



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Diversidad cultural en los Museos Comunitarios de México

Yadur Nahel González Meza

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

DIVERSIDAD CULTURAL EN LOS MUSEOS  
COMUNITARIOS DE MÉXICO

**Yadur Nahel González Meza**

Tesis doctoral

**Director: Dr. Xavier Roigé i Ventura**

Programa de Doctorat en Gestió de la Cultura i el Patrimoni

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

Junio 2016



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**“Esta tesis doctoral se realizó con apoyo del Fondo Nacional  
para la Cultura y las Artes a través del Programa de Becas  
para Estudios en el Extranjero 2013-1016”**





A Amalia y Héctor, mis padres.



Agradezco al Dr. Xavier Roigé i Ventura la dirección de la presente investigación.

Por su información al Sr. Román Bautista, al Prof. Alejo Castillo, al Joven Pedro Hipólito, al Prof. Zeferino Mendoza Bautista, al Prof. Juan Antonio Reyes Castañeda, a la Sra. Rubicela Romero, al Prof. Enrique Sánchez, al Sr. Mario Sánchez Martínez, al Prof. José Manuel Saucedo, al Sr. Filemón Torres Lara, al Sr. Gregorio Vásquez, a la Prof. Georgina Vásquez Consuelo, a Nelson, Eloy y Sergio del Museo Comunitario de Matatlán, a los compañeros del Taller de Creación de Museos Comunitarios celebrado en octubre del 2012, a la comunidad de Natividad, Ixtlán, Oaxaca, a los museos comunitarios de San Juan Guelavia, Matatlán y La mina en Oaxaca y al museo comunitario de Yahualica, Hidalgo. Asimismo a la Antrop. Teresa Morales, al Antrop. Cuauhtémoc Camarena y a Francisco Hernández por sus atenciones.

Y a Gunther Dietz por sus observaciones y recomendaciones.

Las andanzas de largo recorrido requieren de aliados certeros. A Paty y Jorge, Pau y Neus, y a Elisabet les debo su compañía y su incesante exhorto.

A Rosi y Miguel, así como a Paty García, les agradezco su apoyo en momentos decisivos.

A la sobriniza, sus risas y cariño.

Las pausas de este trayecto estuvieron continuamente abastecidas de vino, cerveza y café, mucho café. A los amigos, nuevos y viejos, que se dieron el tiempo de compartir esos episodios de vital importancia, muchas gracias.

También me gustaría agradecer a Bartleby y compañía, pero preferiría no hacerlo.



# Contenidos





<b>Contenidos</b> .....	<b>9</b>
Índice de imágenes.....	14
Índice de gráficos.....	19
Índice de tablas.....	19
<b>Capítulo 1. Presentación</b> .....	<b>23</b>
1.1 Introducción.....	24
1.2 Objetivos.....	33
1.2.1 <i>Objetivo general</i> .....	33
1.2.2 <i>Objetivos específicos</i> .....	34
1.3 Hipótesis.....	34
1.4 Metodología.....	40
1.4.1 <i>Investigación de gabinete</i> .....	40
1.4.2 <i>Trabajo de campo</i> .....	42
1.4.3 <i>Observación directa</i> .....	42
1.4.4 <i>Herramientas del trabajo de campo</i> .....	45
1.4.5 <i>Las entrevistas</i> .....	45
1.4.6 <i>El análisis comparativo</i> .....	48
1.5 Estructura de la tesis.....	51
<b>Capítulo 2. El desarrollo la museología comunitaria</b> .....	<b>57</b>
2.1 Museo, identidad y comunidad.....	59
2.1.1 <i>Museo e Identidad</i> .....	66
2.1.2 <i>Museo y comunidad</i> .....	70
2.1.2.1 <i>Apelaciones sociales en torno a la museología</i> .....	74
2.1.2.2 <i>Función social del museo</i> .....	81
2.1.2.3 <i>Sociedades contemporáneas, museos contemporáneos</i> .....	85
2.2 Nueva Museología: una tipología evolutiva.....	92
2.2.1 <i>Museo al Aire Libre</i> .....	101
2.2.2 <i>Ecomuseos</i> .....	104
2.2.3 <i>Museos de Barrio</i> .....	110
2.2.4 <i>Museos de Historia Viva</i> .....	113
2.2.5 <i>Economuseos</i> .....	114

2.3 Comunidad y museo viajan al sur: trascendencia de la museología comunitaria en Latinoamérica.....	115
2.3.1 Ecomuseos en Latinoamérica.....	116
2.3.2 Museo Integral.....	117
2.3.3 Museos comunitarios en Latinoamérica .....	119
2.4 Conclusiones.....	121
<b>Capítulo 3. La museología en México .....</b>	<b>123</b>
3.1 Políticas culturales y de gestión del patrimonio cultural en México.....	125
3.2 Origen y evolución de los museos en México .....	138
3.3 Principales debates en la museología mexicana.....	155
3.4 La museografía en México .....	166
3.5 La Nueva Museología Mexicana .....	178
3.5.1 Museo integral o integrador.....	185
3.5.2 La Casa del Museo.....	185
3.5.3 Museos Escolares.....	186
3.5.4 Museo en Rieles.....	188
3.5.5 Museo Nacional de Culturas Populares.....	189
3.5.6 Museos comunitarios.....	198
3.6 Conclusiones.....	199
<b>Capítulo 4. El discurso de la diversidad cultural en la museología mexicana.....</b>	<b>200</b>
4.1 México: configuraciones identitarias de un país multiétnico y pluricultural.....	202
4.2 Los discursos sobre la diversidad cultural en el contexto internacional.....	214
4.3 La gestión de la diversidad cultural en México: factores, condiciones y políticas. ....	223
4.4 El reflejo identitario en la museología mexicana ¿Hegemonía o diversidad cultural?.....	236
4.5 Conclusiones.....	254
<b>Capítulo 5. Los museos comunitarios en México .....</b>	<b>257</b>
5.1 Orígenes y características de los museos comunitarios .....	259
5.2 La teoría de los museos comunitarios.....	273
5.3 Gestión y participación comunitaria.....	295
5.4 La museografía en los museos comunitarios .....	306
5.5 Los museos comunitarios en el territorio mexicano.....	321
5.5.1 Noroeste (Baja California, Baja California Sur, Sonora, Sinaloa y Nayarit).....	323

5.5.2 Pacífico Sur (Guerrero, Oaxaca y Chiapas) .....	324
5.5.3 Norte (Chihuahua, Coahuila, Durango, Zacatecas y San Luis Potosí).....	326
5.5.4 Centro-Occidente (Aguascalientes, Jalisco, Guanajuato, Colima y Michoacán).....	327
5.5.5 Centro-Sur (Querétaro, Hidalgo, Estado de México, Tlaxcala, Puebla, Morelos y el Distrito Federal).....	328
5.5.6 Noreste (Nuevo León y Tamaulipas).....	329
5.5.7 Golfo de México (Veracruz y Tabasco).....	329
5.5.8 Península de Yucatán (Campeche, Yucatán y Quintana Roo).....	330
5.6 Conclusiones.....	331

**Capítulo 6. Los museos comunitarios de México y la diversidad cultural. Cuatro casos comparados. .... 332**

6.1 Museo Comunitario Shan-Dany (Bajo el cerro) en Santa Ana del Valle, Oaxaca.....	334
6.1.1 Presentación del Museo Comunitario Shan-Dany.....	337
6.1.2 Origen del museo Shan- Dany.....	339
6.1.3 Gestión y procesos de participación comunitaria en el museo Shan-Dany.....	343
6.1.4 Museografía del museo Shan-Dany.....	350
6.1.5 Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el museo Shan-Dany.....	355
6.2 Museo Balaa Xtee Guech Gulal (Casa del Pueblo Antiguo) en Teotitlán del Valle, Oaxaca.....	361
6.2.1 Presentación del Museo Balaa Xtee Guech Gulal.....	364
6.2.2 Origen del Museo Balaa Xtee Guech Gulal.....	366
6.2.3 Gestión y procesos de participación comunitaria en el Museo Balaa Xtee Guech Gulal.....	371
6.2.4 Museografía en el Museo Balaa Xtee Guech Gulal.....	374
6.2.5 Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el Museo Balaa Xtee Guech Gulal.....	381
6.3 Museo Comunitario. Esfuerzo, lucha y perseverancia por el rescate y preservación de nuestras raíces. Asociación Civil. Jamapa, Ver.....	388
6.3.1 Presentación del Museo Comunitario de Jamapa.....	390
6.3.2 Origen del Museo Comunitario de Jamapa.....	392
6.3.3 Gestión y procesos de participación comunitaria en el Museo Comunitario de Jamapa.....	396
6.3.4 Museografía en el Museo Comunitario de Jamapa.....	402
6.3.5 Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el Museo Comunitario de Jamapa.....	408

6.4 Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano en San Francisco de los Romo, Aguascalientes.....	413
6.4.1 <i>Presentación del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i> .....	416
6.4.2 <i>Origen del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i> .....	420
6.4.3 <i>Gestión y procesos de participación comunitaria en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i> .....	422
6.4.4 <i>Museografía en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i> .....	434
6.4.5 <i>Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i> .....	440
6.5 Consideraciones finales.....	445
<b>Capítulo 7. Conclusiones Generales .....</b>	<b>454</b>
7.1 Una museología con una vocación más comunitaria .....	456
7.2 Usos políticos del patrimonio cultural en México .....	457
7.3 Aportes de los museos comunitarios.....	459
7.3.1 <i>Los museos comunitarios como agentes de transformación y progreso sociopolítico.</i> ...	459
7.3.2 <i>El discurso de los museos comunitarios.</i> .....	460
7.3.3 <i>Los museos comunitarios ante los programas gubernamentales.</i> .....	460
7.3.4 <i>Los museos comunitarios como reivindicación del derecho a la diversidad cultural.</i> .....	461
<b>Referencias .....</b>	<b>464</b>
Bibliografía.....	465
Webgrafía .....	506
<i>Sitios institucionales:</i> .....	513

## Índice de imágenes

<i>Imagen 1: Porfirio Días frente a la Piedra del Sol. Fuente: Morales Moreno, 1994.</i> .....	141
<i>Imagen 2: Museo Nacional 1924. Fuente: Morales Moreno, 1994.</i> .....	143
<i>Imagen 2: Museo Nacional 1924 (Morales Moreno, 1994)</i> .....	143
<i>Imagen 4: Patio central del Museo Nacional de Antropología. Fuente: <a href="http://mxcity.mx">http://mxcity.mx</a>.</i> .....	159
<i>Imagen 5: Exposición permanente del Museo Nacional de Antropología. Fotografía del autor, 2014.</i> ...	163
<i>Imagen 7: Exposición textil en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.</i> .....	179

<i>Imagen 8: Las artesanías populares en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.</i>	180
<i>Imagen 9: Participando en una exposición en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.</i>	181
<i>Imagen 10: Actividades en el museo escolar. Fuente: Vázquez Olvera, 2005.</i>	187
<i>Imagen 11: Cartel para la promoción de los museos escolares. Fuente: Vázquez Olvera, 2005.</i>	188
<i>Imagen 12: Interior de los vagones del Museo en Rieles. Fuente: Hellion y Cuétara, 2007.</i>	189
<i>Imagen 13: Museo Nacional de Culturas Populares. Fuente: mxcity.mx</i>	191
<i>Imagen 14: Jóvenes en el montaje de una exposición para el MNCP. Fotografía del autor, 2014.</i>	192
<i>Imagen 15: Exposición de morrales en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.</i>	193
<i>Imagen 16: Producción museográfica en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.</i>	196
<i>Imagen 17: Salas del MNCP. Fotografía del autor, 2014.</i>	197
<i>Imagen 19: Mapa de las lenguas de México. Fuente: CDI</i>	230
<i>Imagen 20: Traslado del monolito de Coatlinchan a la Ciudad de México. Fuente: arqueologia-mexicana.blogspot.com.es</i>	246
<i>Imagen 21: Visitantes del Museo Nacional de Antropología haciendo fila para hacerse una fotografía con la Piedra del Sol. Fotografía del autor, 2014.</i>	247
<i>Imagen 22: Postal de Santa Ana del Valle con imágenes del museo comunitario Shan-Dany.</i>	260
<i>Imagen 23: Museo comunitario de Yahualica, Hidalgo. Fotografía del autor, 2012.</i>	263
<i>Imagen 24: Grupo de bailes regionales participando en actividades organizadas por el</i>	265
<i>Imagen 25: Festival en el Museo comunitario de Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.</i>	266
<i>Imagen 26: Tríptico de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca.</i>	268
<i>Imagen 27: Integrantes del taller de son jarocho en el museo comunitario de Jamapa, Veracruz.</i>	270
<i>Imagen 28: Ubicación de los museos pertenecientes a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca.</i>	271
<i>Imagen 29: Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca. Fotografía del autor, 2015.</i>	272
<i>Imagen 30: Museo comunitario de Matatlán, Oaxaca. Fotografía del autor, 2014.</i>	275
<i>Imagen 31: Mapa del distrito de Ixtlán, en la región sierra norte de Oaxaca</i>	279
<i>Imagen 32: "El espacio que guarda un museo comunitario es la misma historia de nuestra comunidad".</i>	281
<i>Imagen 33: Entrevistas para crear el museo. Fotografía del autor (2014), a partir de la original del</i>	283
<i>Imagen 34: Solicitud de registro de monumentos arqueológicos muebles. Fotografía del autor, 2012.</i>	285
<i>Imagen 35: Actividades del taller de creación de museos comunitarios en Natividad, Oaxaca (I). Fotografía del autor, 2012.</i>	289
<i>Imagen 36: Participantes en el taller de creación de museos comunitarios</i>	292
<i>Imagen 37: Comprobante de entrada al Museo Comunitario de Teotitlán del Valle.</i>	296
<i>Imagen 38: Programa del Taller de Creación de Museos Comunitarios en Natividad, Oaxaca. Octubre de 2012.</i>	299
<i>Imagen 39: Actividades del taller de creación de museos comunitarios en Natividad, Oaxaca (II).</i>	302
<i>Imagen 40: Tríptico del Museo de la Mina en Natividad, Oaxaca. Fotografía el autor, 2012.</i>	304
<i>Imagen 41: Solicitud para el reconocimiento de asociaciones civiles, juntas vecinales y uniones de</i>	

<i>campesinos</i> _____	305
<i>Imagen 42: La petición de la novia. Tradiciones y festividades de Matatlán Oaxaca.</i> <i>Fotografía del autor, 2014.</i> _____	309
<i>Imagen 43: Museo Comunitario de Yahualica, Hidalgo. Fotografía del autor, 2012.</i> _____	310
<i>Imagen 44: Tapete en el Museo de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012</i> _____	312
<i>Imagen 45: Paisaje natural de Yahualica, Hidalgo.</i> _____	313
<i>Imagen 46: Representación del paisaje en el museo comunitario.</i> _____	313
<i>Imagen 47: Elaboración de un maniquí. Fotografía del autor, (2014), a partir de la original.</i> _____	315
<i>Imagen 48: El nombre del museo comunitario de Yahualica, Hidalgo en náhuatl y castellano.</i> _____	316
<i>Imagen 49: Maqueta de la zona arqueológica de Xochitlán, en el museo comunitario de Yahualica, Hidalgo.</i> _____	318
<i>Imagen 50: Detalle de la fotografía "Los tres Aquino. Tres clases sociales". Fotografía del autor (2012), a partir de la original del museo comunitario de Yahualica, Hidalgo.</i> _____	319
<i>Imagen 51: Mapa de México por estados. Fuente: <a href="http://espanol.mapsofworld.com/continentes/norte-america/mexico/">http://espanol.mapsofworld.com/continentes/norte-america/mexico/</a></i> _____	322
<i>Imagen 52: Paisaje natural de Santa Ana del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.</i> _____	334
<i>Imagen 53: Taller para la elaboración y venta de tapices en Santa Ana del Valle, Oaxaca.</i> _____	336
<i>Imagen 54: Museo Shan-Dany. Imagen extraída del portal electrónico <a href="http://www.oaxacahoy.com">www.oaxacahoy.com</a></i> _____	340
<i>Imagen 55: Entrada al Museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.</i> _____	341
<i>Imagen 56: Texto de Bienvenida en la entrada del Museo Shan-dany. Fotografía del autor, 2012.</i> _____	343
<i>Imagen 57: Letrero del horario y mención de los organismos participantes en la organización del museo. Fotografía del autor, 2012.</i> _____	344
<i>Imagen 58: Libro de visitas del Museo Shan-Dany. Fotografía del autor, 2012.</i> _____	348
<i>Imagen 59: Tienda de artesanías y souvenirs del museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca.</i> _____	350
<i>Imagen 60: Interior del Museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca.</i> _____	352
<i>Imagen 61: Panel sobre la elaboración de textiles en el museo Shan-Dany.</i> _____	354
<i>Imagen 62: Interior del museo Shan-Dany. Fotografía del autor, 2012.</i> _____	356
<i>Imagen 63: Asamblea comunitaria en Santa Ana del Valle. Fotografía del autor a partir de la original del museo, 2012.</i> _____	357
<i>Imagen 64: Sala de la Revolución Mexicana en el museo Shan-Dany.</i> _____	357
<i>Imagen 65: Texto en la Sala de la Revolución Mexicana sobre la participación de las mujeres en el acontecimiento bélico.</i> _____	357
<i>Imagen 66: Fotografía de la sala sobre la Revolución Mexicana en Santa Ana del Valle.</i> _____	358
<i>Imagen 67: Panel de fotografías de diferentes celebraciones tradicionales en Santa Ana del Valle.</i> _____	359
<i>Imagen 68: Panel de fotografías de diferentes celebraciones tradicionales en Santa Ana del Valle (Detalle 2)</i> _____	359
<i>Imagen 69: Panel de fotografías de diferentes celebraciones tradicionales en Santa Ana del Valle</i>	

<i>(Detalle 1)</i>	359
<i>Imagen 70: Fotografías y dibujos de la Danza de la Pluma en el museo Shan-Dany. Fotografía del autor, 2012.</i>	360
<i>Imagen 71: Paisaje natural de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.</i>	362
<i>Imagen 72: Venta de tapetes en Teotitlán del Valle, Oaxaca.</i>	363
<i>Imagen 73: Museo Balaa Xtee Guech Gulal (Casa del Pueblo Antiguo). Fotografía del autor, 2012.</i>	367
<i>Imagen 74: Ruinas arqueológicas detrás de la iglesia y del museo comunitario de Teotitlán del Valle.</i>	368
<i>Imagen 75: Entrada al Museo Comunitario Balaa Xtee Guech Gulal, en Teotitlán del Valle, Oaxaca.</i>	369
<i>Imagen 76: Colección arqueológica del museo Balaa Xtee Guech Gulal. Fotografía del autor, 2014.</i>	370
<i>Imagen 77: Letrero de la primera sala del museo. Fotografía del autor, 2014.</i>	372
<i>Imagen 78: Vitrina con piezas de barro a la entrada del museo. Fotografía del autor, 2014.</i>	373
<i>Imagen 79: Sala de arqueología del museo comunitario Balaa Xtee Guech Gulal, en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.</i>	376
<i>Imagen 80: Panel del proceso para la obtención de la lana. Fotografía del autor, 2014.</i>	379
<i>Imagen 81: Sala de La Boda en el museo comunitario Balaa Xtee Guech Gulal, en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2014.</i>	381
<i>Imagen 82: La tradición de los telares en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.</i>	382
<i>Imagen 83: Texto de sala en zapoteco.</i>	383
<i>Imagen 84: Texto de sala en español.</i>	383
<i>Imagen 85: Texto de sala inglés.</i>	383
<i>Imagen 86: Interactivo para experimentar de manera táctil la evolución de algunas técnicas en actividades de la cultura zapoteca como la cerámica.</i>	384
<i>Imagen 87: Interactivo para experimentar de manera táctil la evolución de algunas técnicas en actividades de la cultura zapoteca como la lana.</i>	384
<i>Imagen 88: Interactivo para conocer algunas características de la cultura zapoteca.</i>	385
<i>Imagen 89: Interactivo para conocer algunas características sobre la manufactura textil.</i>	385
<i>Imagen 90: Mural de la boda tradicional en Teotitlán del Valle, Oaxaca.</i>	386
<i>Imagen 91: Detalle del mural de la boda tradicional en Teotitlán del Valle, Oaxaca.</i>	386
<i>Imagen 92: La Danza de la Pluma en la celebración del día de la Virgen de Guadalupe en Teotitlán del Valle. Fotografía del autor, 2014.</i>	387
<i>Imagen 93: Puente colgante en Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.</i>	389
<i>Imagen 94: Señalizaciones para llegar al museo de Jamapa. Fotografía del autor, 2015.</i>	392
<i>Imagen 95: Museo Comunitario en Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.</i>	393
<i>Imagen 96: Patio interior del museo comunitario de Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.</i>	394
<i>Imagen 97: Sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.</i>	396
<i>Imagen 98: Panel con imágenes que cuentan la Historia de la construcción del Museo de Jamapa.</i>	397



<i>Imagen 99: Tríptico de la exposición sobre el Mole. Fotografía del autor, 2015.</i>	398
<i>Imagen 100: Grupo de Son jarocho en el festival del museo comunitario de Jamapa. Fotografía del autor, 2015.</i>	400
<i>Imagen 101: Décima escrita por Esther Utrera. Fotografía del autor, 2015.</i>	402
<i>Imagen 102: Mapa de las áreas culturales de Veracruz. Fotografía del autor, 2015.</i>	403
<i>Imagen 103: Obtención del algodón para la elaboración de vestimentas.</i>	405
<i>Imagen 104: Vitrina con figuras en la sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa (I).</i>	406
<i>Imagen 105: Vitrina con figuras en la sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa (II).</i>	406
<i>Imagen 106: Vitrina con vasijas en la sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa.</i>	406
<i>Imagen 107: Vitrina con lupas para observar los dibujos tallados en las piezas de arcilla exhibidas en las vitrinas de la sala de arqueología. Fotografía del autor, 2015.</i>	407
<i>Imagen 108: Utensilios de la vida cotidiana en la sala etnográfica del Museo Comunitario de Jamapa, Ver.</i>	409
<i>Imagen 109: Teja elaborada en Jamapa, Ver.</i>	409
<i>Imagen 110: Herramientas de trabajo para actividades como la agricultura y ganadería.</i>	409
<i>Imagen 111: Representaciones de las diferentes piezas que componen una vestimenta autóctona, con el nombre original</i>	410
<i>Imagen 112: Figurilla de arcilla de un taparrabo o maxtlatl.</i>	410
<i>Imagen 113: Panel de las plantas medicinales en la sala de etnografía del Museo de Jamapa.</i>	411
<i>Imagen 114: Panel de las plantas medicinales en la sala de etnografía del Museo de Jamapa (Detalle).</i>	411
<i>Imagen 115: Fotografía de las plantas con el nombre científico, popular y en náhuatl. Además una breve explicación de sus usos y propiedades medicinales.</i>	411
<i>Imagen 116: Panel correspondiente a la exposición de fotografías antiguas.</i>	412
<i>Imagen 117: Fotografía de unos agricultores de Jamapa.</i>	412
<i>Imagen 118: Fotografía de uno de los primeros médicos del pueblo.</i>	412
<i>Imagen 119: Entorno natural de San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Fotografía del autor, 2014.</i>	414
<i>Imagen 120: Centro de la ciudad de San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Fotografía del autor, 2014.</i>	416
<i>Imagen 121: Museo Comunitario del Juguete Tradicional en San Francisco de los Romo, Aguascalientes.</i>	417
<i>Imagen 122: Cartel de inauguración el Museo del Juguete Tradicional Mexicano en San Francisco de los Romo. Fotografía del autor, 2014.</i>	419
<i>Imagen 123: Cartel de la exposición de juguetes tradicionales, colección del Maestro Reyes Castañeda.</i>	421
<i>Imagen 124: Primera sede del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano en San Francisco de los Romo, Ags. Fotografía del autor, 2014.</i>	424
<i>Imagen 125: El Museo del Juguete Tradicional Mexicano se encuentra en las inmediaciones de la Casa de la Cultura de San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Fotografía del autor, 2014.</i>	427

<i>Imagen 126: Juguete producto de los talleres que se imparten en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.</i>	430
<i>Imagen 127: Letrero a la entrada al Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i>	432
<i>Imagen 128: Vitrina que expone diferentes juguetes de madera: baleros, trompos, yoyos y pirinolas.</i>	435
<i>Imagen 129: Aviones de madera y latón, colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i>	437
<i>Imagen 130: Juguetes de madera, colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.</i>	439
<i>Imagen 131: Muñeco de papel maché con paila de cobre que representa a los habitantes de</i>	440
<i>Imagen 132: Colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.</i>	442
<i>Imagen 133: Juguetes de diferentes procedencias, colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.</i>	444

## Índice de gráficos

<i>Gráfico 1: Museología comunitaria en México.</i>	53
<i>Gráfico 2: Diversidad y patrimonio cultural en los museos comunitarios de México.</i>	54
<i>Gráfico 3: Trayectoria de las colecciones de Historia natural en los museos de México.</i>	147
<i>Gráfico 4: Trayectoria de las colecciones de Historia y arqueología en los museos de México.</i>	150
<i>Gráfico 5: Trayectoria de las colecciones de arte en los museos de México.</i>	152
<i>Gráfico 6: Estadística de los museos en México. Fuente: SIC (CONACULTA, 2010).</i>	154

## Índice de tablas

<i>Tabla 1: Diferencias conceptuales entre el museo tradicional y el nuevo museo.</i>	99
<i>Tabla 2: Estructura conceptual de los museos propuesta por Felipe Lacouture (Turrent, 2004).</i>	162
<i>Tabla 3: Políticas de gestión de la diversidad cultural.</i>	217
<i>Tabla 4: Aumento poblacional por sectores sociales en México (del s. XIX al XX).</i>	231
<i>Tabla 5: Ubicación del Museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca. Fuente: Google maps (2016).</i>	338
<i>Tabla 6: Ubicación del Museo Balaa Xtee Guech Gulal en Teotlitán del Valle, Oaxaca. Fuente: Google maps (2016).</i>	365
<i>Tabla 7: Afluencia de visitantes al museo.</i>	372
<i>Tabla 8: Ubicación del Museo Comunitario de Jamapa, Ver. Fuente: Google maps (2016).</i>	391
<i>Tabla 9: Ubicación del Museo Comunitario del Juguete Tradicional en San Francisco de los Romo, Ags.</i>	

<i>Fuente: Google maps (2016).....</i>	<i>418</i>
<i>Tabla 10: Orígenes, gestión y museografía en los museos comunitarios comparados. ....</i>	<i>446</i>
<i>Tabla 11: Contenidos y categorías de diversidad cultural encontradas en los museos comunitarios comparados.....</i>	<i>450</i>

“De aquí parte Heródoto en sus viajes.  
Cuanto más se acerca a los confines de la Tierra,  
más a menudo se topa con novedades inesperadas.  
Es el primero en descubrir la naturaleza multicultural del mundo.  
El primero en clamar que todas las culturas  
deben ser aceptadas y comprendidas, y que,  
para comprender una, hay que conocerla.  
¿Qué en qué se diferencian las unas de las otras?  
[...] En una palabra, para Heródoto  
la multiculturalidad del mundo es un tejido vivo,  
palpitante, en que nada está dado ni definido  
de una vez para siempre  
sino que no cesa de transformarse, de cambiar,  
de crear nuevas relaciones y nuevos contextos”.

Ryszard Kapuściński  
Viajes con Heródoto.



# Capítulo 1. Presentación

## 1.1 Introducción

Diversidad cultural en los museos comunitarios de México es una tesis realizada en la Universitat de Barcelona dentro del Programa de Doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio. En ella se demuestra la existencia de diferentes categorías de diversidad cultural advertidas en las formas de organización, contenidos y representaciones identitarias de los museos comunitarios de México. Pero antes de introducirme a la presentación de la parte teórica y metodológica de la investigación, considero pertinente abordar las razones que me condujeron a la elaboración de la misma, así que a continuación abordaré los tres factores que primordialmente propiciaron mi inclinación por el desarrollo de los temas sobre Diversidad cultural y Nueva Museología Mexicana.

Después de haber estudiado un máster sobre dirección en comunicación para empresas y organismos en la Universidad Autónoma de Barcelona, en el año 2005 empecé a trabajar en la Universidad Veracruzana Intercultural, proyecto educativo que empezaba a gestarse con un curriculum muy novedoso, atractivo y –sobre todo– oportuno, implementado en diferentes zonas de características multiculturales en el estado mexicano de Veracruz. Su propósito consistía en la formación de profesionistas con el compromiso de participar en el desarrollo social, económico y cultural de sus comunidades a través de un proceso de revaloración y revitalización de las culturas originarias. A partir de un enfoque multidisciplinario centraba los procesos educativos en metodologías participativas con una lectura crítica en la construcción de identidades, por lo que los proyectos a realizar estaban vinculados a las lenguas maternas, la medicina tradicional, la sustentabilidad, el derecho y el patrimonio cultural, de ahí que me haya integrado al Departamento de Comunicación para el Patrimonio Cultural, pues mi formación dentro de ese campo parecía acertada.

Colaborando alrededor de cinco años, las tareas realizadas iban desde el diseño de programas curriculares hasta la docencia y la investigación. Durante los primeros años me atrevo a decir que me sentí un tanto ajeno al ámbito en donde me desempeñaba, un ambiente de carácter sí pedagógico pero más que nada con un fuerte hálito antropológico.

Sabía que era lo que primaría por las circunstancias naturales que el programa atendía y fue precisamente lo que me atrajo del proyecto, aunque noté que aquel trabajo representaría un reto para mí. Si con mi formación inicial dentro del ámbito económico empresarial carecía de muchas herramientas para poder observar el mundo desde la perspectiva de las ciencias sociales, eso no significaba que no estuviera preparado para empezar a absorber paralelamente otro tipo de instrucción (digámosle autodidacta) pues dada mi afición por la lectura y el conocimiento gozaba del valor suficiente para emprender una carrera profesional dentro de un terreno al que siempre me había interesado pertenecer.

Los debates que se suscitaban en el ambiente de trabajo me costaba mucho entenderlos. Aquella época la recuerdo con una doble jornada laboral: la que desempeñaba dentro del horario de trabajo y la que realizaba en casa tratando de documentarme sobre diferentes teorías, corrientes y autores de las ciencias sociales. Jamás me sentí imposibilitado de digerir aquellas lecturas. Al contrario, la tendencia al conocimiento de tal índole cada vez crecía más en mi interior. Así, lo que en un principio me parecía ajeno poco a poco lo había empezado a incorporar en un discurso elaborado desde mi perspectiva y para entonces ya me animaba a participar con mayor seguridad en las discusiones de trabajo. De esta manera incursioné en el ámbito de la investigación con un proyecto sobre los modelos de gestión del patrimonio cultural empleados por las comunidades y su aplicación en entornos multiculturales, con la intención de observar las dinámicas de gestión y prácticas culturales y las relaciones existentes entre la cultura hegemónica y las culturas locales en el momento de intercambiar conocimientos.

Paralelo al trabajo que venía ejerciendo en la academia, colaboraba de igual manera con una biblioteca perteneciente al sistema de educación del estado de Veracruz. Sus fondos pertenecen a un amplio catálogo de libros antiguos y mi labor ahí consistía en cuidar de que a los ejemplares no le pasara nada. Pero decir nada implicaba incluso que no se consultaran o que no se tuviera mucho acceso a ellos, lo cual suscitaba mucho desconcierto en mí pues el público más inmediato eran los jóvenes bachilleres del Colegio Preparatorio de Xalapa en donde se encontraban la colección. Afortunadamente coincidí con un grupo de trabajo entusiasta y nos dimos a la tarea de animar la biblioteca. Mientras íbamos organizando exhibiciones temáticas, promovíamos la colección ante otras instancias del país, nos



inscribimos en un asociación nacional para la promoción de fondos antiguos e igualmente establecimos redes con otras instituciones de la misma naturaleza. Mi actividad consistía en tareas de investigación, curaduría y museografía, pero sobre todo la organización de una magna exposición durante la Feria Nacional del Libro Juvenil e Infantil, así como presentaciones de libros históricos y charlas temáticas enmarcadas en la belleza de aquel edificio de finales del siglo XIX. Ambas experiencias constituyeron mi acercamiento a la investigación y a la gestión del patrimonio cultural.

El segundo factor es al Museo del Barrio en Nueva York. Me llamó la atención su edificio. Goza de una excelente ubicación frente al Central Park y forma parte de la milla de los museos, vecino al Metropolitan Museum of Art y al Solomon R. Guggenheim Museum. Es tan atractivo que fue difícil resistirme a entrar. Pero más me sorprendió su historia. A finales de los sesenta, un grupo de artistas, profesores, padres de familia y la colectividad asentada en el Harlem Latino en general, promueven la apertura de dicho museo para que no se siguieran relegando las aportaciones de la comunidad en el ambiente cultural y museístico de Nueva York, y para tener al mismo tiempo un lugar en donde ver reflejada su identidad, mostrar su cultura y ofrecerla en una actitud de apertura a la diversidad que caracteriza a la ciudad cosmopolita. Después de conocer sus contenidos y equipamientos, me pareció una idea magnífica. Admiré su talante reivindicativo y sobre todo su intención formativa vinculando a las nuevas generaciones con sus raíces y su herencia cultural, al tiempo que integra a otras comunidades para celebrar en conjunto las aportaciones de todos.

Algo en mí fue alimentándose, así que al ver pasar la primera oportunidad me anoté al programa de Doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio de la Universitat de Barcelona. Debido a que mi formación inicial no era compatible con el programa académico del doctorado me indicaron que era pertinente que me matriculara en el máster de Gestión del Patrimonio Cultural. Accedí de buena gana a la recomendación a pesar de las implicaciones financieras y burocráticas que aquello implicaría. La oferta de asignaturas que proponía el máster me abrió un panorama muy extenso de lo que implicaban los estudios sobre el patrimonio cultural y supe de inmediato que había sido una buena decisión involucrarme. Pero la mayor sorpresa la tuve al asistir a la primera clase de la asignatura de Museología impartida por el Dr. Xavier Roigé. Fue una verdadera epifanía. De pronto tuve

ante mí la revelación de estar descifrando muchas inquietudes que me habían estado acompañando a lo largo de la vida. Quizás desde las primeras exposiciones que visité durante la adolescencia en las galerías de arte de Xalapa en los ochenta. Llamaban mi atención los espacios en donde se llevaba a cabo las exhibiciones, la elección de las obras de arte, su disposición dentro del lugar, las cédulas que las acompañaban, los textos de sala y todo aquello que hoy puedo nombrar pero que en aquel entonces no sabía que constituían el cautivador mundo de la museología.

Debido a mi pasión por la literatura en un principio pensé que la línea de investigación a seguir tenía que estar relacionado con la historia y narración oral como patrimonio intangible. Pero conforme avanzaba el curso esa idea cada vez la veía perderse entre las corrientes museológicas que se me presentaban. Supe de la museología tradicional, de la museología crítica, de la Nueva Museología y sobre todo de la Nueva Museología Mexicana. Significó una iluminación la experiencia sobre los Museos Comunitarios de México a través de los antropólogos Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales, invitados a impartir un seminario al respecto. Así, todo fue encajando poco a poco. Los primeros trabajos decidí abordarlos a partir de esta experiencia de gestión del patrimonio cultural, enriqueciendo la investigación desde la perspectiva de la diversidad cultural, bagaje que traía conmigo desde la experiencia en la Universidad Veracruzana Intercultural. Ciertamente que significa un aporte quizás moderado en este campo, mi intención es ofrecer una contribución que favorezca futuros estudios sobre la museología y el multiculturalismo.

Al inicio del doctorado quien ha fungido como director de la tesis me sugirió escoger un tema de investigación bajo un parámetro infalible: que tratara de un asunto del cual yo me enamorara porque aquello se convertiría en un matrimonio de por lo menos cuatro años. Al principio me dio risa su analogía, pero más tarde no pensé que aquella recomendación se convertiría en un vaticinio. El tiempo que llevo remando en este océano ha significado efectivamente convivir con un único asunto en mi cabeza. Haber estado pensando exclusivamente en una sola cuestión durante varios años de mi vida –dentro y fuera de la cama– ha representado un esfuerzo descomunal de negociaciones e intereses personales, como dicen que debe ser el matrimonio, con la peculiaridad de que en este caso la convivencia ha sido con una parte contrayente incorpórea, abstracta. O intangible por usar

un término más apropiado al tema.

De todos es sabido el compromiso que se requiere para llevar a cabo un proyecto de estas implicaciones, o por lo menos lo saben quienes forman parte del ámbito de la investigación. Agradezco todas las recomendaciones metodológicas que me han sido dadas, tuve una asignatura para tal fin e incluso varios seminarios. Siempre muy útiles. También es de agradecer los diferentes puntos de vista para desarrollar teóricamente la tesis, para ello conté siempre con la oportuna opinión de mi director y de varias personas más del entorno. Pero he de dejar muy claro que nadie me comentó de lo que suponía emocionalmente este proceso. Se habla mucho de tal o cuál corriente de pensamiento, de estas o aquellas técnicas de investigación, de las ventajas de lograr una manera disciplinada de trabajar, pero nadie advierte desde el estrado que durante este lapso de tiempo el investigador en formación experimentará una transformación personal que no tiene nada que ver con el intelecto ni con los aportes académicos que pueda hacer con su tesis.

Nadie –por lo menos a mí así me ocurrió– me anticipó que la inmersión a este nivel de estudios significaría un enfrentamiento conmigo mismo y desde la soledad. Los últimos años los cuento no por meses, ni por semanas, ni por días sino por folios escritos. Los jueves, lunes o sábados perdieron su total significado pues corresponden a la medida de un tiempo que vi desvanecer en la ventana del lugar que solía ocupar en la biblioteca, que fue en donde pasé más horas que en mi casa. Desde esa vidriera percibí cómo los amaneceres y los atardeceres invernales se sucedían, cómo la lluvia primaveral arremetía contra el cristal invitándome a salir de mi ensimismamiento, vi las hojas de los árboles arremolinarse en el pequeño jardín que venían a decirme que ya había llegado otro otoño y ahí debajo del puente de la facultad de Antropología sentí el confort de resguardarme de la humedad veraniega para poder continuar con mi tarea en estos dos, tres, cuatro, cinco años que he estado leyendo, escribiendo, pensando, pero siempre luchando contra la distracción a cada instante como la mosca aquella que no da tregua a la concentración.

Nadie me dijo que la incertidumbre se fuera a adueñar de mis jornadas de navegación. Porque también es como emprender un viaje a ciegas por un piélago en donde nunca se sabe a ciencia cierta, valga la expresión, si se está llegando a buen puerto, si los vientos han desviado las velas o si se ha escogido la ruta equivocada. Lo único que sabía era

que cada día me esperaba un ola de hojas en blanco que habría que abatir y que por más que remara con presteza para aminorar la ansiedad, sabía que la duda me esperaba fuera cual fuera el muelle a alcanzar. Y nada qué decir sobre el remordimiento de conciencia que siempre me acechó. No recuerdo un momento de sosiego, ociosidad o recreación que no estuviera empañado de la sensación de estar perdiendo el tiempo. Temor que incluso se sobreponía a necesidades tan humanas como dormir, comer o relacionarme con los demás. Hasta a esas actividades en muchas ocasiones me vi forzado a renunciar para continuar a toda marcha. No obstante, hasta aquí he llegado. No sé si esta sea mi Ítaca o sea tan sólo una isla más, pero de momento ha sido muy reconfortante haber podido anclar en este punto. Y es reconfortante también darme cuenta de las transformaciones que ha experimentado mi persona. Un cambio que percibo básicamente también en otros tres aspectos: conocimiento, entendimiento o comprensión y tenacidad. Me explico.

He tenido que hacer numerosas lecturas para resolver la tesis. Pero como es normal muchos argumentos los he tenido que dejar a un lado para poder delimitar la investigación. Conforme iba resolviendo esta parte teórica, lamentaba tener que dejar para otro momento indagaciones más profundas de un sinfín de aristas que veía desplegarse en tanto me hacía de más y más lecturas. Sobre todo en lo referente a los estudios de la antropología, la sociología e historia. Pero más que nada sobre la Historia de México, por lo que la tan recurrida frase sobre la importancia de conocer el pasado para entender el presente y atisbar el futuro tuvo una vigorosa resignificación en mi raciocinio. De ese modo, los apetitos del saber habían despertado en mí un interés sobre estos y muchos otros asuntos que jamás me imaginé que se fueran a convertir en una conocimiento anhelado.

Desde cierta edad he tenido dos certezas que me han acompañado en lo que probablemente ha sido la primera mitad de mi vida: la pasión por la literatura y el ejercicio físico. La primera la adquirí desde la infancia, la segunda fue asumida un poco más tarde, ya entrada la veintena. Dos pilares que sin lugar a dudas me fortalecen en cuerpo y alma, y que a la vez se convierten en un refugio cuando las cosas no van del todo bien. Como fiel devoto no dejo pasar oportunidad para hacer proselitismo de ambas aficiones. Más que nada con la intención de compartir la vivencia de haber podido experimentar estados de gozo y entretenimiento a partir de actividades que están muy a la mano de cualquier persona para

salir de determinadas marañas, embrollos o atolladeros. Como la tesis doctoral, por ejemplo.

Así que en no pocas contadas ocasiones solía comentar a los compañeros del doctorado lo útil que era para mí dedicar unos cuantos minutos del día a la lectura de temas diferentes a la investigación y otros tantos minutos a hacer ejercicio, pues en más de una ocasión me había visto orillado a abandonar la biblioteca y salir literalmente corriendo por no poder lidiar más con alguna lectura (porque por más que un texto sea del interés de uno eso ocurre, y ocurre muchas veces). Y sostenía, además, que muchos de los argumentos que lograba elaborar habían sido madurados o por lo menos concebidos mientras corría o mientras nadaba. Y no es que me propusiera ir a hacer ejercicio para así y sólo así resolver tal o cual razonamiento, sino que de pronto el pensamiento aparecía muchas veces en el momento menos esperado de la actividad. Un tema con el que se pasa las 24 horas del día en la cabeza se manifiesta sin más.

Muchas veces me sorprendía esa habilidad del cerebro de poner en orden ideas que en el lugar de trabajo no lograba acomodar. Pero por más que quería compartir esa experiencia y contagiarla en mi entorno muchas veces sentía que no lograba persuadir a nadie. Incluso llegué a pensar que probablemente se tratara de una estrategia que yo mismo empleaba para convencerme de nunca renunciar a las actividades que tanto me apasionan. Hasta que un día, en ocasión de la presentación de uno de sus últimos libros, el por mí muy admirado y recientemente fallecido Oliver Sacks (autor de *Un antropólogo en Marte*, quizás uno de mis libros de cabecera sobre la genialidad del ser humano) comentaba que *Alucinaciones* lo había escrito nadando, testimonio que su editor corroboraba ya que cuenta que en muchas ocasiones el también neurólogo llegaba a entregarle hojas emborronadas por las gotas de agua de la piscina, pues era ahí en donde el escritor lograba hilvanar las ideas sobre los casos que solía registrar. Yo no he logrado escribir un libro de las dimensiones científicas y literarias como las suyas, pero por lo menos el proceso de elaboración de la tesis me ha dado para convertirme en un corredor de fondo contando ya con seis maratones. Pero más que nada lo que quiero decir es que esa explicación que daba Sacks la entendí muy bien, distinguí perfectamente lo que trataba de decir al compartir su experiencia. Supe escucharlo. Y en ese momento me di cuenta que el desarrollo de la tesis me ha permitido practicar una conducta que antes no sé si estaba consciente de ejercer: saber atender a los demás, poner

cuidado a lo que dicen para tratar de interpretar y comprender sus argumentos, por muy antagónicos que parezcan a mi forma de proceder, porque sólo el diálogo nos salvará de la involución como sociedad.

En el capítulo referente al desarrollo de la museología el lector se encontrará que existe un tipo de museos conocido como “economuseos” cuya actividad se refiere a la reconsideración de viejos oficios artesanales para poner en valor el trabajo de quienes ejercen tal actividad en su ambiente original. Conforme me iba documentando me vinieron imágenes que me remontaron a mi vida de estudiante universitario, cuando la Facultad de Administración de Empresas de la Universidad Veracruzana en Xalapa dio a conocer un programa cuya finalidad era hacer emerger el espíritu emprendedor que todos en ese ámbito se supone que llevábamos dentro. Como ya era el último grado que cursaba para obtener la licenciatura convencí a un grupo de amigos para inscribirnos en tan novedosa experiencia a lo cual accedieron con mucha facilidad. Pero cuando les expuse que mi idea tenía que ver con la comercialización del papel amate los ánimos del grupo se vinieron abajo. Ellos, claro está, ya se habían imaginado un proyecto de empresa universitaria seria, como debía de ser, con una producción de artículos o servicios que los pudiera lanzar a los más altos niveles del mundo empresarial y no esa ocurrencia que únicamente servía para elaborar pergaminos indígenas.

Yo les hablaba de las bondades naturales y estéticas de la materia, de lo que representaba culturalmente, del valor que se le debía dentro de la sociedad y no sé cuántos argumentos más. Creo que fui demasiado intransigente porque recuerdo que las otras propuestas ofrecidas no fueron lo suficientemente consistentes como para refutar mi idea inicial, así que contra cualquier pronóstico el proyecto por mí propuesto se empezó a desarrollar aunque sin el convencimiento de los integrantes de la “empresa universitaria”. Sin el convencimiento de ellos y ni de ninguno de los profesores que nos habían asignado como asesores, pues en aquella Facultad en plena época de filosofía neoliberal con un programa educativo emergido de los preceptos fordianos más recalcitrantes qué cabida podían tener argumentos respecto a la animación de las artesanías. Es más, yo ni siquiera tenía un discurso estructurado. Me limitaba a defender la idea de la importancia de valorar elementos de nuestro entorno cultural y hacer algo para su comercialización, convencido de que era lo que

se necesitaba hacer con el papel amate con un beneficio directo para sus productores y nada más, porque ni siquiera sabía que aquello estaba relacionado con la gestión del patrimonio cultural. Y no tenía manera de saberlo pues nada de eso podía encontrar en la literatura universitaria por nosotros estudiada en las ciencias económicas y empresariales de los años ochenta (y tampoco es que ahora abunden ese tipo de textos en caso de que se estudien economías emergentes y sistemas de gestión alternativos en el ámbito de las ciencias económicas).

Finalmente un profesor me vio defender con tanta vehemencia el proyecto que me llamó a su despacho. Unos meses más tarde me encontré en la Universidad de Indiana y en otras ciudades de Colorado para presentar el proyecto del Grupo ArteSano, como solíamos llamarnos, frente a otros cientos de jóvenes estadounidenses y latinoamericanos dentro del programa International Junior Achievement. Aquel viaje fue muy satisfactorio, pero de cualquier manera al regresar a la universidad para obtener la licenciatura el espectro de la frustración no me abandonó. Salvo aquel profesor nadie más me había logrado entender. Sin nadie que me asesorara, que me indicara a quién acudir o por dónde encaminar el rumbo iniciado, no quise volver a saber de mi ocupación en ese ámbito y colgué los hábitos. O eso creía.

Si bien es cierto que a mi profesión le he dado varias vueltas ha sido con la intención de encontrarle el lado más cómodo y humano posible. Pero lo que no se ha movido ni un sólo ápice es mi convencimiento e interés por las cuestiones culturales. Han tenido que pasar más de 20 años para saber que lo que yo quería hacer en aquel entonces no era más que un economuseo y emplear una categoría del patrimonio cultural con un beneficio directo para la comunidad. Así que aquí estoy nuevamente, volviendo a los inicios de aquella primera instrucción profesional, empeñado en seguir el mismo camino pero esta vez con más fundamentos. Mis ideas y sentimientos los vi disiparse en aquella ocasión, los daba por perdidos, pero sorpresivamente han vuelto a emerger. No me quiero poner nietzscheano, pero creo que era de eso de lo que hablaba, por lo menos en lo individual, cuando hablaba Zaratustra.

## 1.2 Objetivos

Una vez expuestas las razones que me condujeron a desarrollar esta tesis doctoral, a continuación expongo los objetivos que persigue el estudio de la diversidad cultural en los museos comunitarios de México. La pregunta que inicialmente me ha encaminado al presente trabajo de investigación es conocer cuál es el grado de inclusión de la diversidad cultural tanto en los contenidos como en las representaciones identitarias que podemos encontrar en estos museos del país. Por lo tanto, los objetivos que se persiguen son los siguientes:

### 1.2.1 Objetivo general

Identificar las categorías de diversidad cultural que tanto en los contenidos como en las representaciones identitarias puedan encontrarse en los museos comunitarios de México. Con dicho propósito el producto a obtener ofrecerá un acercamiento que nos permitirá conocer en principio el origen y las características pluriétnicas del país, por medio de algunas aportaciones teóricas de autores que han estudiado de manera juiciosa el concepto de la identidad del territorio nacional, así como el tratamiento que se le ha dado a la diversidad cultural en los últimos años y, sobre todo, observaremos cómo ha repercutido este proceso en el diseño de las políticas culturales y de diversidad en la gestión del patrimonio cultural.

Debido a la perspectiva que ha venido tomando el reconocimiento de la condición pluricultural del país es imperioso que las comunidades mantengan una participación activa en los espacios que resguardan nuestro patrimonio cultural para que sean utilizados como una herramienta de aplicación para su desarrollo social, político, económico y cultural que garantice que las condiciones de multiculturalidad de sus entornos prevalezcan reflejadas tanto en los contenidos de los museos comunitarios como en sus representaciones identitarias. Bajo esta perspectiva los objetivos específicos a conseguir son los siguientes:



### 1.2.2 Objetivos específicos:

1. Observar la relación que existe entre identidad, patrimonio y comunidad en el marco de las transformaciones de la museología. Este análisis contribuye al debate a nivel internacional sobre las exigencias sociales que reclaman espacios culturales acordes a las problemáticas contemporáneas buscando respuesta en la función social e inclusión de la diversidad cultural de los museos.
2. Analizar las políticas culturales aplicadas a la gestión del patrimonio cultural en México para advertir el desarrollo ideológico y de las necesidades identitarias a lo largo de su historia. Este objetivo se plantea con el propósito de favorecer la discusión académica en el ámbito nacional considerando la reivindicación de derechos de inclusión y representación en los museos de los diferentes sectores que integran la sociedad de acuerdo a las necesidades pluriculturales del país.
3. Distinguir las manifestaciones de la Nueva Museología Mexicana y dar a conocer las aportaciones de los museos comunitarios. Esta observación tiene el propósito de indicar cómo ha ido evolucionando esta vertiente museológica con la idea de divulgar y promover su aplicación como un modelo museológico que ha contribuido –no sólo dentro del debate teórico– a la transformación de sistemas de organización y desarrollo comunitario tanto a nivel nacional como internacional en ámbitos que trascienden incluso la gestión de su patrimonio cultural y que tienen que ver con procesos sociales, políticos y económicos de las comunidades.

## 1.3 Hipótesis

Lograr la representación de una sociedad en un museo es ardua tarea si se trata sobre todo de un pueblo en donde las aristas multiétnicas han tenido diferentes tratamientos a través de su propia historia. El reflejo de una identidad a través del patrimonio cultural va transformándose con el paso de los tiempos según las necesidades de cada colectividad, transformación que se adecua según los usos que se le puede dar al conjunto de elementos

identitarios producto de un determinado momento o según la naturaleza de la entidad que utiliza tal repertorio. En el caso de México, diferentes han sido los intentos por determinar el patrimonio cultural que defina una identidad homogénea para constituir un Estado-nación, como diferentes han sido los resultados de representar a las diferentes colectividades que conforman un país multicultural tomando en cuenta tal característica. ¿Cuál podría ser la solución para que todos se vean representados en los museos? ¿Cómo hacer coincidir historia, patrimonio cultural e identidad? Estas preguntas representan de alguna manera la brújula que me ha guiado en la investigación. Para encontrar respuesta he partido de las siguientes hipótesis:

**1. La evolución de la museología a nivel internacional se ha originado como respuesta a las exigencias de aproximación de los museos ante la sociedad y de las necesidades identitarias de la misma.**

El desarrollo de la museología ocurre en respuesta a las demandas de espacios culturales acordes a las condiciones contemporáneas a nivel internacional para dar cabida a unas funciones más sociales por parte de los museos. Esta evolución en la museología se podrá comprobar al analizar la relación que existe entre conceptos como identidad cultural, patrimonio y museo (Alfonso Fernández, Herrera Escudero, Aurora León, Ghislain Verstraete) y el papel que juega el Estado para determinar y definir el patrimonio cultural de acuerdo a los elementos representativos de una identidad nacional (Arrieta Urtizberea, Fernández de Paz). Dichas definiciones implican posturas ideológicas que desvelan al significado histórico y estético configurado por cualquier grupo cultural con el propósito de garantizarse un futuro (Santacana Mestre y Hernández), razón por la cual los museos son un conducto para conocer las profundidades de una sociedad, pues el patrimonio que resguardan constituye la evidencia de las concepciones ideológicas pretéritas (Canclini, Scheiner).

No obstante a partir de una determinada época se empezó a cuestionar el papel de los museos por permanecer únicamente como recintos para la salvaguarda ciertas colecciones sin ningún fin investigador ni docente, ante tal señalamiento han pasado a ser agentes de innovación sociocultural para cumplir con las exigencias de sus entornos y para mantenerse

dentro del núcleo social que empezaba a relegarlos (Roigé, Rik Pinxten) echando mano de recursos más creativos, de una renovación museográfica y utilizando un lenguaje expositivo de una manera más abierta, así como recurriendo a una gestión más incluyente, participativa y democrática (Rabinovitch, Louis Douglas, Ovejero), con el objetivo de atraer al mayor número posible de públicos y cumplir con su responsabilidad generadora de desarrollo (Zubiría Samper).

**2. El patrimonio cultural ha sido fundamentalmente uno de los ejes mediante el cual el Estado mexicano ha tenido que adaptar sus políticas culturales para poder atender su condición pluricultural en diferentes momentos de su historia.**

El patrimonio cultural de México ha sido definido a partir de intereses sociopolíticos a través de la historia en donde han intervenido políticas culturales cuyo propósito ha sido conservar, salvaguardar y extender los usos y beneficios de su herencia cultural a la población a la que pertenece. Inicialmente el patrimonio cultural se utilizó para diseñar una imagen de Estadonación postcolonial que pretendía consolidarse a partir de una sola cultura homogénea (Pérez Ruiz, Villoro, Oehmichen) que si bien cimentaba sus raíces en un pasado indígena negaba su condición pluriétnica (Bartolomé, Aguirre Beltrán, Arriarán Cuellar, Barabas, Navarrete, Martínez Montiel), de ahí que los museos nacionales de historia, antropología y etnografía tuvieran como propósito la representatividad de la identidad de lo que debía ser el mexicano (Rico Mansard, Morales Moreno, Witker). Pero ha sido a partir de la segunda mitad del siglo XX que las movilizaciones por parte de los grupos tradicionalmente marginados para ser considerados en el proyecto de nación desde su condición étnica que se han tenido que integrar al repertorio patrimonial otras expresiones culturales con el propósito de destacar las condiciones pluriculturales del país (Gimenez, de la Fuente, Rosas Mantecón, León-Portilla).

La intención de fusionar en un solo conjunto los bienes patrimoniales de diferentes conglomerados sociales del país, si no logró sostenerse fue porque su valor era concebido de manera distinta: mientras que para unos era un legado vinculado a la historia y a la cultura propia, por otro lado existía el sector que veía el patrimonio como un bien mercantilista, según correspondía a la concepción liberal en su momento (García Canclini, Abraham Jalil,

Ander-Egg). Así en ese esfuerzo de uniformar a la población en cuestiones de cultura se había venido negando en el mismo acto la pluralidad de la sociedad mexicana, por lo que desde entonces se han seguido diferentes políticas que le han dado distintos valores, justificaciones e interpretaciones al patrimonio cultural de México, por eso mismo conforme la noción del concepto de multiculturalidad e interculturalidad se ha ido extendiendo en el contexto internacional en las últimas décadas, los Estados-nación han tenido que adaptar sus políticas culturales a la altura de estas exigencias sociales (Morales, Bonfil, Díaz Polanco, Dietz, Schmelkes) para dar cabida a las culturas e identidades regionales.

**3. Los museos comunitarios como vertiente de la Nueva Museología Mexicana han contribuido al desarrollo de nuevos sistemas de organización comunitaria en cuanto a la gestión del patrimonio cultural, e incluso como motor de transformación social y política, sirviendo como modelo a seguir en otros contextos internacionales.**

Si la Nueva Museología apostó por la desarquitecturización de los museos tradicionales para consolidar un enfoque más ecológico (Rivière, Varine-Bohan, De Borghegyi, Benoist, DeCarli) coincidentemente la nueva Museología Mexicana ha impulsado la animación de espacios vernáculos que al prescindir del edificio tradicional majestuoso propician actividades de carácter comunitario para desarrollar las capacidades creativas de sus miembros encaminadas a un desarrollo social más generalizado y con un enfoque integral de elementos como el entorno natural o el patrimonio material e inmaterial (Pérez Ruiz, Méndez Lugo, Fernández, Hernández Hernández) que los acerque más a la comunidad a al que pertenecen.

El museo comunitario ha sido útil para que los sectores tradicionalmente excluidos de las esferas de producción y consumo cultural no sólo tengan la oportunidad de verse incluidos en diferentes espacios de representatividad, sino que la participación activa de la comunidad convoca a su vez a la reflexión para fortalecer su cultura tradicional, para mantener vivos sus vínculos ancestrales y para perpetuarse en el futuro a través del patrimonio, acciones que propiciarían la necesidad de mantenerse como comunidad (Endere, Arroyo Rodríguez, Bellaigue Dujovne, Camarena, Morales). Permiten al mismo tiempo explorar dimensiones tan diversas como los recursos naturales de una comunidad, sus monumentos históricos, su tradición oral, su identidad y sus proyectos para el futuro,

mientras se estimula la generación de proyectos de desarrollo basados en un aprovechamiento adecuado de su propio territorio con una visión propia (Morales Moreno, Burón Díaz).

#### **4. Los museos comunitarios materializan la oportunidad de generar espacios de representación identitaria en donde la diversidad cultural significa una característica de primer orden a señalar dentro de los derechos culturales en México.**

Con la demanda de los derechos de los grupos minoritarios que ha venido ocurriendo en las últimas décadas para reivindicar el valor de las diferencias culturales, la lucha por el reconocimiento de la identidad étnica no se ha hecho esperar (Olivé, Kymlicka, Touraine, García, Barañano, Wieviorka). En México a partir de los movimientos estudiantiles y obreros de finales de la década de los sesenta, y más recientemente los movimientos indígenas de la década de los noventa, se han obtenido importantes logros que reivindican los derechos identitarios y culturales de los diferentes sectores que integran la sociedad (Dietz, Florescano, León-Portilla, Díaz-Polanco, de la Fuente, Villoro). Uno de ellos es la integración al repertorio patrimonial tanto de las expresiones de la cultura popular como de los recursos tangibles e intangibles de las diferentes regiones culturales, y por otra parte la apertura de espacios con una perspectiva propia de los poseedores de la cultura que marca los límites al discurso hegemónico nacional pero enriqueciendo así el panorama multicultural del país (Giménez, Florescano, García Canclini).

Debido a la perspectiva que ha venido tomando el reconocimiento de la condición pluricultural de México es imperioso que las comunidades mantengan una participación activa en los espacios que resguardan su patrimonio cultural para que sean utilizados como una herramienta de aplicación para su desarrollo social, político, económico y cultural (Bonfil, Fonseca, Abraham Jalil, Ander-Egg) que a la vez garantice que las condiciones de multiculturalidad de sus entornos prevalezcan reflejadas tanto en los contenidos -integrado por los recursos patrimoniales- como en sus representaciones identitarias -creadas con los recursos museográficos- de los museos comunitarios (Rosas Mantecón, Pérez Ruiz, DeCarli). Aunque su surgimiento es anterior a las movilizaciones que claman por el reconocimiento a la pluralidad cultural del país, los museos comunitarios se convierten en un óptimo conducto

para mostrar las condiciones multiculturales que caracterizan a la nación.

**5. A través de la ineludible intervención de los especialistas en la creación de los museos comunitarios la comunidad adquiere un conocimiento que no deja de ser hegemónico para poder expresar en lenguaje técnico la importancia de su patrimonio cultural.**

En el proceso de reflexión e identificación del patrimonio cultural en los museos comunitarios de México participan diferentes actores para la selección de los repertorios patrimoniales de las comunidades, en este transcurso la intervención de los especialistas le resta autonomía y legitimidad al discurso empleado por la comunidad, la cual asume un lenguaje lejano a sus códigos culturales lo que demerita que en realidad sea un espejo fiel de la realidad de la misma ya que se pueden encontrar formas de comunicar propios de una museología anterior (Burón, Pelegrini, Jalil) que utiliza preceptos institucionales y una clara participación de la comunidad científica. Incluso la concepción historiográfica y la disposición estética demuestra que existe una evidente influencia de los discursos empleados en la museología tradicional (Méndez Lugo, Morales Moreno, Pérez Ruiz) que puede rastrearse en las temáticas que componen las tramas discursivas.

**6. Con la existencia de programas gubernamentales para apoyar proyectos culturales, los museos comunitarios se convierten, más que en un concepto, en un denominador que sirve de justificación para crear espacios no siempre apegados a los principios de la Nueva Museología Mexicana.**

Si bien las políticas culturales en torno a la gestión del patrimonio cultural se han tenido que abrir a la participación de la sociedad para su uso y disfrute, el gobierno mexicano ha tenido que disponer de un presupuesto para apoyar proyectos e iniciativas que promuevan la cultura popular e indígena a través de órganos estatales para poder lograr un pluralismo cultural como es debido (Ejea Mendoza, García Canclini, Mariscal Orozco, Rodríguez Barba). Al tratarse de recursos públicos ocurre que determinados proyectos son inscritos bajo la denominación de museo comunitario para poder acceder al apoyo económico en tanto que la omisión burocrática ha permitido que se admitan iniciativas con unos principios muy alejados de la filosofía de la Nueva Museología Mexicana lo cual, por haber surgido sin el

consenso de la comunidad, las condena al fracaso (Morales, Camarena, Pérez Ruiz).

## 1.4 Metodología

La metodología empleada para desarrollar la presente investigación ha sido bajo los criterios del análisis cualitativo realizada en dos fases: investigación de gabinete y trabajo de campo, lo que implicó cierta movilidad a diferentes escenarios, tanto en donde se han gestado proyectos de museos comunitarios como en donde ocurren discusiones teóricas al respecto, para así lograr un panorama lo suficientemente amplio y sustancioso a partir del cual obtener los datos suficientes para realizar el análisis de casos comparativos.

### 1.4.1 Investigación de gabinete

Para la investigación de gabinete acudí a diferentes fuentes documentales. Fueron visitas obligadas las bibliotecas del Museo Nacional de Antropología y del Museo Nacional de Culturas Populares de la Ciudad de México, pero fundamentalmente la biblioteca de la Facultad de Filosofía, Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona en donde además desarrollé toda la etapa de redacción de la tesis. Cabe hacer mención que mucha literatura referente a las temáticas concernientes a este tipo de estudios, también las pude encontrar en diferentes sitios de Internet por lo que la indagación en distintas páginas web, blogs, foros y prensa digital significaron una fuente importante de referencias para más tarde contrastar con documentos o sitios con más rigor académico pertenecientes a archivos y bibliotecas virtuales en donde realicé la revisión de diferentes artículos, otras tesis doctorales y en general estudiar la literatura producida desde la academia, como las que a continuación se citan a manera de ejemplo:

- [www.academia.edu](http://www.academia.edu)
- [www.ciesas.edu.mx](http://www.ciesas.edu.mx)
- [www.courses.cit.cornell.edu](http://www.courses.cit.cornell.edu)
- [www.e-local.gob.mx](http://www.e-local.gob.mx)

- [www.icom-ce.org](http://www.icom-ce.org)
- [www.ilam.org](http://www.ilam.org)
- [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
- [www.nacionmulticultural.unam.mx](http://www.nacionmulticultural.unam.mx)
- [www.nuevamuseologia.com.ar](http://www.nuevamuseologia.com.ar)
- [www.redalyc.uaemex.mx](http://www.redalyc.uaemex.mx)
- [www.redescolar.ilce.edu.mx](http://www.redescolar.ilce.edu.mx)
- [www.sala.clacso.org.ar](http://www.sala.clacso.org.ar)
- [www.sic.conaculta.gob.mx](http://www.sic.conaculta.gob.mx)
- [www.unesco.org](http://www.unesco.org)
- [www.dgbiblio.unam.mx/index.php/catalogos](http://www.dgbiblio.unam.mx/index.php/catalogos)

Esta fase de la investigación de gabinete la fui efectuando alternativamente al trabajo de campo con el propósito de ir obteniendo la bibliografía pertinente que me permitiera desarrollar la parte teórica de la tesis y lograr un análisis transversal comparativo frente a la parte empírica obtenida durante mis visitas a los museos en México. A partir de bases estadísticas, trabajos monográficos, revisiones teóricas y consultas a diferentes autores logré desarrollar los cuatro capítulos teóricos de la tesis, además de obtener un panorama extenso del objeto de estudio que me permitió conocer el contexto en donde se encuentran asentados los museos estudiados, el tipo de población que tienen, la infraestructura con la que cuentan, las actividades económicas más importantes, y sobre todo el estado de la cuestión de la temática estudiada.

La bibliografía revisada se puede dividir básicamente en dos secciones: una correspondiente a la Nueva Museología Mexicana y la otra referida a la diversidad cultural en México. Si bien hay muchos estudios relativos a la museología en México y a la Nueva Museología en general, es comparativamente poca la literatura escrita respecto a la Nueva Museología Mexicana, sobre todo si se contrasta con los estudios concernientes al Museo Nacional de Antropología. Lo mismo ocurre en cuanto al análisis de la diversidad cultural en México como temática de estudio, porque si bien las tesis sobre México significan ya una tradición en los anaqueles de la antropología –incluso a nivel internacional–, el enfoque



multiculturalista es una línea de reciente aparición en el ámbito de la investigación, más que nada a partir de la inclusión de estos saberes en la currícula escolar de nivel superior, por lo que la bibliografía encontrada es relativamente escasa con lo escrito en otros países en donde los estudios de la diversidad cultural han venido ocurriendo desde hace varias décadas.

#### **1.4.2 Trabajo de campo**

La fase correspondiente al trabajo de campo la realicé durante cuatro periodos con una duración de tiempo muy variada que dependió de las circunstancias que apremiaron en cada momento pero que se trató de estancias lo suficientemente adecuadas para conocer la praxis de los museos y conseguir la información necesaria en cada lugar. La primera parte la realicé los primeros tres meses del 2012. Fue el primer acercamiento directo que tuve a algunos museos comunitarios de los estados de Oaxaca, Veracruz e Hidalgo. Posteriormente en otoño del 2012 hice otra parte del trabajo de campo en donde participé además en el Taller Nacional de Creación de Museos Comunitarios, organizado por la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos A. C., así como por la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca en el poblado de Natividad, Ixtlán en Oaxaca. La tercera parte la realicé en primavera del 2014 para conocer algunos museos de Aguascalientes, en especial el Museo del Juguete Tradicional Mexicano. Y la última parte fue durante el invierno del 2014-2015 para volver a los museos ya elegidos para el estudio de casos comparados de Oaxaca y Veracruz. El trabajo de campo es la etapa más experimental del proceso de investigación, así que atendiendo las recomendaciones del Dr. Ferrán Estrada y sobre todo de mi director de tesis el Dr. Xavier Roigé, ambos profesores de la Facultad de antropología de la Universitat de Barcelona, las técnicas utilizadas en la investigación cualitativa fueron muy variadas.

#### **1.4.3 Observación directa**

Siendo que la investigación cualitativa arroja información descriptiva de los fenómenos estudiados, su importancia radica en que permite comparar con la teoría los datos obtenidos para poder desarrollar las hipótesis planteadas para la investigación. Con el objetivo de

conseguir información lo más descriptivo posible, el investigador debe de asumir una actitud abierta que le permita absorber las dinámicas que se suscitan en el entorno a observar. La observación directa en este caso es una técnica etnográfica fundamental en el estudio de fenómenos sociales para apreciar y analizar aquellas conductas de los sujetos en su vida cotidiana: sus rutinas, sus hábitos, conductas, costumbres domésticas, las relaciones sociales que establece y todos los comportamientos con sus propias maneras de expresar las emociones que al investigador le puedan permitir obtener datos únicos y significativos.

La observación directa es la participación más profunda que el investigador puede realizar dentro del contexto que le interesa interpretar, por lo tanto para enfrenar la realidad debe prepararse documentándose previamente sobre la ubicación de la comunidad, su historia y todo lo referente a su cultura. Al mismo tiempo debe de mantener una postura flexible a cualquier situación que se le presente y tener la capacidad de reestructurar su plan inicial pues su trabajo está condicionado por factores externos que lo obligarán a adecuar el rumbo del programa previsto por lo que el resultado será posiblemente diferente al esperado. Pero la trascendencia de dicha inmersión cultural es que le permitirá hacer una reconstrucción pormenorizada y una descripción con un alto rigor de detalles debido al contacto directo con la situación social del contexto estudiado, solo así los datos tienen la validez y cualidad específica de haber estado ahí, comprobando de manera sistemática los sucesos que ahí se generan, identificando dinámicas relacionales, recopilando información e interpretándola, de tal manera que el análisis posterior se pueda establecer a través de un proceso dinámico, creativo y en continua revisión para concretar la información conseguida a través de las entrevistas con los informantes elegidos, los diarios de campo, las imágenes obtenidas o el trabajo documental recopilado, y ya en conjunto cotejar con las teorías con el propósito de demostrar la manera en que lo observado pertenece a un canon determinado. Los museos elegidos fueron el Shan-Dany de Santa Ana del Valle, Oaxaca; el Balaa Xtee Guech Gulal de Teotitlán del Valle, también en Oaxaca; el Museo Comunitario Esfuerzo, Lucha y Perseverancia por el Rescate y Preservación de Nuestras Raíces. A. C., de Jamapa, Veracruz; así como Museo del Juguete Tradicional Mexicano, ubicado en San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Las visitas a estos espacios por tanto estaban indicadas para observar los siguientes aspectos: genealogía y organización, temáticas y discursos, exposición y

museografía, así como las actividades y los públicos atendidos. La estructura en la cual me basé para llevar a cabo esta parte de la investigación ha sido propuesta por la Dra. Teresa Salas, profesora del máster en Gestión del patrimonio Cultural durante la asignatura sobre análisis de espacios patrimoniales. Por lo tanto las pautas a destacar tiene que ver con los siguientes aspectos:

A) Organización:

- Nombre
- Génesis
- Historia
- Figura o carácter constitutivo
- Organización interna

B) Discurso y temáticas:

- Temáticas
- Contenido
- Declaración de principios
- Categorías de la diversidad cultural
- Mensaje político
- Momentos históricos destacados

C) Museografía, exposición y recursos:

- Presentación y procedencia de los objetos expuestos
- Estructura del discurso museológico
- Museografía
- Carácter
- Niveles de lectura
- Naturaleza del mensaje
- Interrelación entre objetos y textos informativos
- Itinerario
- Tramas discursivas
- Arquitectura
- Acceso al objeto patrimonial
- Plan de Comunicación

D) Actividades y públicos:

- Servicios y actividades
- Objetivo de las actividades
- Comunicación
- Tipo de público
- Relación con su público

#### **1.4.4 Herramientas del trabajo de campo**

En cuanto al registro del trabajo de campo se puede decir que se trata de una tarea sustancial para que la obtención de información y su debida descripción cumplan con el nivel de minuciosidad deseado. Se pueden utilizar diferentes herramientas. En mi caso utilicé por ejemplo una cámara fotográfica para obtener imágenes no sólo de los museos (sus contenidos, colecciones y actividades que realizan, como se mencionó anteriormente) sino para registrar escenas de la comunidad en general, de su entorno, del paisaje y la vida cotidiana. Por otra parte el cuaderno de notas o de campo fue muy útil para escribir mi experiencia de los viajes a las comunidades, las visitas a los museos, para anotar cosas más precisas o poco claras surgidas durante las entrevistas y poder abordarlas posteriormente, para dibujar esquemas o planos de los museos, o para anotar reflexiones que se me venían a la cabeza a cualquier hora del día, por lo que este fue el instrumento del que más me auxilié no nada más durante el trabajo de campo sino que lo traje conmigo durante todo el proceso de desarrollo de la tesis. Igualmente hice uso de dos dispositivos: un teléfono celular y un reproductor de audio digital portátil para grabar las entrevistas.

#### **1.4.5 Las entrevistas**

Las entrevistas por otra parte permiten conocer las experiencias de los informantes de manera más personal, sus puntos de vista, sus vivencias, los sentimientos que experimentan. Proporcionan información directa sin haber pasado por la mano de los especialistas, sin interpretaciones y desde sus propias perspectivas de las problemáticas enfrentadas. La recomendación ante este tipo de técnicas es que se desarrolle de manera paulatina y con

preguntas muy generales en tanto el informante se vaya sintiendo en confianza, para entonces ir encaminando poco a poco la indagación sobre las temáticas más específicas que pueda interesar al investigador. La relevancia de la información obtenida depende del tipo de informante que se elija, por lo mismo deben de elegirse a aquellos que hayan tenido una posición clave en el proceso a estudiar o que de alguna manera hayan sido protagonistas en el mismo, porque son ellos los que conocen por experiencia propia el fenómeno ocurrido.

Cabe decir que el número de entrevistados puede variar de un contexto a otro porque depende de las características específicas de cada caso. En la investigación que llevé a cabo, por ejemplo, normalmente fueron de dos a tres personas por cada museo las que fungieron como informantes y que fueron entrevistadas, como es el caso de el Sr. Román Bautista, el Prof. Alejo Castillo, el joven Pedro Hipólito, el Prof. Zeferino Mendoza Bautista, la Antrop. Teresa Morales, el Prof. Juan Antonio Reyes Castañeda, la Sra. Rubicela Romero, el Prof. Enrique Sánchez, el Sr. Mario Sánchez Martínez, el Prof. José Manuel Saucedo, el Sr. Filemón Torres Lara, el Sr. Gregorio Vásquez , así como la Prof. Georgina Vásquez Consuelo. Estas personas fueron elegidas bajo el criterio de haber formado parte del proyecto de creación del museo comunitario de su localidad, porque estuvieran ocupando algún cargo actualmente ahí o por tener cualquier tipo de relación con dicho espacio. Igualmente se consideraron las opiniones de personas que de alguna manera están involucradas o interesadas en el movimiento de la museología comunitaria y que me aportaron alguna información durante alguna charla informal, encuentros sobre la temática o intercambio de comunicaciones bien por correo electrónico o vía telefónica.

Para grabar las entrevistas normalmente hacía transcurrir un poco la charla establecida con el informante en turno hasta lograr un ambiente distendido entre nosotros. Trataba de iniciar con un tono lo menos rígido posible para que el informante se familiarizara con mi persona, tomara confianza y comenzara a hablar con más seguridad. Una vez que se empezaban a abordar temas más específicos dejaba que se explayara en sus comentarios y al expresar mi interés por determinados puntos les decía que era importante registrarlos por lo que anunciaba que utilizaría uno o ambos dispositivos, logrando así que en el acto y ya con más confianza ellos continuaran con su relato. Muchas veces estos momento

no precisamente tenían que ver con los temas cruciales a tratar. Siempre trataba de hacerles ver mi interés sobre alguna experiencia referente a la comunidad, alguna tradición o incluso anécdotas personales que tuvieran un carácter emocional para darles a conocer que resultaba interesante su vivencia, hasta que poco a poco se iba dirigiendo la entrevista a lo referente a su participación dentro del proyecto del museo comunitario.

Pero no empezaba a grabar hasta no cerciorarme de que se había generado un ambiente propicio para ello, lo cual ocurría hasta después de treinta o cuarenta minutos de charla informal. Para asegurarme de que ya podía emprender de alguna forma el uso de los dispositivos para el registro tenía que estar muy pendiente de cualquier señal. Ser sensibles para percibir la atmósfera generada es de vital importancia, así que debía poner atención a la disposición que percibía de mi informante y la manera en que se dirigía a mí, por lo tanto procuraba que las entrevistas se desarrollaran en un lugar cómodo para ellos, ya fuera sus casas, el mismo museo, la plaza del pueblo o hasta en una cafetería en donde pudiéramos lograr un nivel de privacidad propio para el desarrollo de la entrevista sin otros distractores externos que pudieran perturbarla.

Una vez que empezaba a grabar veía que ellos se acostumbraban a la presencia de los aparatos de manera muy rápida y hasta mostraban interés por el hecho de estar siendo grabadas sus voces y testimonios. Escuchando las grabaciones posteriormente se percibe que muchas de ellas comienzan con un nivel de confianza bastante avanzado, entre bromas y sonrisas, lo cual quiere decir que se empezaron a registrar mucho tiempo después de los prolegómenos formales por lo que con mayor facilidad poco a poco se iban conduciendo a los tópicos que me interesaba conocer, que básicamente eran en torno a los orígenes del museo, el tipo de gestión para su desarrollo, organización interna, contenidos, recursos museográficos, discursos empleados, importancia dentro de la comunidad, resultados obtenidos, actividades realizadas y perspectivas de futuro, pero sobre todo para indagar sobre la importancia de la diversidad cultural en estos espacios.

Cabe mencionar que así como tuve que documentarme con anticipación sobre la historia y cultura en general de las comunidades a visitar, también era importante tener presente el lenguaje a utilizar durante mi estancia. Debía tener mucho cuidado en mi manera

de hablar, tenía que emplear conceptos de lo más común y cotidiano posible, evitando cualquier terminología propia de la jerga académica y utilizando palabras o expresiones que no fueran ajenas a la gente de las comunidades. Comento también la importancia del lenguaje porque si bien mis informantes sí hablaban castellano, en ocasiones el uso del idioma con el acento propio de cada región, en donde la presencia de grupos indígenas con sus propias lenguas es inminente, me dificultaba de alguna manera la comprensión de algunos términos utilizados por ellos.

También es cierto que después de tanto tiempo fuera del país no me daba cuenta de que la lejanía física empezaba a provocar en mí un proceso de adopción de un lenguaje con una mezcla de expresiones absorbidas del ambiente en donde me desenvuelvo con gente de diferentes partes de Latinoamérica y Europa. Aunque me pongo a pensar si hubiera experimentado ese mismo problema idiomático en caso de nunca haber estado fuera del país platicando con gente de la sierra de la huasteca hidalguense, del desierto de Aguascalientes, de la costa veracruzana o de los valles oaxaqueños. Lo cierto es que, una vez vuelto a Barcelona, a la hora de las transcripciones de las entrevistas en ocasiones tenía que repetir el audio cinco o seis veces para comprender lo ahí expresado y después maravillarme con acentos tan variados, llenos de expresiones ricas en estilo y alusiones metafóricas propias de ingeniosas elaboraciones lingüísticas, relatos que al final resultaron un verdadero regocijo de la más pura tradición oral de los pueblos de México.

#### **1.4.6 El análisis comparativo**

El ejercicio de análisis comparativo en la investigación cualitativa tiene la peculiaridad de lograr un estudio a profundidad de un número específico de casos para observarlos en su contexto y así entender sus particularidades, procesos y coyunturas trascendentales con lo cual poder establecer una relación de contrastes entre las coincidencias y/o divergencias encontradas a través de diferentes variables que nos permitirán un conocimiento certero del fenómeno estudiado. El cotejo de la información extraída del ejercicio de observación frente a los modelos teóricos que se tienen como referencia y la triangulación con los datos proporcionados por los informantes permite el aporte científico que se busca.

La elección de los museos Shan-Dany, Balaa Xtee Guech Gulal, Museo Comunitario Esfuerzo, Lucha y Perseverancia por el Rescate y Preservación de Nuestras Raíces. A. C. de Jamapa, Ver., así como el Museo del Juguete Tradicional Mexicano, respondió a las siguientes razones: los museos Shan-Dany y Balaa Xtee Guech Gulal, ambos de la región de los valles centrales de Oaxaca, por tratarse de las primeras experiencias de museología comunitaria realizadas en México; el museo de Jamapa porque está en el estado de Veracruz, contexto muy cercano a mí ya que es el Estado en donde he vivido por muchos años; mientras que el Museo del Juguete Tradicional Mexicano se trata de un proyecto que me pareció que cumplía con especificaciones distintas a las que normalmente encontraba en los museos que había conocido con anterioridad, pues dicho museo se ubica en un contexto urbano, sin presencia de comunidades indígenas y con una temática que no comprendía ni una parte arqueológica ni histórica, con lo cual ofrecía un discurso un tanto diferente al empleado por el resto de los museos que había visitado. A continuación presento una breve descripción de los museos que comprenden los casos de estudio:

El Museo Comunitario Shan-Dany (Bajo el cerro) se encuentra en Santa Ana del Valle, poblado ubicado en la región de los Valles Centrales del estado de Oaxaca. El edificio que lo alberga, situado en la Plaza Cívica frente a la Presidencia Municipal, anteriormente había sido la escuela del pueblo. Inaugurado el 12 de septiembre de 1986, el Museo Shan-Dany, es el modelo con el cual se presenta el proyecto de museos comunitarios como ejemplo de la gestión y participación colectiva. Los contenidos que ofrece son sobre la época prehispánica, la Revolución Mexicana, la elaboración de textil de lana, así como la Danza de la Pluma. Por su parte el Museo Comunitario Balaa Xtee Guech Gulal (Casa del Pueblo Antiguo) fue inaugurado en 1994, se encuentra ubicado en Teotitlán del Valle, también en la región de los Valles Centrales del estado de Oaxaca, en una comunidad aledaña a pocos kilómetros del anterior. El edificio, que anteriormente albergaba el mercado municipal, está dividido en dos partes por columnas y mamparas que permiten una circulación adecuada y una delimitación acertada para las diferentes salas. Sus contenidos son sobre la arqueología, la producción textil, la Danza de la Pluma y la boda tradicional.



El Edificio del Museo Comunitario Esfuerzo, lucha y perseverancia por el rescate y preservación de nuestras raíces. Asociación Civil evoca la arquitectura vernácula de la región en donde se ubica de Jamapa, Veracruz. Fue construido en el año 2005 ex profeso para albergar la colección. Está compuesto por cinco salas: tres dedicadas a la arqueología y una sobre etnografía. También cuenta con un salón audiovisual y una tienda de artesanías. Y finalmente tenemos el Museo del Juguete Tradicional Mexicano de San Francisco de los Romo, Aguascalientes, en la región central del país. Se ubica en un edificio que fue construido para tal fin. Fue inaugurado en noviembre de 1998 y en su sala se muestran juguetes de todas partes de México manufacturados en madera, papel o marquetería, elaborados cuidadosamente a mano por artesanos locales. Cuenta además con un taller de creación de juguetes tradicionales y su objetivo es difundir el juguete tradicional mexicano de todas las regiones.

A partir de estos cuatro casos de estudio se podrá establecer un análisis comparativo de lo que ocurre en cuanto a los procesos de gestión del patrimonio en entornos pluriculturales, la participación de la comunidad en el proyecto y de la misma manera con estas referencias se indagará sobre el grado de inclusión de la diversidad cultural en los contenidos de los museos, así cómo la manera de hacer coincidir la historia de la comunidad, la elección de su repertorio patrimonial y su identidad para que todos se vean reflejados en estos espacios de representación cultural.

Cabe mencionar que la presente investigación se ha realizado con el financiamiento del FONCA-CONACYT con la Beca de Apoyo para Estudios en el Extranjero, por lo que el programa de trabajo y varias de las decisiones tomadas muchas veces estuvieron condicionadas por cuestiones burocráticas, lo cual indica que también la elección de estos casos de estudio estuvo fundamentada bajo tales circunstancias. Asimismo, no deja de ser importante mencionar la evolución que experimenté en la percepción del fenómeno estudiado a lo largo de esta formación como investigador. Al principio, el entusiasmo con el que observaba el caso impedía que emitiera juicios que contrarioran los principios fundantes de la museología comunitaria –por muy evidentes que fueran las inconsistencias advertidas– de tal manera que me parecía imposible apartarme de la militancia que generan este tipo de iniciativas comunitarias. Incluso emitir un comentario que contrariara la filosofía que

proponen me producía sentimientos de deslealtad. Sin embargo, conforme me fui situando más en el papel de la ciencia me di cuenta que para propiciar la continuidad del objeto de estudio era trascendental una mirada más impersonal que diera paso a la crítica en beneficio de los estudios de la museología, postura difícil de conseguir en un principio pero que una vez conseguida con la mejor intención siempre reiteraré para poder discernir en torno al hecho estudiado. Espero, por ende, contribuir en el debate científico de la museología comunitaria a partir de las aportaciones que se hacen en el presente estudio.

## 1.5 Estructura de la tesis

La tesis está estructurada en dos secciones: cuatro capítulos teóricos y uno de análisis de casos comparativos, producto del trabajo de campo. El primer capítulo se refiere a la evolución de la museología comunitaria. Dicho desarrollo se analiza a partir del tratamiento que la sociedad le ha dado a los museos desde su aparición hasta la llegada de la Nueva Museología en la segunda mitad del siglo XX. Partiendo del análisis de la relación que existe entre los conceptos de identidad y patrimonio cultural como elementos primordiales en la museología, se observa la proximidad que han tenido los museos con la comunidad, desde su función para establecer un vínculo identitario y de pertenencia hasta su papel de agente educativo y de interpelación social de las últimas décadas cuando se han incorporado elementos del patrimonio natural e intangible para lograr un museo integrador propio de las sociedades contemporáneas, con otras necesidades que las han llevado a reflexionar sobre su pasado, su actual entorno y lo que se espera de su futuro como cultura que es lo que propicia la Nueva Museología con los museos al aire libre, los ecomuseos, los museos de barrio, los de Historia Viva o aquellos denominados economuseos que, por ejemplo, han servido para revalorar los oficios tradicionales y las artesanías en un contexto más actual.

En el siguiente capítulo se hace un repaso de la historia que han tenido los museos en México, un recorrido que no se puede empezar sin antes hacer un estudio sobre las políticas culturales y de gestión del patrimonio cultural empleadas en el país desde la época de la Colonia hasta nuestros días para entonces pasar a analizar el desarrollo que han tenido los

recintos de resguardo de nuestra herencia cultural constituida por diferentes repertorios al que se le han ido incorporando elementos que la sociedad ha visto necesarios para definir nuestra identidad cultural dentro de los grandes museos nacionales. Daremos cuenta de que es en esta incorporación de nuevos ingredientes culturales que surgen los debates en torno a lo que debe o no definir nuestra cultura nacional. De esta discusión surgen voces que interrogan la ausencia de expresiones populares e indígenas de nuestros días, discrepancia que da paso a la corriente conocida como Nueva Museología Mexicana de donde surge el Museo Nacional de Culturas Populares, entidad que abre conductos innovadores para exponer de otra manera nuestro patrimonio cultural con una participación más activa de las comunidades en espacios alternativos como la casa del Museo, el museo en rieles, los museos escolares, los museos integrales y los museos comunitarios, proyectos que han prevalecido desde hace más de cuatro décadas y que se han extendido allende las fronteras mexicanas.

Continúa el capítulo que recoge el estado del arte de los museos comunitarios de México. Se abordarán en un principio sus orígenes y características para emprender un análisis de la teorización que los circunda. Posteriormente se emprenderá un observación minuciosa del tipo de gestión que llevan a cabo, el grado de implicación y participación comunitaria, así como las acciones de representación en los elementos museográficos empleados. Acompaña este capítulo un apéndice por Estados agrupados en zonas económicas que hacen patente el registro de museos comunitarios en el territorio mexicano, su nombre, ubicación, temática, contenidos y principales características.

En el último capítulo de esta primera parte teórica de la tesis se abordará el tratamiento que en la museología mexicana se le ha dado a la diversidad cultural. Para ello es necesario comprender las características identitarias del país por lo que es imprescindible profundizar en sus configuraciones sociales, características pluriculturales que se han tomado en cuenta muy recientemente para continuar con la edificación del Estado-nación. Para dotar al análisis de una perspectiva más extensa hubo que hacer un recuento de las acciones que se han echado a andar en las últimas décadas para gestionar la diversidad cultural en diferentes contextos internacionales y las repercusiones que han tenido en nuestro país en donde dichas políticas han sido determinadas por diferentes factores y condiciones históricas, condiciones culturales que indefectiblemente se ven reflejadas en los contenidos patrimoniales exhibidos

en los museos de nuestro territorio.



Gráfico 1: Museología comunitaria en México.

Como se muestra en la gráfica, la tesis está estructurada de tal manera que cada capítulo esté conformado por apartados que de alguna manera demuestren la evolución que ha tenido la museología para ofrecer museos cada vez más cercanos a la comunidad y capaces de dar soluciones sociales a los entornos a los que pertenecen. El capítulo referente a la museología comunitaria, por tanto, habla de la relación conceptual entre el museo y la identidad, seguido de un segundo apartado en donde se establece la relación que ha tenido el museo con la comunidad, evolución que ha dado paso a lo que se conoce como museos de sociedad, y que merece un apartado distinto, para finalizar con un análisis de la vertiente conocida como Nueva Museología. El siguiente capítulo sobre la museología en México está compuesto por cuatro secciones: la primera se refiere a las políticas implementadas en torno al patrimonio cultural en México.

## Diversidad y patrimonio cultural

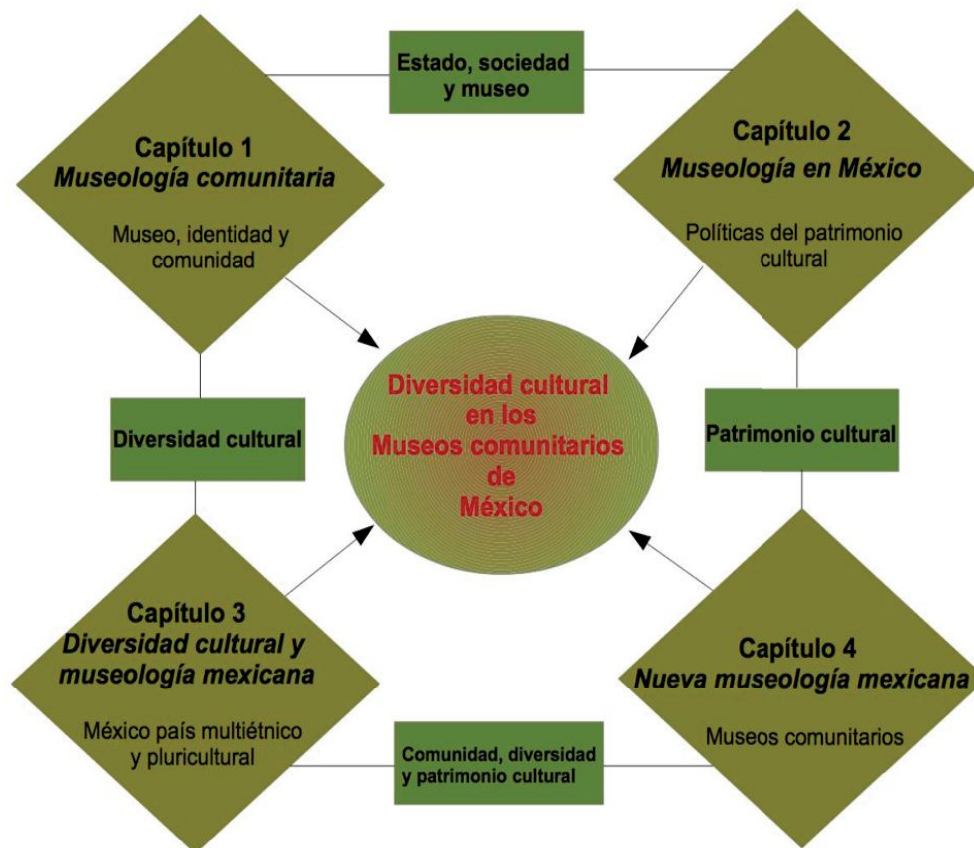


Gráfico 2: Diversidad y patrimonio cultural en los museos comunitarios de México.

A partir de este análisis en la segunda sección se podrá observar el origen y desarrollo de la museología en el país, desde la aparición del primer museo hasta los espacios que actualmente conforman la infraestructura museística de los últimos años, pasando por el Plan Nacional de Museos implementado en la segunda mitad del siglo XX. Con un desarrollo museal tan importante, la tercera sección se refiere a los necesarios debates que se han dado concernientes a la museología y museografía implementada en estos proyectos culturales que van muy de la mano a las políticas sobre patrimonio cultural implementadas por el Estado. Así, en la cuarta sección se aborda lo relacionado a la Nueva Museología

Mexicana, sus orígenes, características, propósitos y principios que revolucionaron la forma de hacer museología en México, propuesta museológica que ha traspasado fronteras en Latinoamérica y sur de EE. UU.

El cuarto capítulo está integrado por otros cuatro apartados que permitirán dar a conocer la importancia de la diversidad cultural en la museología; por lo tanto en primer término se establecerán las condiciones identitarias que caracterizan al país para poder tener un acercamiento a su diversidad cultural. En un segundo momento se expondrán las políticas de gestión de la diversidad cultural efectuadas en los contextos internacional y nacional, ya que las mismas han servido de cimiento para que la museología atienda como una tarea concerniente a su disciplina la inclusión del patrimonio perteneciente a los diferentes sectores que conforman una sociedad, como se demostrará en la última sección de este capítulo. Y por último se ha aunado al esquema un apartado de los diferentes tipos de museos que conforman la Nueva Museología Mexicana. Así, la estructura de la presente tesis ha sido pensada para dar a conocer la manera en que diferentes acontecimientos sociales y culturales, y por supuesto los debates teóricos, fueron derivando metodológicamente en la configuración de los museos comunitarios de México.

El segundo gráfico se presenta con la intención de esclarecer los términos conceptuales que vinculan a los capítulos resaltando la importancia que tiene el tratamiento de la diversidad en la gestión del patrimonio cultural. Por ejemplo, entre el capítulo 1 y 2 se observa que lo que asemeja a la museología mexicana con la museología del resto del contexto internacional es la relación que ha existido entre el Estado, la sociedad y los museos. Por otra parte vemos que lo que relaciona a la museología internacional con un cariz más social, como se relata en el capítulo 1, con la museología comunitaria del país, tratada en el capítulo 3, es precisamente la necesidad de integrar la diversidad cultural en sus discursos como una manera de hacer más benéfica su actuación conforme a las exigencias de los tiempos que se viven. Igualmente se tiene que en la museología mexicana, tal y como se plantea en el capítulo 2, el elemento primordial que dio paso a la nueva museología, abordada en el capítulo 4, fue el patrimonio cultural y su debida gestión desde un enfoque más plural, participativo e inclusivo. Y finalmente en la relación del capítulo 3 y 4 se demuestra que las condiciones de diversidad cultural del país invariablemente ha tenido su

mejor representación en la Nueva Museología Mexicana en donde la participación de la comunidad es un elemento primordial en la gestión del patrimonio; por lo tanto cabe la conclusión de que desde la aparición de los museos comunitarios se han logrado visibilizar las condiciones multiétnicas y pluriculturales del país que somos.

Una vez expuesta la parte teórica, la segunda sección corresponde al último capítulo de la investigación en donde se hace una exploración del grado y categorías de diversidad cultural que puedan encontrarse en los museos comunitarios de México considerando cuatro casos de estudio. Partiendo de una observación general posteriormente se hace un análisis particular de cada uno de los museos elegidos en donde se destacará el origen de dichos museos, el tipo de gestión emprendida, los procesos de participación experimentados, las características de la museografía empleada y los discursos emitidos. Al final el análisis se hace acompañar de un apartado de conclusiones en donde de manera transversal se hace un recuento general de las categorías de la diversidad cultural observadas en el ejercicio de observación, lo que dará sustento a las hipótesis que acompañaron a la investigación.

## Capítulo 2. El desarrollo la museología comunitaria



Dado que la definición, concepto y noción de museo ha evolucionado a través de la historia de los mismos, ha sido la museología la ciencia que se ha dado a la tarea de precisar todo lo referente a los espacios que resguardan aquellos bienes culturales propios de una cultura, razón por la cual los conceptos de identidad y comunidad han sido objeto de análisis para avanzar en la definición de lo que representa a una sociedad en términos del repertorio patrimonial con el que se siente identificada. En esta dinámica de la que forman parte las nociones de identidad, patrimonio y comunidad, la relación que los museos han establecido con sus públicos ha evolucionado sobre todo hacia las últimas décadas del siglo XX. El desarrollo de los museos ha derivado en un modo de acercarse a la sociedad que se ha desarrollado de manera vertiginosa en los últimas décadas. La aparición de la museología como la ciencia que se encarga de delimitar las tareas concernientes a este ámbito de las ciencias sociales ha dado pie a un importante avance en la materia.

Si en un principio el museo en su versión más incipiente fue creado para resguardar y exhibir los trofeos, emblemas y fetiches del hombre como constancia de los hechos y testimonio que habría que heredar a las generaciones subsecuentes, más tarde se tornó un lugar de deleite, esteta y burgués que tuvo que ser redefinido después de la Revolución Industrial ante las constantes críticas de haberse convertido en un depósito para resguardar un patrimonio cultural que debiera pertenecer a todos los sectores de la sociedad por igual. De ahí que su carácter se haya transformado en formativo y educador, característica que no logró desarrollarse del todo, pues más tarde (a finales del siglo XIX) se vio en la necesidad de replantear su posición frente a la sociedad, lo que poco a poco le ha dado la oportunidad de irse perfilando sí como un sitio de resguardo patrimonial, pero sobre todo como museos de sociedad y/o de la comunidad. En el presente capítulo se hará una revisión del desarrollo de la museología comunitaria la cual determina que el museo debe ser visto como un espacio en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por medios diversos y – sobre todo– exponer para deleite y educación del público un conjunto de elementos de valor cultural, que además puede ser aprovechado para determinar los elementos que componen el repertorio identitario de cualquier sociedad, así como para sentar las bases fundacionales de determinados grupos culturales.

## 2.1 Museo, identidad y comunidad

A principios del siglo XX Georges Bataille (1930) en uno de sus ensayos definió el museo como un espejo colosal en el cual el hombre finalmente se puede contemplar desde todos los ángulos. Es probable que no sólo se refería a la condición natural del individuo –en tanto ente curioso, esteta y contemplativo– y que justificaba además en esta definición las condiciones de transitoriedad del ser humano en la historia de la humanidad con un pasado, un presente y un futuro. Dado que la definición, concepto y noción de museo se ha visto modificada a través de los tiempos ha sido la museología la ciencia que se ha encargado de delimitar, expandir y precisar todo lo referente a los espacios que resguardan aquellos bienes culturales propios de un grupo social. Por ejemplo, una de las concreciones más aceptadas recientemente ha sido la dictada por el International Council of Museums<sup>1</sup> que define al museo como “Todo establecimiento permanente creado para conservar, estudiar, poner en valor por medios diversos y esencialmente exponer para deleitación y la educación del público las colecciones de interés artístico, histórico, científico y técnico”.

Algunos teóricos añaden que museo también es “todo establecimiento permanente, administrado en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por medios diversos y, sobre todo, exponer para deleite y educación del público, un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos artísticos, históricos, científicos y técnicos, jardines botánicos y zoológicos y acuarios. Las bibliotecas públicas y los centros de archivos que mantienen exposiciones permanentes, serán asimilados a los museos” (Fernández, 1993:28). Pero además, como se puede apreciar en muchos casos, un museo es igualmente un espacio que puede ser aprovechado para sentar el origen de determinados grupos culturales, convirtiéndose al mismo tiempo en un lugar desde donde se pueden albergar los elementos que componen el repertorio identitario de cualquier sociedad, tal y como lo revela Arrieta Urtizberea:

---

<sup>1</sup> El ICOM, es organismo comprometido en garantizar la conservación y la transmisión de los bienes culturales. Fue creado en 1946 y está integrado por 119 Comités nacionales, 30 Comités internacionales y agrupa a más de 35.000 museos y profesionales de museos que representan la comunidad museística internacional. <http://icom.museum/L/1/>

“Un ejemplo de la naturalización de los fundamentos culturales e identitarios del patrimonio cultural lo encontramos en los museos. Presentados como instituciones neutrales y transparentes, no han hecho sino dar respuestas a criterios ideológicos, vinculados, especialmente, al nacionalismo, el imperialismo, el colonialismo, la burguesía o, incluso, a las multinacionales. No obstante, desde hace unas pocas décadas esta neutralidad y transparencia, legitimada por el formalismo político, se viene cuestionando, principalmente en ciertos ecomuseos, museos comunitarios, instituciones ligadas al patrimonio industrial y galerías y museos de arte contemporáneos, presentándose alternativas a los relatos naturalizados” (Arrieta Urtizberea, 2011: 18).

Como se puede observar, en las definiciones anteriores hay dos elementos –explícitos o no– que resultan un binomio constante a la hora de especificar los atributos que caracterizan a un museo: identidad y comunidad. La cuestión identitaria ha sido objeto de estudios desde diferentes ángulos, así que para avanzar en la definición de lo que representa a una sociedad, entendiéndose esto como el patrimonio cultural, para empezar habría que encaminar la presente investigación hacia el mismo concepto de *identidad*<sup>2</sup>.

En primer lugar podemos decir que la identidad tiene que ver con la distinción de las particularidades de un objeto o sujeto para distinguirlo de los demás. Se trata de la identificación de las características por las cuales dicho elemento se distingue del resto del conjunto. Luis Villoro (1998) anota que identificar significa singularizar; es decir, distinguir algo como una unidad en el tiempo y en el espacio para poder contrastarlo con lo demás. La identidad de un objeto, por ejemplo, está constituida por connotaciones singulares que lo hacen diferenciarse de otros y que permanecen en él mientras sea el mismo objeto.

En cuanto a la construcción identitaria de un individuo Gilberto Gimenez en *La cultura como identidad y la identidad como cultura* agrega que en este proceso intervienen repertorios culturales que el mismo sujeto encuentra en su entorno y los añade o asume para marcar límites desde donde diferenciarse con rasgos culturales específicos; por lo tanto se trata de distintivos relacionales, atributos en estrecha relación con un proyecto de futuro, de los que se desea ser y desde donde le gustaría que los demás lo reconocieran, pues el proyecto

---

<sup>2</sup>Sobre el debate entre identidad y globalización véase: Gellner (1983); Chomsky (1997); Bourdieu (1980); Giddens (1991); Beck (1999); James (2015 y 2006).

personal o colectivo está estrechamente relacionado con nuestras aspiraciones a partir de la imagen que tenemos de nosotros mismos, ya sea de manera individual o en sociedad. Estos atributos que el autor menciona se reconocen como diacríticos:

“Diremos que se trata de una doble serie de atributos distintivos, todos ellos de naturaleza cultural:

- 1) Atributos de pertenencia social que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales.
- 2) Atributos particularizantes que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión.

Por lo tanto, la identidad de una persona contiene elementos de lo socialmente compartido, resultante de la pertenencia a grupos y otros colectivos, y de lo individualmente único. Los elementos colectivos destacan las semejanzas, mientras que los individuales enfatizan las diferencias, pero ambos se conjuntan para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual" (Gimenez, 2003: 10).

La primera serie de atributos tiene que ver con su entorno más inmediato en tanto miembro de una familia y ciudadano de un territorio: la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas (localidad, región, nación), los grupos de edad y el género; mientras que en la segunda categoría se agrupan los estilos de vida, sus hábitos de consumo o su historia personal. Se trata entonces de atributos múltiples, variados y también cambiantes según los diferentes contextos, por lo tanto se considera una lista abierta y no definitiva ni estable. Con base en lo anterior podemos decir que un individuo tiene tantas identidades, roles cambiantes y representaciones variadas como sus circunstancias de vida le exijan ante la diversidad de relaciones que establezca con su entorno. La identidad permite así una permanencia continua en la historia por lo que debe ser coherente con lo propuesto, con las metas trazadas y el escenario proyectado. Esta identidad debe ser consecutivamente diseñada, reconstruida y vuelta a forjar para lograr identificar el rostro que reconocemos de lo que nos hemos propuesto ser.

Tenemos entonces que la identidad no es un fenómeno fácilmente reconocibles o claramente vivido. La personalidad posee problemas que el individuo debe resolver: ¿Cómo saber que somos las personas que se supone que somos? y ¿Cómo expresamos nuestra personalidad?. Estas preguntas sobre la personalidad frecuentemente se formulan en

antropología y filosofía. Surgen de la distinción que por lo común se hace entre persona (el aspecto socialmente definido del ser) e individuo (la parte única, individual del ser humano), y es así como los individuos se esfuerzan en ser personas, intentando llenar las expectativas dependiendo del rol que les toca jugar como miembros de una comunidad (Villoro, 1998).

Debido a que no puede haber una comunidad si no hay individuos que no se piensen a sí mismos como miembros de ésta, las identidades comunitarias surgen de las identidades personales (Karp, 1992). Bajo este presupuesto podemos señalar entonces que las identidades colectivas tienen una genealogía similar a las identidades individuales, aunque es importante advertir que mientras en una identidad individual se puede distinguir dónde comienza y termina un cuerpo, en la otra identidad es difícil determinar realmente su principio y su fin, sea esta un vecindario, un barrio, un movimiento social o un partido político. Por eso mismo Giménez sostiene que el planteamiento de Fredrik Barth en *Los grupos étnicos y sus fronteras* es aplicable a cualquier forma de identidad ya que una frontera étnica puede permanecer constante a través del tiempo a pesar de los cambios culturales, sociales o políticos sufridos internamente. O incluso adoptando rasgos culturales de otros grupos, como la lengua y la religión, sin que se diluya su demarcación ante los otros. En palabras de Rik Pinxten y Ghislain Verstraete, esto se detalla de la siguiente manera:

“... individuos, grupos y comunidades se representan en términos de identidades (en plural) según el conjunto de valores en las dimensiones de personalidad, de socialidad y de culturalidad. Estas representaciones se expresan mediante etiquetas (banderas, insignias y otros) y narrativas. Estas últimas son los discursos que cada uno mantiene constantemente para adaptar sus identidades a las demandas de la realidad” (Pinxten y Verstraete, 2004: 16).

Trasladada al terreno político, estas representaciones corresponden a la construcción de los Estados-nación<sup>3</sup>, pues se tratan de configuraciones identitarias nacionales que van evolucionando y van tomando diversas formas en el curso de la historia debido a sucesivas reconstrucciones ya que se trata de condiciones que constantemente se ven sometidas al reconocimiento para poder determinar aquello que el Estado se ha propuesto como

---

<sup>3</sup>Para una revisión más amplia del concepto, revítese Hobsbawm (1991); Anderson (1993); Castañeira (1998).

distintivo, que no es más que una identidad étnica, colectiva o nacional, en correspondencia con “una o varias etnias que conservan un patrón de cultura común, una unidad histórica y una referencia territorial” (Villoro, 1998).

Ahora bien, en cuanto al concepto de *comunidad*<sup>4</sup>, que ordinariamente la Real Academia Española para su definición apela a la noción de “cualidad de común”, también se extiende a “las personas de un pueblo, región o nación al que pertenecen por acuerdos políticos y económicos” o como Zolberg (1992) que la define como un grupo social cuyos miembros residen en una localidad específica compartiendo algunos aspectos de gobernanza, reclamando a menudo una cultura y un patrimonio histórico común.

Para diferentes especialistas existen determinados elementos que de la misma manera ayudan a definir la dimensión de comunidad. Factores como la localización geográfica, la influencia de la economía local, los recursos naturales, el paisaje, las creencias religiosas, la estructura de organización interna, el estatus social y sobre todo aquellas características culturales compartidas como el origen, el idioma, las tradiciones, el patrimonio cultural y todo aquello que lleve implícita la noción de “espíritu comunitario” (Davis, 2007) apuntan a la noción de comunidad. Sin embargo, la continuidad geográfica no es una característica para designar a un grupo social como comunidad, porque basta con que un grupo de miembros vivan a una distancia muy separada para ser considerados como parte de ella, siempre y cuando compartan características o preocupaciones similares (Zolberg, 1992).

Cada sociedad por su parte puede ser vista como un mosaico de múltiples comunidades y organizaciones en constante cambio. No sólo de una comunidad única es desde donde surge el complejo y cambiante orden social: un individuo en un pequeño lapso puede moverse desde una parte enfática de su identidad (como puede ser su pertenencia étnica) a otra (como puede ser el sector profesional), y luego regresar nuevamente a ser miembro de su comunidad original. Son identidades que se viven de manera no completamente abarcadoras sino que suceden dependiendo de la situación social y según la

---

<sup>4</sup> Identidad y comunidad son dos conceptos vinculados teóricamente; véase también: Tönnies (1979); Young (1999); Bauman (2003).

comunidad en la que se participa (Karp, 1992). Porque ocurre que los individuos de una comunidad igualmente se ven identificados con otros grupos pequeños dentro de la misma dependiendo de las afinidades que compartan en asuntos como la religión, pasatiempos, ideologías o intereses económicos, conformando así células sociales que bien pueden ser consideradas sub-comunidades a las que pueden pertenecer transitoriamente con entera libertad. Bajo este esquema, entonces, la identidad que un individuo se adjudica no tiene que estar anexada a una sola y única comunidad.

Se tiene también que Wasserman<sup>5</sup> (1995), como afirma Davis (2007), define a la comunidad como aquella población que consciente de sus afinidades, diferencias y conflictos con su ambiente, viven en un área y comparten un futuro común. Señala además que mientras algunos individuo escogen una determinada comunidad, a otros les son asignadas por ley, circunstancias o por nacimiento. Pero sea cual sea el origen de la pertenencia a la(s) comunidad(es), se está hablando de una entidad inestable y fluida a la que se puede pertenecer en cualquier momento y a más de una a la vez considerando el marco de referencias culturales del sujeto, sus repertorios de interpretación, experiencias históricas, capacidades intelectuales o inclusive por compartir la experiencia de haber sido excluidos de otras comunidades (Hooper-Greenhill<sup>6</sup>, 2000; Mason<sup>7</sup>, 2005; citados por Watson 2007:4). Es entonces la cultura pública, conforme la definición de Appadurai (1995), la que provee determinados entornos relativamente formales para definir y vivir las identidades, pero esa cultura pública es solamente un foro en el cual la gente experimenta quiénes son. Las identidades se hacen y viven en entornos que difieren del entorno social de varias maneras, entornos en donde se pueden incluir la intimidad que provee la familia, la calidad sagrada del culto religioso u otros círculos sociales (Karp, 1992), como ya se ha mencionado.

---

<sup>5</sup> De Bary, Marie-Odile, André Desvallées and Françoise Wasserman, eds. 1994. *Vagues: une anthologie d'ela nouvelle muséologie*, vol. 2. Mâcon and Savigny-le-Temple: Editions W and MNES. Interesado en los ecomuseos, Wasserman ha sido también Director de Museos en Francia en el 2002 y Responsable del departamento de políticas públicas del Ministerio de la cultura de Francia en el 2011.

<sup>6</sup> Profesora emérita de la Escuela de Estudios de Museos, Eilean Hooper Greenhill fue también directora del Centro de Investigación para Museos y Galerías de la Universidad de Leicester.

<sup>7</sup> Rhiannon Mason, profesora de estudios en patrimonio y cultura en la Universidad de Newcastle, ha sido también directora del Centro Internacional de Estudios de la Cultura y el Patrimonio y es autora del libro *Museums, Nations, Identities: Wales and its National Museums*. Cardiff: University of Wales Press (2007) y 'Museums, galleries and heritage: sites of meaning-making and communication'. En: Corsane, G, ed. *Heritage, museums and galleries: an introductory reader*. London and New York: Routledge (2005).

Se puede aseverar entonces que en ese ir y venir de una identidad a otra para pertenecer a distintos conglomerados sociales es como se van conformando las comunidades. Pero no hay que perder de vista que son los intereses –y la vigencia de los mismos– de cada individuo lo que permitirá el dinamismo de las relaciones mutuas entre los miembros de una comunidad y la continua búsqueda del bien “común” lo que permitirá el desarrollo del entorno compartido:

“Se trata, como propone Barcellona (1992), de un nuevo modelo de sociedad, construido como un espacio de reciprocidad no impuesto ni ordenado por normas, sino 'como elección libre basada en la conciencia de que sólo en la reciprocidad de las relaciones no dinerarias se produce el verdadero reconocimiento de la diferencia y de la particularidad'. La configuración de esa nueva sociabilidad proyecta al individuo en su dimensión social posibilitando una redefinición del sentido y espacio del bien común, sustraído a los intereses particulares pero abierto a la intersubjetividad de la formación del individuo libre y autónomo. Esta idea de comunidad, de una vía de integración que devuelva al individuo su dimensión societaria ha de pasar, según Barcellona (Ídem) y Santos (1998), por una comprensión solidaria de las relaciones sociales que permita superar el autointerés”(Souza, 1999).

En ciencias como la museología o sociología es común que el significado de identidad, identidad cultural y comunidad sean usadas de manera indistinta o intercambiable. Davis (2007) da claros ejemplos de lo anterior: el autor señala que Hall y Du Gay (1986) en *Questions of cultural identity* utilizan el término identidad más que identidad cultural, por ejemplo, y que en cambio Bauman (1996) y Spielbauer (1986) apelan más a la definición de identidad como el término al que nos acogemos en situaciones de incertidumbre e inseguridad por una necesidad de encontrar orden y estabilidad en un mundo de cambios constantes y rápidos. No obstante, insiste Davis, Hall (1996) prefiere usar el término “identificación” más que “identidad” ya que para él refleja el reconocimiento de un origen común o de características compartidas con otra persona o grupo social, que tal “identificación” lo mismo puede ser adquirida o extraviada, mantenida o abandonada, pues se trata de una cuestión condicional a la que se acude en caso de contingencia. De esta manera, y volviendo a la afirmación de Villoro (1998) en lo referente de la configuración de un Estado-nación, para Benedict Anderson las naciones no son más que comunidades imaginarias, ya que para que una comunidad exista en tiempo y espacio debe ser imaginadas



y representadas por individuos como componentes significantes de sus identidades.

### **2.1.1 Museo e Identidad**

Una vez delimitadas las nociones de identidad y comunidad es preciso analizar el vínculo que estos dos conceptos establecen con el museo. En primer lugar se tiene que la relación entre museo e identidad se establece desde el momento en que el museo es visto como escaparate en donde se expone a la mirada del visitante el patrimonio cultural de cualquier grupo social, entendiendo que el patrimonio cultural es el conjunto de bienes materiales, naturales y espirituales que posee una población, sean estos lugares, edificios y objetos históricos, así como manifestaciones artísticas, festividades tradicionales, conocimientos y técnicas de saber popular o entorno ecológico y cultura oral (Perea, 1988). Entonces si el museo es un reflejo identitario, un retrato cultural compuesto por objetos y valores igualmente es importante tomar en cuenta una de las explicaciones más validadas por la antropología actual, a cargo de Llorenç Prats (1997), para quien el patrimonio consiste en un sistema de representación constituido por metonimias, reliquias, lugares o manifestaciones, procedentes del pasado que condensan y encarnan emotivamente unos valores y una visión del mundo, y que suelen ser considerados símbolos sagrados para un determinado grupo cultural.

Se entiende entonces que el patrimonio cultural debe ser flexible en su composición ya que dichos elementos adquirirán mayores atributos en tanto más personas sientan identificados con ellos o por el contrario, puede ocurrir que dejarán de ser representativos para la comunidad a lo largo del tiempo según los objetivos y circunstancias. Con base en lo anterior, Cabello Carro (2007) asevera que entonces una identidad se vuelve subjetiva desde el momento en que los objetos que han sido seleccionados por filiación por una colectividad tienden a cambiar de valor y transformarse en diferentes épocas. Con lo anterior se infiere que en la relación que la sociedad establezca con su patrimonio cultural estriba la identificación de ciertos rasgos culturales, ya que los objetos que integran dicho repertorio cultural son depositarios de valores y actúan como símbolos.

Los bienes culturales una vez identificados como parte de un patrimonio cultural se inscriben indefectiblemente en la ámbito social (ya que si existen es porque fueron

seleccionados, reconocidos y eventualmente disfrutados por una colectividad), es ahí en donde entra en juego la importancia y garantía de que su aprovechamiento sea en beneficio de los sectores más amplios de la población, lo que obliga a establecer reglas muy claras para que esta misión se cumpla y que los sectores mayoritarios de la sociedad tengan acceso a estos bienes. Para tal efecto, una manera de acercar a los públicos a un legado cultural que les pertenece reside precisamente en la creación de los museos; espacios que han sido diseñados para que la sociedad conozca su pasado, su herencia, y en esa sucesión de bienes culturales a la vez vea reflejada su identidad. Esta es una de las razones por las cuales el museo debe ofrecer al público un discurso accesible y contextualizado de los objetos ahí expuestos, para que se comprenda con la mayor exactitud posible el valor que les ha otorgado la comunidad que con anterioridad los ha identificado y seleccionado con el propósito de admitirlos dentro de su repertorio cultural.

Para constatar lo anterior sólo basta con echar una mirada al origen de los espacios de resguardo patrimonial: la imagen de la cabeza de una víctima frente a una tienda de jibaros americanos, era una manera de dar a conocer el valor guerrero de la tribu primitiva, pero también una manera de señalar un evento o un suceso para que las generaciones posteriores lo siguieran recordando. De esta forma se garantizaba que a partir de la conservación de un objeto testimonial se pudiera perpetuar una leyenda, una tradición y empezar a hacer Historia. Con eso se pone de manifiesto la pretensión de los pueblos por heredar sus bienes y sus ritos, mediante una constante exposición de armas, fetiches y trofeos, también guardados y atesorados por motivos de culto, estéticos y hasta por consideraciones de estatus social (Balderas, 2007). María Luisa Herrera Escudero lo refiere de esta manera:

“Son las cosas materiales y tangibles, las armas o los miembros debidamente conservados de las víctimas, los que conseguirán en un principio mantener vivo el recuerdo o la noticia de las antiguas hazañas familiares. Efectivamente, pronto entre los pueblos primitivos surge un embrión de museo en ese afán de conservar y lucir los trofeos conseguidos por sus antepasados o por los actuales miembros de la familia” (Herrera Escudero, 1972: 12-14).

Este tipo de coleccionismo persistió incluso hasta la civilización griega con un uso bastante acentuado principalmente en Roma en donde la imagen, la visualización y la exhibición era un manera estratégica de conducir a la sociedad. Era estar de vuelta de

cualquier batalla y exponer aquellos mármoles y bronce del contrincante para obtener prestigio: “desde entonces, no hubo jefe que a la vuelta de su campaña militar no trajera consigo su trofeo que se exponía, a efectos propagandísticos, en lugares públicos” (León, 2010:17). De ahí que al tener una serie de elementos testimoniales del pasado, una historia que contar a través de conocimientos, creencias, tradiciones, organizaciones, costumbres alimentarias, actividades económicas, tecnologías, artefactos o preferencias culturales configuradas hace decenas, centenares o miles de años, ha sido necesario un recinto para albergar todo aquello que nos permite identificarnos con una cultura específica y todo lo que conduce al conocimiento más profundo de una sociedad, a su herencia histórica, estética o tecnológica (Santacana Mestre y Hernández, 2006). Es en ese coleccionismo en donde radica, aunque de manera muy reducida, el origen del museo.

En otra vertiente igualmente es importante atender lo que se señala en cuanto al concepto de poseer la propiedad cultural de cualquier objeto ya que se trata de una cuestión ética muy debatida y argumentada por considerarse el aspecto más importante de la identidad cultural de cualquier grupo social –debido a que los objetos tienen esa cualidad de comunicar aspectos identitarios, de manera ya sea directa o por asociación– que una vez que trascienden tiempo y espacio son identificados y después protegidos, razón por la cual los museos que resguardan estos íconos culturales son también reconocidos como símbolos de poder que ayudan a la creación de una identidad nacional (Boylan 1990; Anderson 1991; y Mason 2007; citados por Davis, 2007: 54-55).

Fernández de Paz (2006) –y con mayor precisión Arrieta Urtizberea (2011)– comenta que es el Estado moderno el que decide, determina y define los rasgos culturales para establecer o naturalizar una identidad nacional. Y es en esta concreción de determinados rasgos culturales en donde se definen los patrimonios culturales, entrando en juego diferentes intereses y politizándose las propuestas, lo que conduce ineludiblemente a un terreno de conflicto ideológico. Porque además de las características de la identidad nacional que se pretenden homogéneas –como por ejemplo el territorio, los recuerdos, mitos o símbolos colectivos– se incluye igualmente a un sistema económico común que aglutina a todo tipo de organización social, abonando con ello a que las relaciones de poder económico, social y cultural jueguen un papel primordial en la selección del patrimonio cultural, lo que

deriva en una cultura nacional, dominante o aceptada, comúnmente en conflicto con otras propuestas alternativas, de ahí que las instituciones oficiales se empeñen en conseguir un país culturalmente homogéneo en toda su profundidad a través de entidades estatales legítimas a partir de las cuales asegurar ese proyecto de identidad cultural común (Villoro, 1998).

Ahora bien, si la salvaguarda del patrimonio de cada comunidad a través de los museos se traduce en una ratificación identitaria que favorece la unificación oficial, todos aquellos componentes de cada cultura se convierten en referencias identitarias ineludibles de quienes las poseen, ya que revelan la historia de su continuidad y discontinuidad en el momento de producir y reproducir su identidad. Bajo esta lógica, la finalidad del resguardo patrimonial debe ser en definitiva el referente identitario para quienes participan en esta dinámica de uso, transformación y traspaso en su propio sistema cultural. Sin embargo, como sustentan los autores antes citados, este legado cultural entrará a un ciclo de recepción, adaptación, nuevas aportaciones y transmisión, por lo que no existe ningún elemento cultural (ni siquiera las expresiones, formas o rituales consideradas más invariables) que no se hayan modificado en su adaptación al devenir histórico –ámbito rural y clases populares incluidas–, retos a los que los museos deben de adaptarse.

Lo interesante de este tema es la manera en que se ha abordado dicha cuestión a través de los tiempos a la hora de definir las políticas culturales; por esta razón resulta inútil esforzarnos en mantener inamovible el patrimonio cultural de cualquier grupo por no atentar contra una identidad, ya de por sí amenazada, porque como objeta Gimenez (2003): la identidad no depende del repertorio cultural vigente en un momento determinado de la historia o del desarrollo social de un grupo o de una sociedad, sino de la lucha permanente por mantener sus fronteras cualesquiera que sean los marcadores culturales movilizados para tal efecto.

Ahora bien, para dar paso al siguiente apartado sobre la relación entre museo y comunidad, ha de analizarse la siguiente cita:

“La memoria es el fundamento de nuestra identidad, tanto individual como colectiva. Somos lo que somos porque podemos recordar lo que hemos sido y lo que fueron los que nos antecedieron. 'Para ser yo he de ser otro, / buscarme entre los otros', decía Octavio Paz. La memoria no es sólo recuerdo; también examen constante. Y si nuestra identidad se deposita en la memoria ésta tiene, a su vez, asidero y recipiente en ciertos objetos externos que valoramos en forma especial, objetos que fungen

como testimonio vivo de épocas pasadas y constituyen, al fin, el patrimonio histórico y cultural de una nación: monumentos y obras de arte de diferentes etapas de nuestro pasado, herencia artística y arqueológica en la que es posible reconocernos” (Sáizar, 2011).<sup>8</sup>

### 2.1.2 Museo y comunidad

Si existen tantos tipos de identidades como identidades colectivas o comunitarias de ningún modo pueden ser establecidas una discusión sin considerar la relación que existe entre ambas. La comunidad existe dentro de nosotros de alguna manera, y sus valores afectan nuestra percepciones y estructuran nuestros propios valores personales. Los ideales a menudo se invocan en el proceso de configuración de la comunidad. Tales ideales comunican la manera en que la gente debe ser definida, establecen modelos de conducta o incluso hacen visibles modos de ser que deben evitarse y claramente son los museos los lugares en donde las representaciones de esos ideales se hacen visibles. Todo esto nos conduce dentro del elemento museo-comunidad que se resuelve en torno al rol de la identidad (Karp, 1992).

Estas conclusiones hasta ahora vigentes han tenido que ir siendo validadas ya que la relación de los museos con la comunidad ha sido muy variable (tanto como la propia Historia de la humanidad por tratarse de dos nociones íntimamente ligadas), pues una de las necesidades del hombre de cualquier cultura ha sido la colección de objetos desde todos los tiempos con la intención de preservarlos para un futuro, tal como se ha comentado anteriormente, lo que también explica de otro modo el origen de los museos y la evolución del hombre en múltiples facetas del ámbito social, cultural, científico, político y técnico (Alonso Fernández, 1993). No obstante, el museo como institución pública ha empezado a ser accesible a cualquier público apenas en la historia muy reciente de las últimas décadas:

“Hasta finales del siglo XVIII la cultura y el arte no eran más que un adorno en la vida de los privilegiados, bien como elemento de exaltación religiosa, bien como curiosidad superior reservada a los potentados y a la nobleza. Iglesias y palacios guardaban celosamente la casi totalidad del patrimonio histórico artístico que la humanidad había producido hasta entonces. En consecuencia, el museo tal y como

---

<sup>8</sup> Sáizar hace alusión a Piedra de Sol de Octavio Paz (1957), poema que habla de la otredad y el mestizaje como contradicciones de México.

hoy lo conocemos es un invento nacido curiosamente bajo el entusiasmo y la visión de las élites ilustradas del siglo XVIII. Pero fue convertido en institución pública y diseñado como un instrumento moderno de culturización por diversos factores determinantes del espíritu enciclopedista del Siglo de las Luces y, sobre todo, por decisión e imposición de la Revolución Francesa” (Alonso Fernández, 1993: 47-48).<sup>9</sup>

Con la tradición museística que la humanidad ha heredado es importante que el concepto de un museo público cercano a su entorno social siga evolucionando para que en ese desarrollo se alimente el significado sociocultural que se supone un espacio dinamizador de esta índole debe tener. Sobre todo por las implicaciones analíticas que ostentan pues desde la perspectiva social –y más aún etnográficas– es relevante que un museo se asuma como un centro cultural vivo, pues los hábitos del hombre en todas sus dimensiones han de ser presentadas dentro de su contexto absoluto al servicio de todos y utilizado por la comunidad a la que se debe (Alonso Fernández, 1993). Lo anterior tiene un precedente interesante, pues no se puede dejar de observar que en la genealogía y desarrollo de los museos dentro del mundo anglosajón existe una figura y modos de hacer que más tarde se imitará en otras latitudes, y aunque el perfil museológico norteamericano se caracterizaba por el importante número de museos de pequeñas comunidades, también era un elemento común en Gran Bretaña:

“Desde la perspectiva mediterránea, la de los herederos de la tradición clásica, tendemos a pensar el museo en términos de colección de objetos de cuya administración se encarga un ente más o menos difuso llamado Estado. Desde la perspectiva anglosajona (particularmente norteamericana), en cambio, el museo es, ante todo, un organismo administrativo, un ente con personalidad jurídica propia, una corporación independiente que firma un contrato con su ciudad. En virtud de ese acuerdo, el museo (la *corporation* de *trustees* o fideicomisarios elegidos entre la ciudadanía) se compromete a prestar unos servicios (de naturaleza educativa y derivaciones recreativas) y la ciudad le entrega el terreno donde construir un edificio y le paga regularmente por los servicios prestados a la sociedad” (Gómez Martínez, 2006: 28).

---

<sup>9</sup> En *La museología. Curso de museología/ Textos y testimonios*, George Henri Rivière (1989), refiere: “Una serie de acontecimientos de gran importancia influyen sobre la historia de los museos a partir de 1750. El siglo de las luces, en su apogeo, desemboca en las conquistas de la Revolución Francesa y el Imperio, con sus flujos y reflujos políticos y culturales [...] El espacio museal se extiende sobre todo por Europa y América del Norte”.

Lo anterior de alguna manera explica la importante injerencia que de algún modo la tradición religiosa ha tenido en este ámbito. Cabe recordar que uno de los dogmas del puritanismo, como parte disidente y radical del protestantismo, insiste en el estudio privado de la Biblia como un medio para ver convertidos a los seres humanos en personas ilustradas, por lo que el mundo anglosajón por mucho tiempo se valió del sentido de la familia, y por ende de la comunidad, para constituir los antecedentes de mayor influencia en la genealogía, expansión y evolución de los museos anglosajones. A partir de este servicio a la comunidad con sólidos vínculos cimentados en la pertenencia y la colaboración, la iniciativa privada establece importantes relaciones que han determinado el papel del mecenazgo y la filantropía en los museos hasta el día de hoy, jugando un protagonismo trascendental en la gran mayoría de los museos tanto de Estados Unidos como de Gran Bretaña que ha trascendido en niveles que van desde la definición del tipo de museo en formato pequeño, su carácter democrático abierto a más público y la participación de la comunidad en su gestión desde un carácter de voluntariado, sin mayor interés que la de servir al museo (Gómez Martínez, 2006).

Bajo estas circunstancias se entiende ahora la razón por la cual la relación que los museos han establecido con sus públicos ha evolucionado sobre todo hacia las últimas décadas del siglo XX. Si se analizan las diferentes etapas de la historia reciente se puede observar que por ejemplo en la Ilustración el patrimonio cultural pertenecía a quienes ostentaban el poder económico y político, incluyendo a los allegados que pertenecían a este sector social. En el siglo XIX se hizo más accesible a la población de los Estados modernos hasta llegar a ser lo que en el siglo XX se ha caracterizado por la universalidad que hasta el día de hoy los museos tratan de mantener y ampliar (Sabaté N. y Gort Riera, 2012).

Analizado el contexto anglosajón de los museos ahora se entiende por qué dichos espacios son asumidos de manera más fácil como lugares que congregan (y no sólo educan) a la comunidad tal y como lo hace la iglesia protestante estableciéndose así una analogía que Gómez Martínez señala desde la siguiente perspectiva:

“Del mismo modo que la iglesia católica emuló a la protestante, el museo mediterráneo se sumó a la dinámica del museo anglosajón, educativo, lúdico, participativo, abierto y, en definitiva, comunitario. Y no sólo eso: ese nuevo museo asumió el sentido simbólico de que había sido despojada la catedral, convirtiéndose él mismo en la nueva catedral de una sociedad secularizada. Para atraer y mantener al público, la iglesia se seculariza y el museo se sacraliza. No tenemos más que mirar los

numerosos museos alumbrados por la posmodernidad para percatarnos de la literalidad con que se obró esta suplantación. En todos ellos aparece la rotunda clásica, el espacio centralizado que también se ha impuesto en las catedrales católicas postconciliares. ¿Quién imita a quién o, mejor dicho, quién se beneficia de quién?” (Gómez Martínez, 2006: 30).

Así como puede ser discutible la influencia de las religiones en el desarrollo de los museos para entender el papel que los mismos han venido desarrollando en los últimos tiempos hasta como los conocemos el día de hoy dentro de las sociedades contemporáneas, de igual manera ha sido cuestionada el origen de las colecciones, ya que como bien se sabe algunas han surgido de la Revolución Francesa o Industrial, otras son producto de la expoliación a pueblos colonizados y otras más han tenido su origen gracias al esfuerzo de los mecenas, inversores o amantes del arte, y dependiendo del tratamiento o carácter del que se les ha dotado frente a la comunidad es el nivel de consentimiento que han tenido las mismas en determinados espacios. No obstante existe un modelo más (que se debe de señalar por la trascendencia que ocupa en la presente investigación): son aquellas colecciones que han nacido por iniciativa de la propia comunidad que ha decidido poner en valor determinadas herencias culturales a partir de las cuales se activan objetos patrimoniales para fundar así sus propios museos, espacios nacidos por iniciativa de la propia comunidad (Sabaté N. y Gort Riera, 2012). Pero sea cual sea el origen de un patrimonio cultural, dicho proceso de adquisición ha servido como factor determinante para que sea aceptado por el público y para que este tenga acceso al mismo. Porque no es lo mismo un patrimonio producto de una intervención militar o expolio a un pueblo, que una colección perteneciente a cualquier actor del ámbito de la cultura que más tarde encuentran propicio hacer una donación a la sociedad.

Acorde a la condición no estática y cambiante de la identidad, que como ya se ha analizado corresponde al tiempo y las circunstancias, el reto de los museos por lo tanto es saber cómo exponer dichas colecciones, cómo atribuirle a los objetos nuevos significados, o cómo interpretarlos a partir de una referencia distinta a la real, esa que ostenta el objeto *per se*. Esto quiere decir que la aproximación, interpretación y exhibición de los objetos en los museos debe ser deconstruida y redefinida para establecer mayor sintonía con una sociedad



posmoderna en donde la cuestión identitaria se encuentra en constante transformación (Davis, 2007). En este sentido se puede decir que la experiencia individual de apreciar la exposición de un museo ocurre desde la pertenencia a una comunidad, o sea desde la identificación con la comunidad. Esta creencia es por lo menos el resultado de la manera en que las identidades individuales y las identidades comunitarias interactúan ya que las comunidades frecuentemente ven a los museos como lugares en los cuales la identidad es articulada. Como resultado, los museos tienen la responsabilidad de garantizar la historia y la cultura de esas comunidades en consonancia con sus problemáticas y realidades (Karp, 1992; Kreamer 1992).

#### ***2.1.2.1 Apelaciones sociales en torno a la museología***

En la relación que la comunidad ha establecido con los museos a lo largo de los tiempos han aparecido diferentes reclamos. Existe la hipótesis de que en un principio de la museología, cuando ya se conoce a los museos modernos como tal, los amplios segmentos de la sociedad tradicionalmente no estaban incluidos, que por el contrario, quienes accedían al consumo de arte y cultura eran únicamente aquellos sectores ilustrados compuestos por la comunidad de intelectuales, artistas y estudiantes, que compartían determinadas características e intereses por la cultura, para lo cual era preciso pertenecer a una clase social con acceso pleno a una educación e información que pudieran servir de vehículo para decodificar e interpretar lo que los museos ofrecían como parte de sus colecciones, fuera cual fuera el tipo de patrimonio cultural exhibido. Esta actividad decimonónica por parte de las instituciones museísticas tenía como único objetivo permanecer como conservador de bienes culturales con un público pasivo sin ninguna atención más específica ni una formación más accesible para uso y disfrute de las colecciones exhibidas; público compuesto por una burguesía y pequeña burguesía –y acaso por proletarios– con acceso a determinada formación intelectual.

Así, la imagen que venían arrastrando los museos desde el siglo XIX era la de instituciones autoritarias, contradictorias, pero sobre todo asfixiantes. Por lo que en las primeras décadas del siguiente siglo se persigue la idea de lograr del museo un espacio de intimidad y placer para que el visitante puede abstraerse en un ambiente relajado, abierto, sin totalitarismos, para que la comprensión del patrimonio expuesto llegara a través de la

contemplación de la manera más natural posible. La intención era clara, había necesidad de romper con la idea de espacios sagrados guardianes de la cultura. Ante esa percepción Paul Valéry en 1923 a través del texto *El problema de los museos*, expresó:

“No me gustan demasiado los museos. Hay muchos admirables, pero ninguno que sea placentero. Las ideas de clasificación, de conservación y de utilidad pública, todas ellas precisas y claras, tiene poco que ver con los placeres. En cuanto doy un paso hacia esos hermosos objetos, una mano me quita el bastón, un cartel me prohíbe fumar. Helado por este gesto autoritario y con un sentimiento de coacción, penetro en una sala de escultura donde reina una fría confusión... Estoy seguro que ni Egipto ni China ni Grecia, tan sabios y refinados como fueron, conocieron jamás este sistema de yuxtaponer producciones que se devoran unas a otras. Tampoco colocaban unidades de placer incompatibles bajo números codificadores y según principios abstractos. Pero nuestra herencia es aplastante” (Bolaños 2002: 31).

De esta tradición evolutiva de la museología sobresale la disquisición establecida entre Franz Boas y Mason (éste último conservador de la Sección de Etnología del United States National Museum). Franz Boas en su ensayo *Museums of Ethnology and their classification* (Messias Carbonell, 2004) expone que la disposición de los artefactos culturales establecida por Mason respondía a una técnica etnográfica que acostumbraba a ordenar el material de acuerdo con una secuencia que supuestamente demostraba la evolución de la cultura, ordenando los artefactos en familias, géneros y especies sin ninguna contextualización, metodología basada en el racionalismo deductivo que sostiene que la difusión de las ideas podría darse en puntos geográficos muy alejados a partir del efecto migratorio, proponiendo que así como en la naturaleza, en la cultura humana las mismas causas producen los mismos efectos.

Trasladado a la museografía este principio dictaba exponer el material de los museos en grupos de artefactos semejantes con un orden secuencial de complejidad en su elaboración, para luego entender el desarrollo de la civilización. Ante esto, Franz Boas criticaba que un objeto no podía ser expuesto sin los elementos del entorno al que pertenecían, que era preciso darles mayor contexto. Esta propuesta sigue vigente hasta nuestros días porque es sólo así como un grupo social puede ser estudiado a partir de los vestigios que han sido recolectados de manera independiente y sólo así el público de un museo puede acertar en el uso y habilidades de las etnias, por lo que la labor del etnógrafo y

museólogo hoy por hoy es dotar a esos objetos de la mayor cantidad posible de información del entorno de donde son originarios, disponiéndolos de acuerdo a su procedencia para entender el desarrollo de un pueblo como un todo integral y sin despojarlo de sus antecedentes históricos sociales que es lo que provoca la taxonomía unilineal de Mason (Martínez-Hernández, 2010; Valdez Gásquez, 2006). Incluso algún tipo de planteamiento museológico similar al de Mason siguió ocurriendo con frecuencia casi al final del siglo XX. En esta vertiente sucedió que el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1984 abrió la exposición *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*<sup>10</sup> con la cual pretendió establecer una serie de paralelismos estéticos entre 200 objetos procedentes de África, América y Oceanía y 150 trabajos de artistas occidentales. Las críticas no se hicieron esperar pues mostraba los objetos desposeídos de cualquier antecedente histórico y sin ningún contexto social, lo cual los relegaba de las prioridades de los especialistas, corredores de arte y coleccionistas, para quienes lo más importante no radicaba en la procedencia de dichos objetos étnicos sino en el valor de mercado de los trabajos de los artistas de occidente (Barker, 1999).

Otro ángulo de estos debates se centraba en determinar qué era lo más importante del museo (sobre todo de arte): si el patrimonio que resguardaban o los visitantes que acogía, si los objetos o los sujetos, si preservar o difundir. Esto debido a la profusión de cristales para cubrir los lienzos que impedían observar con precisión la profundidad, matices y luminosidad de las pinceladas de las obras expuestas, lo que se prestaba para entablar la discusión de que si el museo estaba más atento a las actividades de conservación que de divulgación (Bolaños, 2002). Igualmente en la museología alemana de principios del siglo XX –caracterizada por su dominio en la sistematización de las colecciones y por un alto grado de competencia científica– existía cierta preocupación por el grado de percepción que los visitantes obtenían de los museos. En este tenor Wilhelm Bode, director de la Gemälde

---

<sup>10</sup> Algunos documentos respecto a la exposición del MoMA se pueden consultar en las siguientes páginas web:  
[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6081/releases/MOMA\\_1984\\_0017\\_17.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_17.pdf?2010)  
[http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6082/releases/MOMA\\_1984\\_0018\\_19.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6082/releases/MOMA_1984_0018_19.pdf)  
[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6087/releases/MOMA\\_1984\\_0023\\_23.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6087/releases/MOMA_1984_0023_23.pdf?2010)

Galerie de Berlín en aquella época, no escondía su juicio por el sentimiento de confusión que experimentaban los visitantes al museo. A pesar de sus aportaciones que daban prioridad al ordenamiento estilístico de las obras, más que a los criterios técnicos, con la intención de que su contemplación fuera llevada a cabo en espacios con una correcta disposición y en armonía con el conjunto de obras expuestas, no dejaba de inquietarle encontrar la fórmula (y encontrar responsables) para que estas instituciones fueran más atractivas, recreativas y preferidas por un mayor número de visitantes y sentenciaba lo siguiente en su texto *¿Deben llevarse las obras de arte a los museos?* (Bode, 1913):

“El hecho de que el gran número de obras de arte de los museos públicos pueda crear fácilmente la sensación de sobresaturación y hartazgo, o de que algunos visitantes, tras recorrer una por una todas las salas, lejos de sentirse estimulados y animados, se encuentran más bien cansados tras la visita a un museo es culpa de los visitantes mismos. Cada uno es libre para seleccionar, en cada visita, las salas o las obras que realmente desea contemplar, dejando el resto para otra ocasión” (Bolaños, 2002: 47).

De la misma manera, señala Gómez Martínez (2006), los norteamericanos en un análisis sobre la relación prevaleciente entre los museos y la comunidad habían llegado a la conclusión de que los museos no podían consagrarse únicamente a la contemplación de la belleza por parte de un sector privilegiado de la sociedad, sino que también tenía que ser útil a los ciudadanos comunes, por lo tanto tenían que asumir una responsabilidad social y moral, postura que a los museos franceses por su parte les quedaba todavía muy lejos de asumir al mantener una condición todavía nominal basada en la conservación y estudio de los objetos, en contraposición a los museos de tipo verbal con una manifiesta atención al público:

“Respecto al público, el museo plantea serios problemas de estructura puesto que éste se ofrece igual para el gran público, los historiadores, los artistas, personas cultas, marchantes... Para establecer una sistemática adecuación en orden al consumo necesario de cada individuo, la Museología intenta establecer plataformas y una serie de normas viables para obtener el máximo rendimiento en la relación público-objeto. Un fenómeno de interés se presenta en el museo actual: si el museo ha sido creación de la burguesía, ésta, al menos un sector considerable, ha vuelto la espalda o ha contestado al museo actual. Ciertamente, la nueva burguesía, aunque cobijada por la ideología de su antecesora (burguesía de viejo cuño), reclama en aras de las libertades y democracias que caracterizan al sistema burgués, vitalidad y eficacia del entramado museístico. Y puede decirse que el museo ha quedado con lo que respecta a la

sociedad y a 'su público' reducido a un mínimo nivel creativo. Y es lógico este resultado porque los sectores sociales realmente interesados en el campo de la cultura o bien son minoritarios y 'están' marginados o 'se sienten' ajenos a un mundo que teóricamente tiene su razón de ser en función de ellos pero programados sin ellos. Y así, todos los esfuerzos -que los hay- quedan en buenas intenciones en progresistas teorías que recogen la ciencia museológica pero que quedan al nivel de investigación” (León, 1990: 76-78).

En 1930 la revista *Mouseion*<sup>11</sup> publicaba en uno de sus números un informe detallado realizado por Jean Lameere<sup>12</sup> con el título de “La concepción y organización modernas de los museos de arte y de historia” de donde se sustraen algunos principios con los cuales bien se podrían caracterizar a los museos anglosajones de esa época, instituciones que al mismo tiempo sirvieron como eje de conducta para los museos de la Europa continental:

- La importancia de los museos pequeños, locales, con énfasis en actividades educativas.
- La incorporación de la población local en actividades y en la gestión de “su” museo.
- La creación de asociaciones nacionales de museos para defender los intereses de los museos pequeños y coordinar estrategias.
- La gratuidad de acceso
- La amplitud de horarios para que las clases trabajadoras tengan acceso después de sus jornadas laborales.
- La división de colecciones: una para aficionados y especialistas en un almacén, y otra para el público en general en la sala de exposiciones.
- La renovación periódica de la colección permanente y la organización de exposiciones temporales para mantener el interés del público.
- La eficacia pedagógica de los conjuntos de época y de colecciones itinerantes.
- Las estrategias educativas y los museos infantiles con el uso de reproducciones y

---

<sup>11</sup> *Mouseion* fue el boletín de la Oficina Internacional de Museos del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, editado en París de 1927 a 1946.

<sup>12</sup> Jean Lameere fue secretario del Departamento Nacional de Museos en Bélgica. En *Mouseion* publicó varios artículos entre los que destacan: “La conception et l’organisation modernes des Musées d’Art et d’Histoire” y “Le rôle social des musées”.

diversidad de materiales audiovisuales.

De estos principios surgen infinidad de estrategias que hasta el día de hoy son llevadas a cabo por diferentes instituciones –y que especialistas en la materia saludaron desde un principio con entusiasmo– como por ejemplo “el museo infantil” o “la hora del museo”, actividades evidentemente destinadas al ocio con intenciones pedagógicas en donde los curadores tenían el reto de poder entender y satisfacer las necesidades de un público infantil, juvenil o poco dado a visitar los museos y con poco conocimiento de los temas relatados a partir de las colecciones patrimoniales de la institución, dejando a un lado las clasificaciones científicas de los objetos, así como las nociones comúnmente incomprensibles para este nuevo público. Al respecto Luc Benoist (1971:98) sugería: “un niño para comprender bien las cosas debe poder tocar. Él entiende con sus manos, como los bebés con su boca”. Para Benoist la implementación de diferentes materiales didácticos, audiovisuales, reproducciones y otro tipo de materiales auxiliares resultan muy útiles, ya que un método activo puede remplazar poco a poco la lectura exclusiva de libros en la clase. Con ello los niños pueden dialogar libremente a través de juegos pedagógicos y desarrollando sus destrezas manuales, empezando así una educación visual.

Con este tipo de acciones el museo empezaba a despojarse del reclamo de mantenerse convertida en una institución elitista y burguesa todavía en la segunda mitad del siglo XX. En ese mismo periodo empezaban a cobrar auge los museos sobre el arte popular y el folclore con una renovada visión de los estudios etnográficos para hacerlos más democráticos y atraer a las clases populares, dejando atrás aquella aura de los otros museos estáticos y aislados socialmente (Bolaños, 2002). A partir de este nuevo giro, poco a poco las instituciones museísticas se empezaban a afianzar en el imaginario colectivo a la vez de que eran ponderadas como un lugar de encuentro y de intercambio de ideas para uso y disfrute de las mayorías. Para apoyar más esta idea, y para aminorar las consecuencias de las guerras, en 1947 la UNESCO crea el International Council of Museums, organización internacional no gubernamental de museos con el estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas y de los profesionales, dirigida a la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo. El ICOM en

uno de los primeros números de la revista *Museum*<sup>13</sup> publicó un artículo en donde E. B. Moore expresaba: “De entre todas las instituciones educativas, los museos están cualificados eminentemente para contribuir a ofrecer a la juventud actitudes que corrijan sus prejuicios y permitan una mejor comprensión del resto de los pueblos. Sus edificios abrigan la flora y la fauna de todos los países, los mas destacados objetos de ciencia y de arte creados por el hombre; y su personal trabaja incesantemente, hasta llegar a la Antigüedad, para reconstruir la historia y ofrecer un balance de nuestra herencia común. Los objetos de los museos se ponen a disposición de los educadores, que deberán extraer de ellos el mejor provecho con el fin de establecer –y esta tarea es hoy la más urgente– relaciones internacionales tan notables como sea posible” (Bolaño, 2002).

Bastaron unos lustros más para que en los años sesenta los museos se vieran sometidos a duras críticas nuevamente. Las sublevaciones estudiantiles de mayo del 68 denunciaban la decadencia e inutilidad de las instituciones artísticas y, en particular, de los museos, considerados en crisis, agónicos, alienantes y autoritarios a pesar de los esfuerzos de acercarse a la sociedad y de hacer a un lado las preferencias plásticas de la burguesía. Ante este escenario Duncan Cameron (1971), conservador del Brooklyn Museum, consciente de la concepción de estructura ligada al poder, al sistema reproductivo opresor y al servicio de la estética burguesa que se tenía de los museos, sentenció:

“De las protestas actuales, podemos extraer una constatación mucho más importante; a saber, que hay algo que falta en el mundo de los museos y las galerías de arte. Esa carencia no puede ser identificada o satisfecha únicamente con una mera reforma del museo templo, y en mi opinión, es evidente que existe la necesidad real e inmediata de que nuestras sociedades recuperen el foro como institución. Si nuestros museos convencionales intentan ser útiles manteniendo su papel de templo, deberá producirse simultáneamente la creación de foros para la polémica, la experimentación y el debate público, pues los foros son instituciones emparentadas, pero muy distintas” (Bolaños, 2002: 278).

---

<sup>13</sup> *Museum International*, publicada por la UNESCO desde 1948 es una revista académica para promover el intercambio de información sobre los museos y el patrimonio cultural a nivel internacional. Desde 2013 los derechos de publicación fueron transferidos al ICOM.

### ***2.1.2.2 Función social del museo***

Todavía hacia la segunda mitad del siglo XIX el museo carecía de cualquier carácter investigador o docente (van Mensch 1996); su actividad consistía en la conservación y exposición de objetos como testimonio de determinados hechos. Armas, fetiches y trofeos más bien conformaban colecciones para narrar Historia (Herrera Escudero, 1972), como se ha mencionado anteriormente. Pero en una versión más moderna los actuales museos se han convertido en lugares creados para conservar, estudiar y educar a los públicos a partir de colecciones patrimoniales específicas, herencias de interés común para determinadas colectividades por ver depositados en estas colecciones estimaciones especiales, ya que se trata de recursos con los cuales como población establecen una identificación primordial que tiene que ver con el proyecto de cómo quieren ser vistos y lo que desean ser. A partir de esta etapa radica la importancia que tienen los museos en este sistema de salvaguarda, utilización y beneficio del patrimonio cultural.

La razón por la cual un museo debe tener una función docente o formativa es porque al resguardar aquellos objetos que nos permiten conocer nuestro pasado, nos abren las puertas al conocimiento y a la reflexión. Siendo lugares en donde se depositan los testimonios del desarrollo de la humanidad nos permite la interpretación de la evolución del hombre y su paso por el tiempo a través de un conjunto de elementos que han sido transmitidos generación tras generación hasta el día de hoy; por tal razón el museo se vuelve un espacio imprescindible para explicar los procesos evolutivos de la sociedad y a la vez generar un progreso posterior. A esto se referían los pensadores del siglo XVII que propiciaron que las colecciones privadas pasaran a ser públicas y dar al pueblo lo que era del pueblo y dar acceso a todos a la cultura y el arte. Se puede decir que fue gracias a la aristocracia y a la clase ilustrada de aquel entonces que conocemos el museo como hoy se nos presenta, pues fue durante los años que siguieron a la Revolución Francesa cuando se nacionalizan los bienes de la corona y surgen grandes instituciones nacionales como el Louvre de París, considerado un museo de la República por razones ideológicas y políticas, así como el British Museum de Londres o el Kunsthistorisches Museum de Berlín (León,



2010: 51; Fernández, 1993: 48-69).

En los últimos tiempos, una vez que los museos han pasado a ser un instrumento al servicio de la comunidad, se han utilizado diferentes estrategias para poder atraer a todo tipo de visitante (Sabaté y Gort, 2012) y hacerlos partícipes de lo que les corresponde por derecho (Arrieta, 2006). Por las mismas exigencias del entorno, han dejado de ser aquellos templos inaccesibles para convertirse más bien en agentes de desarrollo sociocultural y para mantenerse dentro del núcleo social. Hoy los museos se han estado transformando, podemos identificarlos como museos de sociedad ya que se han visto en la necesidad de renovarse para cumplir con su responsabilidad de generadores de desarrollo a través de un replanteamiento que echa mano de recursos creativos, de una importante renovación museográfica y utilizando un lenguaje expositivo de una manera más abierta y democrática. Pero sobre todo haciendo una redefinición disciplinar que se basa en el tipo patrimonio que ostenta, las temáticas que aborda, la manera en que trata la cuestión de la identidad y la inclusión social (Roigé et al, 2010). Y en esto coincide el autor brasileño Vasconcellos al señalar que:

“Los museo como instituciones públicas tienen un papel social de relevancia y por lo tanto deben de asumir y actuar como agentes de cambio social y se constituyen en herramientas para la inclusión social, especialmente de aquellos segmentos que están completamente ajenos y distantes de una institución que [...] aún se configura como algo a ser conocido y apropiado” (Vasconcellos, 2012: 124).

Autores como Luis Alonso Fernández (1993); Ma. Luisa Herrera (1972); y Santacana y Hernández (2006) coinciden en que aparte de la conservación y el estudio, la enseñanza se ha convertido en una de sus principales funciones, pues es en esta actividad en donde desempeña verdaderamente su labor social. Como institución cultural en su misión educativa debe de ofrecer las condiciones necesarias que garanticen que el visitante obtenga la información suficiente para generar pensamiento, reflexión y crítica como contribución a la formación de una ciudadanía de calidad. Para tal caso debe de procurar un orden científico riguroso y sobre todo claridad en los elementos expositivos, ya que debe ser atractivo para cualquier tipo de público sin importar edad ni condición social y por lo tanto debe de usar un lenguaje apto para todos los visitantes. Esta misión educativa a la que se refieren los autores propicia que el museo se convierta en un proyecto de permanente acción formativa

mediante el cual una sociedad puede acercarse a su realidad, por esta razón debe de presentársele como un espacio incluyente, accesible y participativo.

Incluso en museos de reconocimiento internacional como la Tate Modern<sup>14</sup> y el Centre National Georges Pompidou se ha optado por una nueva manera de acercar al público a sus colecciones, echando a andar exposiciones temáticas más accesibles con una intención claramente democratizadora que ha servido de vehículo entre el museo y sus visitantes para la propagación del conocimiento, la cultura y el desarrollo social (Alonso y García 2011). En el caso de la Tate Modern dichas acciones son respaldadas, como apunta Watson (2007), por la Asociación de Museos del Reino Unido que en su código de ética para establecer relación con el público asienta que estando en los principios del siglo XXI, lo que la sociedad espera de los museos es que sean un lugar de consultas, que involucre a la comunidad, que establezca una relación estrecha entre usuarios y mecenas y que además facilite la promoción de la comunidad en sus actividades con el propósito de generar un sentido de pertenencia.

Llama la atención lo que declara A. B. Rodríguez (2002) en el sentido de que se debe de entender que el museo ha dejado de estar al servicio de un grupo ideológico o de una clase social y que ahora pertenece a todos, que tiene una función social y habría que descubrir un vínculo con él. De aquí que, para Scheiner (2008), la contribución que puede dar la teoría museológica a la sociedad contemporánea es la siguiente:

a) Reconocer el carácter plural del Museo: el museo no es una cosa única sino el nombre genérico dado a un conjunto de manifestaciones culturales. Distintas formas de museo pueden coexistir en el tiempo y en el espacio; el mismo museo puede asumir diferentes formas en su trayectoria de existencia.

b) Mostrar que el Museo es proceso, que no siendo un producto cultural está en continua mutación. El Museo se da en el instante y se define en la relación.

---

<sup>14</sup> Por ejemplo, el departamento de medios de comunicación de la Tate Modern cambió de nombre a Tate Medios y Públicos con la intención de acercar a los públicos al centro de los procesos de toma de decisiones de la Tate con un uso más activo de las redes sociales, según se lee en su portal de la web; además la Tate ofrece una quinta sede donde los visitantes de todo el mundo pueden relacionarse con el museo: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/tate-social-media-communication-strategy-2011-12>

c) Revelar su esencial libertad: cualquier espacio, hecho, fenómeno u objeto es potencialmente museo siempre y cuando así sea nombrado.

Si bien es trascendental reconocer el nuevo rol de un museo como espacio de creación y de producción de saber y saber hacer ante la sociedad, no hay que dejar de ver que en los últimos años se ha caído en el otro polo incurriendo en el terreno de la escenificación, el espectáculo y el simulacro de la cultura, preocupándose más por el éxito espectacular ante las multitudes –y convirtiéndose con ello en un lugar de encuentro colectivo y festivo– que en atender lo suficiente sus contenidos con tal de atraer a gente incluso sin aspiraciones más allá del entretenimiento banal (Fernández, 1993). Esta transformación se originó ante la congoja de los directivos al ver que mientras los parques temáticos a pesar de los precios elevados, las grandes extensiones que recorre y las masas de multitudes que los visitaban, la gente los seguía prefiriendo frente a los museos dentro de sus opciones de ocio. Al lado de los parques de diversión los museos no ofrecían mayor atracción más que en algunos casos algunas ofertas de consumo como librerías, tiendas de souvenirs, bares y restaurantes, pero poco de estímulo, entretenimiento, buenos servicios y de lugar de encuentro para relacionarse. Ante este escenario se tuvo que anteponer la atracción de las exhibiciones mediante una maquinaria de mercadeo con el propósito de ofrecer verdaderos centros de espectáculos para deslumbrar a la población (Arrieta, 2006). La influencia de las teorías económicas en los sectores culturales tuvo sus comienzos en los años sesenta, por lo que los museos se vieron orillados a implementar conceptos empresariales para poder crecer, modernizarse, resultar sustentables en términos netamente monetarios y seguir conquistando un público que se les iba cada vez de las manos.

Toda esa estrategia de cara a la sociedad, claro está, se vio reflejada en las estadísticas de consumo, de ingresos, de asistencia y preferencias, gracias a un segmento de la población en busca de un poco de refinamiento (Bolaños, 2002). Y por supuesto, la crítica no se hizo esperar: por un lado un grupo de voces se pronunciaba para que los museos mantuvieran sus tareas tradicionales de conservación y divulgación del patrimonio cultural, y en otra postura estaban aquellos que opinaban que tenía que entrar al juego del mercado para poder sobrevivir. Con esta última opción cabe señalar que efectivamente se consiguió atraer un mayor número de visitantes que acudían a los museos como quien acude a los centros

comerciales por la gran oferta de espectáculos ofrecidos y por la oportunidad de las empresas privadas de convertirlos en escenarios para anunciar productos dentro de sus instalaciones, rodar anuncios publicitarios, hacer noches de gala, ofrecer conciertos, festivales de cine o patrocinar eventos con temáticas de responsabilidad social (Sabaté y Gort, 2012). En este contexto A. B. Rodríguez (2002) reconoce la entrada del museo a la industria del ocio y el turismo cultural, integrando al arte al ámbito del mercado a través del patrocinio cultural sin ningún conflicto.

### ***2.1.2.3 Sociedades contemporáneas, museos contemporáneos***

Recuperando la idea varias veces mencionada de que el museo es el reflejo de la sociedad, resulta importante analizar la manera en que un espacio de esta índole pretende proyectar la imagen de quien representa desde las más diversas perspectivas posibles. Actualmente el mundo entero está compuesto de sociedades que, como consecuencia de situaciones como la globalización, potencialmente experimentan reacomodos geopolíticos, acentuados fenómenos migratorios y apertura masiva y diversificación de medios de comunicación, por citar algunos fenómenos contemporáneos. Todo ello deriva en una reflexión y replanteamiento de la cuestión identitaria, ya que los grupos sociales al verse involucrados en un periodo de tanta interacción es innegable que no vislumbren la modificación de sus referentes culturales y por ende sientan la necesidad de reafirmar sus fronteras como colectividad. De ahí que en las últimas décadas los regionalismos y nacionalismos emanen con un vigor inusitado. De Zubiría Samper lo define de esta manera:

“Algunos de los rasgos principales de la etapa de la globalización son: la creciente movilidad de los individuos, la explosión de actores y circuitos internacionales, la crisis del modelo estatal dominante hasta los setenta, las dificultades de legitimidad del Estado-Nación, la pérdida de autonomía de los Estados nacionales, la explosión de reivindicaciones regionales y de culturas sojuzgadas, la búsqueda de formas de identidad supranacionales e internacionales, el predominio de la mass-mediatización generalizada y la influencia de los medios electrónicos de comunicación, entre muchos otros” (de Zubiría Samper, 2001: 8).

Ante el advenimiento de las citadas sociedades multiculturales, y en el entendido de que el patrimonio cultural es la expresión del desarrollo de un pueblo a lo largo de su historia para dar identidad y sentido de pertenencia a una colectividad, la Declaración

Universal del 2001 de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural<sup>15</sup> señala que “... toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales y que, además, se desarrolla plenamente en contacto con otras. Esta es la razón por la que el patrimonio en todas sus formas debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como registro de la experiencia y de las aspiraciones humanas con la intención de alimentar la creatividad en toda su diversidad y promover un auténtico diálogo entre las culturas”.

Esta declaratoria indudablemente resulta de los conflictos que a principios de los años ochenta empezaban a emerger debido a los planteamientos que suponían los procesos multiculturales, los cuales se convertían en cuestionamientos sobre cuál sería el destino de las culturas locales, regionales y nacionales en una etapa de globalización o si la única solución sería la homogeneización cultural, pues si bien la cultura por un lado es el instrumento que propicia el desarrollo de una sociedad, de manera contraria es un factor favorecedor para marcar contrastes y para dar pauta a las discriminaciones. En ese sentido el patrimonio cultural puede ser igualmente utilizado como un cúmulo cargado de estigmas y estereotipos ya que se convierte en depositario de todo un conjunto de valores.

Destacando lo anterior es necesario sacar a tema dos incisos que Canclini (2005) sugiere en cuanto al quehacer cultural en entornos de diversidad:

a) Desarrollar la cultura en las sociedades contemporáneas, multiculturales y densamente interconectadas no puede consistir en privilegiar una tradición, ni simplemente preservar un conjunto de tradiciones unificadas por un Estado como “cultura nacional”. El desarrollo más productivo es el que valora la riqueza de las diferencias, propicia la comunicación y el intercambio – interno y con el mundo – y contribuye a corregir las desigualdades. La segunda mitad del siglo XX mostró que frecuentemente las políticas homogeneizadoras son improductivas y generan ingobernabilidad. La unificación fundamentalista de los Estados ha ido perdiendo consistencia: los gobernantes descubren que su desempeño estable y fecundo depende de trabajar con la mayoría y con las minorías.

---

<sup>15</sup> Integrada por 12 artículos los apartados de la declaratoria se dividen en identidad, diversidad y pluralismo; diversidad cultural y derechos humanos; diversidad cultural y creatividad; así como diversidad cultural y solidaridad internacional.

b) ¿Qué tipo de prácticas culturales pueden contribuir a que el desarrollo sea sustentable? ¿Qué tipo de desarrollo socioeconómico y político puede dar más sustentabilidad a la cultura? La clave es que las políticas garanticen la diversidad cultural.

Dentro de este panorama se puede respaldar que en todo este proceso de reconfiguración o reafirmación de identidades, los museos han tenido que adaptarse a los nuevos modos de representatividad étnica, a tal grado que en su producción han tenido que incluir otras maneras de integrar elementos simbólicos que evidencien la aceptación e inclusión de la diferencias mediante programas de apoyo al multiculturalismo, a las identidades de grupos minoritarios y al patrimonio mundial. Aunque también hay que señalar que por otra parte no han sido fortuitos los intentos por reforzar el concepto de lo nacional con la creación de grandes museos nacionales, o museos del hombre y de la civilización, y a la vez se reformulen los ya existentes, tal y como lo expone Scheiner:

“Al conferir nuevos significados a la sociedad nacional, la globalización fragiliza los vínculos internos de solidaridad, haciendo emerger regionalismos, provincianismos, etnicismos: movimientos que exacerbaban las características, deseos y reivindicaciones específicos de cada colectividad. Los museos nacionales remiten a la legitimación de los territorios y de las identidades constituyentes del ‘Estado Nacional’, y son figuras emblemáticas del poder; no es casualidad que, entre los años setenta y noventa, los Estados Unidos crearan, en Washington (corazón político del mundo occidental), varios museos nacionales: el Museo de Arte Asiático, el Museo de Arte Africano, el Museo Aeroespacial. En el mismo periodo, se ha reformulado el Museo Nacional de Historia Americana, que pasó a incluir exposiciones sobre las comunidades negras y temáticas de género. En la misma época, Francia reformulaba el Louvre, el Museo del Hombre y creaba el Museo del Mundo Árabe y el Museo d’Orsay” (Scheiner, 2008: 21).<sup>16</sup>

Mientras el desarrollo de los museos durante el S. XIX se debió en parte a una respuesta al aspecto utilitario de educación que identificó a los museos como medio de entrega de conocimiento a la sociedad, se puede indicar de una forma más fácil que, más que

---

<sup>16</sup>Reinaugurado el 15 de octubre de 2015 con una propuesta museográfica de vanguardia, en su discurso el Museo del Hombre de París –partiendo de las preguntas: ¿quiénes somos? ¿de dónde venimos? y ¿hacia dónde vamos?– trata de demostrar que el hombre forma parte del reino animal y que es una evolución entre elementos biológicos y culturales.

en otros tiempos, ha sido en la última etapa del siglo XX que los museos han experimentado una mayor sintonía con la comunidad centrándose en temas como la injusticia, la restitución de la identidad cultural de algunas sociedades, sus logros culturales o en los derechos civiles, como en el caso de los nativos australianos y los indios de Norteamérica. Temáticas como el estilo de vida, problemáticas de las clases medias, la pobreza, la clase trabajadora, los inmigrantes o las razas no blancas, sirvieron de oportunidad a los museos para acercarse a comunidades cuyas historias habían sido ignoradas o relegadas por los museos convencionales, con esta nueva apuesta varios museos han cambiado dramáticamente su manera de trabajar redefiniendo así su rol frente ante las comunidades y otorgándole propiedades de mayor democratización, volviéndolos más accesibles a la gente a través de prácticas y actividades culturales de formación para que así el público se sienta más próximo a la institución (Alonso y García Fernández, 2011; Davis, 2007).

En Canadá por ejemplo, en donde la idea de diversidad comprende diferentes significados que tienen que ver con la elección individual y el desarrollo social, para los museos nacionales de historia dicha diversidad tiene un significado etnocultural particular que representa la presencia de más de 200 grupos étnicos que componen el mosaico nacional. Debido a esto la diversidad, el pluralismo, la cohesión y la identidad no son fáciles de representar en formatos de exposición visual. Aún así, se ha solucionado de manera pragmática y operacional, más allá de lo teórico. Por un lado en el Museo de Historia Nacional se ha optado por incorporar a personas pertenecientes a determinadas comunidades etnoculturales para conocer, desde una voz auténtica, la opinión y escuchar consejos sobre determinadas exposiciones relacionadas con su colectivo. Las colaboraciones van desde una participación directa con la creación de textos y revisión de materiales, hasta asesorías para establecer el contexto o la interpretación de la exhibición (Rabinovitch, 2010).

Por otra parte, el diseño arquitectónico ha jugado un papel igualmente importante en la representación de la diversidad e identidad, en coherencia con el entorno y sobre todo con los visitantes. En este sentido las paredes encrespadas de piedra arenosa del Museo de la Civilización, se han construido con la intención de reflejar las formas naturales del paisaje canadiense y en sus inmensos interiores abiertos colocar los tótems aborígenes más altos de la costa del Pacífico. La intención es dar un mensaje de proximidad, de coexistencia social y

expresión de orgullo de las culturas aborígenes.

Otro ejemplo ilustrativo de la gestión de la diversidad cultural en los museos asentados en contextos multiculturales es el del Museo Nacional de Australia, cuyo énfasis es la preservación de la cultura, principalmente a través de la adquisición de fondos que aseguren que la historia y la identidad de la comunidad étnica sea visible dentro de la interpretación del pasado del país, centrándose en la migración, llegada y ocupación del territorio por sucesivos grupos de personas y su desplazamiento dentro del país. A partir de estos elementos se ha determinado que en las diferentes galerías del museo se organicen exposiciones temáticas que hagan referencia a esta circunstancia social, teniendo como clave la inclusión de múltiples voces que en ocasiones llegan a ser confrontadas por el uso de discursos antagónicos (Douglas, 2010).

Basándose en esa experiencia, exposiciones como “Viajes Australianos” e “Hitos. Gente y lugares a través de Australia” (la primera sobre los viajes desde y a través del país y de cómo se han entrecruzado los intereses de diversas comunidades dentro y fuera del territorio, mientras que la segunda con la idea de describir la experiencia nacional mediante testimonios específicos sin identificar ningún tipo de identidad nacional) han aportado argumentos a la discusión de la historia etnográfica y a nuevas ideas como el transnacionalismo. De la misma manera, viendo el gran apoyo que se obtiene de la comunidad en general, se han diseñado grandes exposiciones sobre grupos étnicos específicos, como son los irlandeses y los italianos, que han tenido un influencia substancial en la sociedad australiana; mientras que de cara a las relaciones con la región Asia-Pacífico se han organizado una serie de actividades y publicaciones sobre el arte contemporáneo en Papua Nueva Guinea. En cuanto a las culturas indígenas, se trabaja bajo una de las directrices conocida como “Culturas continuas” que establece que los museos, más que poseer una colección, han de custodiar y proteger los relatos asociados con los objetos, razón por la cual –y debido a las genuinas relaciones de reciprocidad que se han producido– numerosas comunidades indígenas se han acercado al museo para pedir el resguardo de restos humanos y sus objetos sagrados (Douglas, 2010).

Museos pertenecientes a sociedades en donde los flujos migratorios han sido muy acentuados en los últimos años, han tenido que diseñar, integrar y evaluar sus políticas



expositivas, como en el caso del Museo Nacional de Antropología en Madrid, que para acercar a sus públicos a una realidad concreta en el panorama de la multiculturalidad ha tenido que exhibir dentro de sus galerías piezas relacionadas con la vida cotidiana de la cultura de origen de los grupos de nuevos inmigrantes, promoviendo igualmente un acercamiento a estas comunidades a través de las actividades del museo para incentivar su visita y establecer relaciones más estrechas con las asociaciones de extranjeros, lo que ha derivado en una política de inclusión en el Museo que permite ser visto como una institución activa y comprometida (Ovejero, 2004). También existe otra manera de acercar a la comunidad al museo a través de actividades escolares o con actividades más incluyentes y participativas dentro de la sociedad, contribuyendo a estrechar la distancia entre grupos marginales de la comunidad, rompiendo barreras culturales y sociales, así como complejos étnicos. Con estas actividades el museo pasa de ser un lugar de visitas pasivas a convertirse en un lugar más dinámico en donde la gente local puede participar de manera más directa e implicarse en proyectos a lo largo de la vida del museo, lo que hace al espacio más relevante para su comunidad (Davis, 2007).

Estos ejemplos que se han mencionado se encuentran muy en sintonía, como se podrá constatar a continuación, con las recomendaciones del Grupo Internacional de Trabajo para Analizar el Impacto de las Cuestiones Multiculturales en los Museos que el ICOM establece en 1993 (Scheiner, 2008), en donde se destacan las siguientes cuestiones:

1. Combatir la tiranía de los estereotipos, definidos de forma maniqueísta en dicotomías de carácter etnocéntrico.
2. Desarrollar una percepción multicultural de la sociedad humana a partir de la percepción de los valores individuales del ego y hacia el reconocimiento de los valores del otro.
3. Reconocer los derechos culturales de todos los grupos, así como sus diferentes expresiones.
4. Asumir la presencia en el territorio y el desarrollo comunitario como cuestiones centrales para el sentimiento de autoestima y de identidad en el grupo.
5. Permitir la emergencia de mecanismos de adaptación cultural, auto-fortalecimiento de los grupos y reconocimiento de liderazgos comunitarios.

Atendiendo lo anterior, vale la pena destacar las actividades y proyectos que ha desarrollado el Museo de la Civilización en Quebec, el cual ha echado a andar tres programas innovadores: el Museo en la Ciudad (que permite salir al museo más allá de los muros que lo circundan para encontrar personas de diferentes clases sociales ahí en donde viven, estudian, trabajan y pasan sus días), el Museo en la Era Digital (que trata de identificar la tecnología digital más adecuada y deseable para llegar a amplios sectores de la población con plataformas novedosas) y el Centro de Aprendizaje del Museo (concebido para dar apoyo escolar a maestros en su papel de transmisores culturales, científicos y artísticos a través de varias estrategias educativas). Tales programas están dirigidos a segmentos de la población poco atendidos por parte de los museos como consecuencia de la reflexión que ha tenido la institución en torno a los fenómenos de la diversidad social y las transformaciones globales en los últimos tiempos, todo ello con el propósito de guiar a la gente en el descubrimiento de la cultura y la historia del Quebec, las civilizaciones del mundo y la cultura humana (Émond, 2010).

Como se ha podido analizar, dadas las circunstancias de las sociedades globalizadas con características multiculturales, existe una imperiosa necesidad por parte de las instituciones museísticas por adaptarse a las condiciones contemporáneas. Así como en los últimos años la educación intercultural está siendo cada vez más presente en la currícula escolar de cualquier nivel con el objetivo integrar de manera activa a aquellos grupos minoritarios que padecen algún tipo de discriminación o marginación, desde este escenario no hay que perder de vista el substancial papel que juegan los museos como fuentes primarias de información y de generación de pensamiento, por lo que, como bien subraya Pastor Homs “... una oferta educativa intercultural en el museo debe dirigirse tanto a las mayorías como a las minorías con el objeto de generar, en ambas, mayores cotas de tolerancia y comprensión mutua que permitan mejorar las relaciones sociales en todos los ámbitos de la vida cotidiana, así como promover el interés por las vidas y las culturas de los demás y, de este modo, enriquecer la existencia de todos aquellos empeñados en este intercambio fluido de ideas y conocimientos” (Pastor Homs, 1999: 120).

## 2.2 Nueva Museología: una tipología evolutiva

“Si nuestros museos convencionales intentan ser útiles manteniendo su papel de templo, deberá producirse simultáneamente la creación de foros para la polémica, la experimentación y el debate público, pues los foros son instituciones emparentadas, pero muy distintas” (Cameron, 1971).

El párrafo anterior es un extracto de *El museo: templo o foro*, considerado como el texto fundador de la Nueva Museología (Bolaños, 2002). La Nueva Museología, en definición de Peter van Mensch (1996) “(se caracteriza porque) los objetivos museísticos son orientados hacia el desarrollo de la comunidad, de ahí el término 'museología de la comunidad'. Presentación y preservación del patrimonio son considerados dentro de la acción y el cambio sociales”.

Como se constata con los argumentos que se han tratado hasta aquí, el concepto de museo que se persigue el día de hoy en cualquier latitud es sobre todo una reflexión del hombre y su actividad, entendiéndose con esto como una observación y análisis de su medio ambiente natural, cultural y social. Su lenguaje pretende ser lo más directo y específico posible, tanto como el contacto del objeto con el visitante, encuentro que produce una comunicación tridimensional cumpliendo a la vez la función de expresión con la comunidad y de instrumento a su servicio. Esta apertura que empiezan a experimentar los museos en la actualidad no hubiera sido posible sin la incorporación de las instituciones museísticas de propuestas como la Nueva Museología.

Cuando se decía que los museos seguían de espaldas a la sociedad y que a ello se debía su declive y desinterés por parte del público, fue que apareció un tipo de proyecto museístico cuya intención fue incluir en sus diferentes procesos a los actores de la comunidad de su entorno con el propósito de dotar al proyecto de mayor credibilidad, aceptación, dinamismo y sustentabilidad. Mientras que el museo tradicional ha tenido como primordial objetivo su desarrollo en tanto vehículo institucional para homogeneizar una identidad cultural, omitiendo con ello la existencia de la diversidad, a partir de finales del siglo XX la función del nuevo museo ha sido constituirse como un instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de la comunidad con el propósito de satisfacer sus necesidades y propiciar

así su desarrollo. Este nuevo museo da prioridad al enfoque interdisciplinar y ecológico, a esas relaciones que el ser humano establece con las actividades de su entorno natural y cultural (Alonso y García Fdez., 2011), bases de lo que se conoce como Nueva Museología. Dichas convicciones tienen que ver con el ejercicio del museo con un rol social, con la preservación de valores culturales y de servicio a la comunidad ya que con sus funciones educativas y culturales de conservación, difusión e investigación lo convierten en un lugar de encuentro colectivo, pues todo lo que poseen y exponen tienen una dimensión social. Es por ello que la inmersión en su entorno es un asunto indispensable porque sólo así facilita tanto la recolección y selección de los objetos como la interpretación y comunicación con sus visitantes (Alonso, 1999).

Se puede señalar que fueron dos los eventos importantes los que dieron origen al movimiento de la Nueva Museología: la IX Conferencia Internacional del ICOM en Grenoble<sup>17</sup>, Francia en 1971 y la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972<sup>18</sup> (DeCarli, 2004). Haciendo entonces un análisis histórico de este movimiento, tenemos que fue en el año de 1982 cuando en Francia se crea la Asociación Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale (MNES), que más tarde se da a conocer como Mouvement Internationale pour la Nouvelle Muséologie (MINOM)<sup>19</sup>, en abierta oposición al papel hegemónico que venían ejerciendo los museos de París y la poca comunicación entre los directivos (y el resto de las estructuras organizativas de las instituciones) con la sociedad. La propuesta consistía en abrirse a las necesidades de la sociedad contemporánea a través de la redefinición de los contenidos museológicos con la intención de ver representada la actividad humana y el entorno en donde tienen lugar sus manifestaciones culturales.

Aunque décadas atrás ya habían aparecido visos de esta nueva propuesta (la publicación en 1958 de *The modern museum and the community* de S. De Borghegy; el auge del racionalismo arquitectónico con el uso del cemento armado, como indica Benoist;

---

<sup>17</sup> Las Resoluciones de la 10ª. Asamblea General del ICOM celebrada el 10 de septiembre de 1971 en Grenoble, Francia, se pueden consultar en el sitio Web: <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/grenoble-1971/print/1/L/1/>

<sup>18</sup> Las Resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972 se pueden consultar en el sitio Web: [http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy\\_of\\_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf](http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf)

<sup>19</sup> MINOM actualmente con sede en Amsterdam, reúne a los profesionales que trabajan en museos de la comunidad, ecomuseos y en las instituciones culturales implicadas en comunidades locales.

el empleo del término en EE. UU para referirse a la función educativa de los museos; o la publicación del libro *The new museology* en el Reino Unido), dichos factores más bien hablaban desde una perspectiva que poco tenían que ver con el profundo cambio que venía suscitándose en la museología de los últimos años (Hernandez Hernandez, 2006). En 2009 el ICOFOM<sup>20</sup>, define la Nueva Museología como una corriente de pensamiento desarrollada en la década de 1980 que “pone el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que acerca sus renovadas formas de expresión y de comunicación. Su interés se dirige, sobre todo, hacia los nuevos tipos de museos opuestos al modelo tradicional. Se trata de los ecomuseos, de los museos de sociedad, de los centros de cultura científica y técnica y de manera general, de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio a favor del desarrollo local” (Alonso y García Fernández, 2012:179).

El origen de todas estas declaraciones de principios de la Nueva Museología que han sido establecidas en varias latitudes, hay que recordar que tuvieron su punto de partida en diferentes momentos y escenarios. Con la Declaración de Santiago de Chile en 1974 antes citada se concluye por ejemplo que los museos no podían seguir viviendo en las grandes ciudades circundados por la miseria y el subdesarrollo con un patrimonio encerrado, que era preciso salir a los barrios olvidados (Bolaños 2002), por lo que se determina que su función básica tendría que ser la de ubicar al público dentro de su mundo para hacer conciencia de su problemática individual y social y entonces convertirse en un agente contribuidor de la evolución de la sociedad en diferentes ámbitos como la cultura, la ciencia, el turismo y el desarrollo económico (Sabaté y Gort, 2012).

Aunque Scheiner (2008) puntualiza que ya desde 1972, en la Conferencia de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente Humano de Estocolmo<sup>21</sup>, se enfatizaba el vínculo entre herencia natural y civilización, un concepto de patrimonio integral que de manera

---

<sup>20</sup> Desde su creación en 1977, el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) está integrado por miembros de todos los continentes. Su propósito es la realización de tareas de investigación, estudio y difusión de las bases teóricas de la museología como disciplina científica independiente y analiza las principales tendencias de la museología contemporánea.

<sup>21</sup> La Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano, que tuvo lugar en Estocolmo en junio de 1972, reunió tanto a países desarrollados como en desarrollo, pero la Unión Soviética y la mayoría de sus aliados no asistieron. Declaración de 26 Principios y un plan de acción con 10 recomendaciones. Desde entonces se reconoce al medio ambiente como un derecho humano fundamental. Véase Jäger, J. *et al.* (2007).

abarcadora tendría que extenderse hacia los ecosistemas como totalidades: el territorio, los recursos naturales y los agrupamientos humanos con toda su producción cultural. Para tal desempeño era importante que el museo ampliara su oferta como facilitador de conocimientos sobre el medio ambiente y el patrimonio y entonces sí emerger como un agente de cambio y desarrollo sustentable. De igual manera la autora insiste en que para que el museo actúe como espejo identitario es necesario reconocerlo como fenómeno constitutivo de las diferentes formas de relación entre hombre, tiempo, espacio, cultura y naturaleza, según los valores vigentes en cada momento, en cada sociedad.

Y es que si se habla de una Nueva Museología no es que anteriormente haya existido una vieja museología, más bien la Nueva Museología tomó el lugar que había dejado la museología como una ciencia extinta. Para Peter van Mensch en el mundo de los museos ha habido dos etapas decisivas que han desarrollado dicha disciplina: la primera ocurrida en el periodo que va de 1880 a 1920 durante el cual los museos se modernizaron hacia una orientación educativa de estas instituciones, una dirección que hoy día sigue vigente y que han seguido adoptando toda clase de museos, como se ha mencionado con anterioridad. Por lo tanto esta segunda etapa en la transformación museística conocida como Nueva Museología, que ha tenido su periodo de génesis, desarrollo y énfasis durante las últimas décadas del siglo pasado, es señalada por su interés en hacer de los museos espacios reconocidos por su labor social y política (Alonso y García Fernández, 2012). Incluso se puede decir que la consolidación del término de la Nouvelle Muséologie fue garantizado desde el momento mismo de la creación del MNES en 1984 y el MINOM fundado en Lisboa en 1985. Aunque resultó que esa Nueva Museología no era tan “nueva” ya que sus bases sociales y educativas se remontaban a los siglos XVIII y XIX como una deuda que la Revolución Francesa no supo cumplir, perpetuando así el museo elitista que tanto se ha criticado:

“El propio Desvallées venía a reconocerlo cuando consideraba que la nouvelle era, en realidad, la première muséologie, es decir, 'la más antigua', la ajustada a la 'concepción republicana francesa', la de la Revolución de 1789 (...); la nueva museología sería, pues, una forma de reescritura de la historia. Que lo haya conseguido sigue siendo discutible” (Gómez Martínez, 2006: 276).

La dirección del movimiento de la Nueva Museología no se hubiera logrado sin antes haber tomado en cuenta la experiencia que Hugues de Varine-Bohan y Georges Henri Rivière tuvieron en Le Creusot Montceau-Les Mines (Francia) en la segunda mitad del siglo XX, proyecto de ecomuseo que combinaba la participación y autogestión de la comunidad con un planteamiento ecológico y etnológico regional, el cual estaba fundamentado en el inventario del patrimonio material e inmaterial en su medio ambiente, la toma de conciencia del entorno natural mediante actividades de investigación y formación, la gestión y valoración entre sus habitantes y el equipo científico a la hora de diseñar las exposiciones y producir la documentación, así como las actividades artísticas ligadas al contexto (Rivière, 1989: 219).

“Sobre los antecedentes históricos de estos diversos modelos, nos dice Felipe Lacouture, podemos ligar algunas orientaciones de la *Nueva Museología* con el surgimiento de los Museos al Aire Libre, en el norte de Europa en el siglo XIX, que implicaron la inicial ‘desarquitecturización’ del concepto museo y paralelamente la animación de los mismos espacios vernáculos con actividades de carácter étnico. El Nacionalsocialismo en Alemania, hacia 1940, pretendió rescatar las raíces del pueblo germánico mediante el impulso de los Heimatmuseen o museos de la pequeña patria, siguiendo la idea primeramente anotada. Al prescindir del edificio tradicional se trascendía de alguna manera la tradición del museo-colección encerrado en arquitectura. Ya en los parques naturales, nacidos con la idea de conservación y preservación ecológica, se incluía en principio la posibilidad de su visita parcial y con ello se abordaba un principio museológico, confrontando al visitante con la variedad del medio natural. La desarquitecturización, especialidad territorial en su lugar y la idea de presentar el patrimonio no en forma de colección sino en el sitio, se había dado en las dos alternativas” (DeCarli, 2003: 15).

En el mismo sentido, del nuevo museo se puede decir que al estar asentado en un entorno para crear diferentes actividades, tiene como idea propiciar el desarrollo de las capacidades creativas de los miembros de la comunidad con el propósito de encaminarla hacia una transformación social más generalizada. Con ello la museología deja de tener esa percepción elitista que se le había conferido tradicionalmente, para así dejar el edificio y extenderse en un territorio marcado geográficamente:

“El nuevo museo presenta un enfoque pluridisciplinar y ecológico, al tiempo que manifiesta una estructura descentralizada que se va fragmentando y donde el territorio es el medio para crear diferentes equipos de trabajo. Los elementos que lo componen son el territorio, entendido como una entidad no sólo geográfica, política

y económica, sino también natural y cultural; el patrimonio, tanto material e inmaterial como natural y cultural; y la comunidad formada por visitantes locales que viven en su entorno y están dispuestos a colaborar en el desarrollo cultural, social y económico” (Hernandez Hernandez, 2006: 170).

El objetivo de la Nueva Museología es confrontar a la comunidad con su entorno para convertirse en dinamizador del desarrollo social desde un punto de partida identitario. De ahí que ejerza una labor formativa entre sus miembros ya que todos participan utilizando los recursos a la mano para poder ofrecer soluciones reales a sus preocupaciones. En ese momento los objetos dejan de ser elementos inertes para convertirse en herramientas de aprendizaje y de búsqueda de la identidad, por lo que el museo entonces empieza a ser aceptado dentro de la comunidad (Hernandez Hernandez, 2006) pues a los pobladores ahora ya les parece evidente su función social. Bajo estas premisas podemos señalar que su valor reivindicativo consiste en que cualquier sujeto que participe del proyecto pasa a ser interpelado para descubrir su propia identidad y dejar de ser un elemento ceñido a las manipulaciones de los poderes gubernamentales:

“La Nueva Museología es una concepción contrapuesta a la tradicional, pero específicamente para denominar a todo ese movimiento internacional que ha conseguido remover desde sus cimientos un secular ‘sosiego’, tanto de la institución museística como del patrimonio cultural. En busca de un nuevo lenguaje y expresión, y de una mayor apertura, dinamicidad y participación sociocultural, la ‘nueva museología’ preconiza e impulsa una tipología distinta de museo” (Fernández, 1993: 25).

Frente a todo el abanico de opiniones que venían apareciendo desde finales de los años sesenta y principios de los setenta, el IX Congreso General del ICOM (Grenoble 1971) marcó un hito en el mundo de la museología. Fue el parteaguas que según los analistas definió un antes y un después en los debates en torno a este tema. En un momento previo Hugues de Varine (1969), entonces director de la institución antes mencionada, había alentado los debates con un texto que incidía en la exigencia de que los museos prestaran un servicio real a la comunidad y de hacer del ser humano el objeto museístico por excelencia:

“El museo debe ser descolonizado culturalmente. El visitante potencial debe desinhibirse y dejar de sentirse intelectualmente subdesarrollado. Por ello el



responsable del museo debe ser un técnico del desarrollo. Pues el museo al que aquí nos referimos ya no es un museo de arte, de historia, de arqueología, de etnología, de ciencias. No tiene otros límites que no sean los límites del hombre. Este museo lo presenta todo en función del hombre: su entorno, sus creencias, sus actividades, desde la más elemental a la más compleja. El punto focal del museo ya no es el artefacto, sino el Hombre en toda su plenitud. Siguiendo esta perspectiva, las nociones del pasado y de futuro desaparecen; todo sucede en el presente, en una comunicación entre el Individuo y el Hombre cuyo intermediario es el Objeto. Cualquier investigación se convierte en algo multiforme y pluridisciplinar; cualquier medida de conservación, cualquier presentación, cualquier actividad se convierten en integración cultural. Así, la noción estática de *conocimiento gratuito* que se basta a sí misma se ve reemplazada por la noción dinámica de *enriquecimiento permanente*, esto es, de desarrollo” (Bolaños, 2002: 279-280).

Comúnmente las colecciones que resguarda cualquier museo han llegado por diferentes vías y razones, por lo que la tarea del museólogo es ordenarlas en un sistema que permita contextualizarlas para que así el visitante las identifique, obtenga la información y la interprete, dotando así al objeto de propiedades que van mas allá de lo puramente material y que consiga comunicarse con el visitante, sea o no de la comunidad a la que pertenece. En este sentido la Nueva Museología deja en manos de la comunidad la necesidad de la preservación y difusión del patrimonio mediante métodos de trabajo que incluyen un diálogo permanente con los miembros de la comunidad para que sea ella la que le dé su debida importancia, pues si los museos existen es para servir al público (Alonso y García Fdez., 2011). Porque si a comienzos de la década de 1970 la crítica centró sus ataques contra la inoperancia de los museos y la ausencia de conexión con la realidad comunitaria, esta se revirtió con el descubrimiento del patrimonio por parte de la comunidad que ha estimulado esa conciencia de propiedad de los bienes culturales mediante exposiciones que los museos empezaron a realizar con temáticas más cercana a sus intereses, con contenidos más familiares y próximos al entorno de los vecinos para así explicar y reflejar más fácilmente la realidad cultural de sus habitantes. Con esa revelación el público experimentó una concientización colectiva del patrimonio cultural dando pie a la elaboración de proyectos nacidos de la propia iniciativa popular. Es así como poco a poco muchos museos de diferentes países han encontrado un lugar en su propio entorno comenzando así a ser rentable socioculturalmente.

Sin atender el tipo o el enfoque, los museos han de tener una unción social. Al principio eran instituciones con un público destinatario muy amplio, pero a partir de la Nueva Museología tratan de enfocarse a establecer una relación más estrecha con la comunidad a la que pertenecen o al entorno en donde están situados para convertirse en instituciones que sirven como instrumentos de desarrollo cultural, social y económico del ámbito que los circunda. Con ello el público termina por asumir un rol más activo y participativo en donde su protagonismo tiene mayor relevancia debido a la dinamización que otorgan las actividades del museo, tanto como la inclusión y concientización de la comunidad (Alonso y García Fdez., 2011). Para que un museo sea asumido por parte de la comunidad, ésta debe sentirse incluida e implicada desde el momento mismo de la concepción del museo.

<b>Diferencias conceptuales entre el museo tradicional y el nuevo museo</b>	
<b>Museo Tradicional</b>	<b>Nuevo Museo</b>
Edificio	Territorio
Colección	Patrimonio (cultural y/o natural) y otros recursos disponibles en la comunidad.
Disciplinas científicas	Enfoque interdisciplinario para el desarrollo global
Público (además de los voluntarios, aficionados)	La población y los visitantes de la comunidad
Búsqueda de conocimiento, educación y entretenimiento.	Capacidad de iniciativa creativa

Tabla 1: Diferencias conceptuales entre el museo tradicional y el nuevo museo.  
Fuente: (Alonso, 1999; Bhatnagar, 1999).

Existen varias estrategias que se han empleado para tal fin: además de las funciones tradicionales que los museos habían venido realizando, el nuevo museo tiene además como propósito involucrar a la misma comunidad en las funciones de coleccionar, documentar, investigar, conservar, difundir y mantener una frecuente evaluación de los resultados que se desprenden de las actividades para saber qué mantener o qué cambios experimentar en su labor (Hernandez Hernandez, 2006). Así, de la mano de los especialistas los participantes se sienten más cómodos e integrados en la elaboración del diseño, discurso e interpretación del proyecto, o para desarrollar los temas y contenidos de las exposiciones temporales, con lo cual se imprime nueva energía, nuevas ideas y nuevos significados al museo, evitando con ello que la voz de la gente se queden al margen, al tiempo que se garantiza que el público que jamás ha visitado un museo se apropie del objeto patrimonial y tenga acceso a un espacio para aprovechar la oportunidad de aprender (Davis, 2007; Sabaté y Gort, 2012). Por otro lado, para que un proyecto museístico permanezca además a través de los tiempos, es imprescindible que la comunidad que lo acoge se identifique desde un principio con la colección que alberga. Esto quiere decir que debe de haber sintonía entre su justificación, pertinencia y las necesidades que cubre, además de coincidir con la idea de desarrollo de la comunidad.

La apropiación del patrimonio por parte de la comunidad es entonces una circunstancia imprescindible, pues dicha herencia patrimonial está conformada por objetos que deben ser indiscutiblemente reconocidos como portadores de los valores que la comunidad quiere reflejar, valores que constantemente deben ser revisados para mantenerlos flexibles ante las necesidades de representatividad de todos los sectores de la población, sobre todo porque comúnmente han estado excluidos de los centros de producción cultural de otros estratos de la sociedad, por esta razón los proyectos a realizar deben tener determinada maleabilidad para poder adaptarse a las necesidades políticas, sociales, tecnológicas y culturales que se encuentran en constante transformación en el entorno en donde se han asentado (Sabaté y Gort, 2012). Con estrategias como las anteriormente comentadas se genera en la comunidad un sentimiento de pertenencia, orgullo e identidad en la población, lo que permite obtener una institución participativa cercana al entorno social y con espíritu propio.

Al analizar la importancia que actualmente tienen los museos dentro de la sociedad se ha podido observar que la pervivencia de estos espacios estriba más que nada en la relación que los mismos establezcan con la comunidad que los acoge y a la que sirven para entonces continuar siendo espacios vivos, generadores de conciencia y reflexión, así como para formar parte de su desarrollo económico, político y social según el proyecto que se han planteado ser como grupo social. En la Nueva Museología encontramos diversos modelos de museos estrechamente relacionados con sus comunidades a partir de diferentes dinámicas. A continuación se analizarán diversas tipologías y casos referenciales empezando por los museos al aire libre, que no es que precisamente pertenezcan a la Nueva Museología pero sin ellos no se podría entender esta vertiente museal, pues las aportaciones de este tipo de museos son una pieza medular para la renovación de los museos en las últimas décadas del siglo XX.

### **2.2.1 Museo al Aire Libre**

Aunque la aparición de los museos al aire libre data de finales del siglo XIX, la nueva museología encuentra en ellos un importante referente para poder desarrollarse, razón por la cual se menciona en primer término en este recuento. Considerando lo anterior, se entiende que, mientras el movimiento francés sobre la preservación del patrimonio histórico expresaba el debido respeto de la nación a través de su arquitectura ancestral, durante las últimas décadas del siglo XIX en el norte de Europa los escandinavos desarrollaron una novedosa manera de mostrar su orgullo cultural, ofreciendo al mundo un tipo de museo que mostraba su cultura popular, etnografía e historia. Artur Hazelius el padre de la idea, había encontrado que era la Revolución Industrial la manera placentera, coherente y distintiva de vivir en diferentes partes de Suecia, e incluso de todo Escandinavia, por lo que se dio a la tarea de recolectar todos los elementos decorativos, herramientas, complementos, vestimentas, cuadros y otros objetos del pasado para así abrir en 1873 el Museo de la Cultura Escandinava, más tarde conocido como Nordiska Museet. En tanto su colección iba creciendo era casi imposible mantenerla en un edificio cerrado, por lo que se vio en la necesidad de trasladarla a un espacio abierto para exhibir todos los objetos de materiales pesados que había colectado que incluían incluso construcciones enteras, lo que dio lugar a

la apertura del Skansen Museum (Alexander, 1980), un museo al aire libre con vistas a la bahía de Estocolmo. Durante la Conferencia General del ICOM en Suiza en 1956<sup>22</sup> los definieron de la siguiente manera:

“Los museos al aire libre consisten en seleccionar, desmontar, transportar, reconstruir y mantener, presentados en un sitio apropiado y complementados con su equipamiento de origen, conjuntos o elementos auténticos de arquitectura característicos de los orígenes de vida, del hábitat, de las actividades agrícolas, artesanas, etc. (...) de la culturas en vías de desaparición” (Gómez Martínez, 2006: 255).

Los museos al aire libre pueden abarcar diferentes temáticas: ciencias naturales, arqueología, etnografía, historia de la tecnología y arte (escultura). Se puede decir que este estilo de museo pudo haber tenido algunos precedentes con la Feria Internacional de París de 1889<sup>23</sup> o la Exposición Colonial de Amserdam en 1891, eventos que exhibía a miembros de diferentes tribus tanto africanas como asiáticas viviendo en casas reconstruidas para representar sus estilos de vida en relación a sus costumbres, vestido, alimentación, ritos, etc. (Alexander, 1980). En el caso del Skansen, los edificios fueron trasladados de diferentes localidades y periodos de Escandinavia: construcciones medievales, granjas, tiendas, iglesias, talleres, y otras edificaciones fueron dispuestas en todo el terreno en medio de atractivos jardines con la decoración interior para recrear con la mayor precisión posible el ambiente de cada espacio en donde se realizaban actividades artesanales, agrícolas y otras tradiciones populares para proporcionar una idea muy general del estilo de vida de determinado periodo de una región. Igualmente los guías de este atractivo museo explican sus actividades a los visitantes ataviados a la usanza para representar sus quehaceres cotidianos de artesanos, músicos, granjeros u otros oficios ( Alexander, 1980; Bhatnagar, 1999).

---

<sup>22</sup> Las resoluciones de la 4ª. Conferencia General y 5ª. Asamblea General del ICOM de Génova, Suiza efectuadas el 9 Julio de 1956, se pueden consultar en:

<http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/geneva-1956/L/1/>

<sup>23</sup> Celebrada en el centenario de la toma de la Bastilla, tuvo como emblema la torre Eiffel. La Exposición cubrió un área total de 96 hectáreas, incluyendo el Campo de Marte (Champ de Mars), el Trocadéro, la estación de Orsay, una parte del Sena, y la explanada de los Inválidos (Hôtel des Invalides). Véase: Tenorio (1998) y Aimone (1993).

La idea de Hazelius era usar el patrimonio y el pasado para reflexionar sobre los cambios violentos de la vida moderna poniendo los objetos históricos en su contexto funcional y así estimular los sentidos del visitante dotándoles de una experiencia inolvidable. El concepto pronto tuvo sus réplicas en los otros países escandinavos. En 1901 abrió el Frilandsmuseet en Copenhague (Dinamarca) incluyendo cabañas, molinos de agua y de viento así como tiendas de artesanía, mientras que en Noruega albergando la colección Sandvig abrió el Maihaugen Museum y el Norsk Folkemuseum en Oslo durante los primeros años del siglo XX (Alexander, 1980).

Dado que muchos de los museos al aire libre ofrecían una impresión de haberse quedado un tanto atrapados en el tiempo, sin dejar de perseguir su primordial propósito de lograr un desarrollo socioeconómico para la comunidad varios de ellos han decidido renovarse ofreciendo contenidos más atractivos que tienen que ver con la vida cotidiana, sus costumbres, los conflictos y contradicciones contemporáneas, con la idea de ya no continuar tanto con la imagen romántica de conservación de la sociedad “tradicional, completamente ajeno a la evolución de la sociedad, ya que ese concepto además de que les proveía de un talante arcaico y romántico a la vez, ya no les parecía atractivo al público que ahora tiene también la posibilidad de encontrar museos con elementos multimedia, virtuales e interactivos que les resultan mucho más cautivadores (Roigé et al, 2010).

No obstante que el concepto puede parecer ya obsoleto sigue habiendo iniciativas muy vigentes y siguen abriéndose este tipo de museos en todo el mundo. Tan solo en Europa existen alrededor de 300 que con todo y su aire nostálgico han tenido que hacer un esfuerzo para renovar sus contenidos y las formas expositivas en beneficio de la preservación in situ y de la interpretación del paisaje, sirviendo como espacios educativos que se muestran como museos de cultura popular o como parques etnográficos, por lo que resulta difícil separar la parte histórica y social. Ejemplo de estas puestas al día son el mismo Skansen y el Nederlands Openluchtmuseum. Ambos presentan desde un punto de vista muy romántico a una sociedad intacta en contraposición a los cambios rápidos del entorno como consecuencia de los cambios vertiginosos del desarrollo, al tiempo que apuestan por una valoración estética de los productos tradicionales frente a los productos industrializados (Alexander, 1980; Roigé et al, 2010).

En su versión norteamericana, los museos al aire libre están considerados como museos de historia e incluyen un contexto político, económico y social. Desde la segunda guerra mundial, se han abierto muchos museos de este tipo dentro de los que destacan el Old Sturbridge Village en Massachusets, el Mystic Seaport en Connecticut, el Farmers Museum en Cooperstown, Nueva York o el Upper Canada Village en Morrisburg, Ontario. Pero sin lugar a dudas el proyecto más conocido es el Colonial Williamsbourg. Fundado en Virginia en el año de 1929 con la recuperación de varias viviendas del siglo XVIII, el museo es una extensión del concepto de casa histórica con toda la decoración interior de la época. La recuperación y restauración de los edificios se realizó con la cooperación de historiadores, arquitectos, arqueólogos que llevaron a cabo una investigación que les permitiera obtener un alto grado de autenticidad en el proyecto. En este sitio actualmente se celebran comidas de época, representaciones de eventos, sucesos históricos y otras actividades para enfatizar diferentes métodos de enseñar la historia. El problema que presentan estos museos al aire libre es que a pesar de que ofrecen una alternativa tridimensional de la historia de determinado periodo en la vida social, económica, cultural y política del país, no logra transmitir el lado oscuro de la humanidad. Todo es limpio y bien cuidado en estos espacios (los trajes, la decoración, los escenarios, etcétera), pero poco analizan la pobreza, la ignorancia, las enfermedades o las deficiencias del pasado (Alexander, 1980). Por otra parte los inconvenientes más recurrentes que padecen sus colecciones son producto de las inclemencias del tiempo: deterioro, conservación, instalación, circulación de visitantes, protección y seguridad (Alonso, 1993).

### **2.2.2 Ecomuseos**

A partir de la idea del museo al aire libre, el ecomuseo es un modelo francés ligado a la autogestión, ecología y contracultura de la década de los años sesenta que se apoya en las medidas estatales de descentralización territorial y el desarrollo turístico. Su concepto innovador vincula el medio ambiente con el museo, como sostiene Hugues de Varine, basándose en nociones tales como la exploración de la cultura en un sentido muy amplio, la conservación de la naturaleza como si se tratara de una obra de arte y la interdisciplinaria

del conocimiento (Bolaños, 2002.). La palabra ecomuseo fue inventada por Hugues de Verine-Bohan “por accidente” en 1987, sin embargo el concepto nació de la reflexión sobre los museos de historia hecha por G. H. Rivière en Rennes en 1947 y evolucionaría a partir de 1967 sobre las experiencias de Creusot en el Parque Natural de las Landas de la Gascuña y en el Parque Natural de Ouessant en Francia. Rivière define al ecomuseo como “un nuevo tipo de museo, es el museo interdisciplinar por excelencia: combina un museo del tiempo, que arranca de las eras geológicas y desemboca en el futuro, con los elementos destinados y coordinados propios de un museo del espacio” (Fernández y García Fernández, 2012:173). Implica determinados principios antiinstitucionales basados en la identidad territorial, la democratización del conocimiento, pero primordialmente en la conservación de las colecciones in situ (Bolaños, 2002), y en su concepción tiene en cuenta la presencia de poblaciones que participan en su idea y desarrollo (Fernández y García Fernández, 2012).

La historia del ecomuseo en Francia bien puede dividirse en tres fase: la primera ocurrió en 1967 al establecerse la Región Francesa de Parques Naturales que agrupaba a diferentes provincias rurales con el propósito de implementar políticas de financiamiento para su desarrollo económico y cultural. Esta nueva visión de museo se inició con la intención de ofrecer una educación mucho más integral que no sólo señalaba las prácticas culturales o arquitectónicas, sino que implicaba además la observación, análisis y reflexión de la relación del hombre y su entorno natural. La segunda parte sucede a partir del proyecto ya mencionado de Hugues de Varine en Le Creusot Monceau-les-Mines que interpelaba la relación del hombre con el desarrollo industrial en esa área específica. En dicho proyecto la participación de la población que vivía ahí fue elemental, pues los mismos habitantes se involucraron en la planeación, desarrollo y evaluación del proyecto en un plano que abarcaba la ecología y etnología regional con la intención de incluirlos en la gestión del mismo. Este experimento realizado en 1974 tomó el nombre de Eco-museo. Y una tercera fase, como advierte Francois Hubert, no prospero debido a que con el declive de la economía francesa a finales de los años setenta los proyectos dejaron de recibir subvenciones y no pudieron sobrevivir (Bhatnagar, 1999).



No obstante la filosofía de estos proyectos ya estaba inscrita. Cierta literatura empezaba a circular y George Henri Riviere ya había dado algunas definiciones para esclarecer esta tipología museística, una de las cuales especifica que un ecomuseo es un instrumento concebido y operado por la autoridad y la población de una localidad, en donde la autoridad facilita la parte financiera y de gestión técnica de los expertos, mientras que la población se involucra según sus aspiraciones conocimientos e intereses individuales. Incluso Riviere señala que el ecomuseo es el espejo en donde la población local se observa para descubrir su propia imagen, explica y analiza el territorio en donde está asentada, al mismo tiempo que el hombre es visto en su ambiente natural bajo circunstancias espaciotemporales en términos de continuidad generacional, convirtiéndose así en un expresión del hombre y la naturaleza. De acuerdo a Hugues de Varine, el ecomuseo trabaja en tres direcciones simultáneamente: acción, educación e investigación. Es a la vez taller, laboratorio y centro de conservación que ayuda a la gente a preservar y desarrollar su legado cultural y natural. El concepto de ecomuseo es también una manifestación contestataria ante el museo tradicional para promover la exploración de lo permanente, de lo cambiante, la conservación de la naturaleza, la interdisciplinariedad y la cultura en un sentido ampliamente antropológico (Bolaños, 2002). En su idea definitiva el ecomuseo cuenta con dos conceptos clave: el museo sistemático y el museo ecológico. Al ser creado a partir de un museo al aire libre, debe necesariamente estar vinculado con un paisaje determinado en donde puedan expresarse todos los componentes naturales y culturales del entorno con el propósito de obtener un carácter de museo sistemático capaz de recrearse en la historia natural y humana (Fernández y García Fernández, 2012).

Para Tucoo-Chala (1989) el ecomuseo representa un instrumento concebido por un poder público y una población, el mismo que desarrollan y explotan conjuntamente, en donde la diversidad es infinita pues su población debe estar abierta en recibir y dar. Es sin duda un laboratorio de la expresión del tiempo y la interpretación del espacio. Pero al igual que los museos al aire libre, los ecomuseos han tenido que salvar la propia crisis en la que se encontraban y ahora, además de tratar los problemas del pasado, han tenido que abordar problemas que tienen que ver con los problemas de la sociedad contemporánea como la explotación de los recursos naturales, la agricultura, la industria o el turismo (Roigé et al,

2010). El grado en que se demuestran las verdaderas características de un ecomuseo puede medirse por la cantidad de superposición en un modelo de tres círculos en donde se combina tanto la comunidad, como el museo, así como el entorno social, cultural y natural. De igual forma ha de observarse la capacidad de lograr un lugar dentro de la comunidad local que por común acuerdo se encarga de la gestión del sitio para garantizar el desarrollo económico en sectores no tradicionales, reforzando así su identidad cultural en la era de la globalización, pues estas preocupaciones son comunes en muchas zonas rurales, por lo que el camino que parece más prometedor es el del desarrollo territorial en el sentido general del término (Davis, 2011; Maggi, 2000).

Como ejemplos de ecomuseos exitosos podemos citar al Ecomuseum Bergslagen (Suecia) fundado en 1986. Los temas que trata están relacionados con la historia de la región desde la Era del hielo, pero principalmente el discurso se centra en mostrar el desarrollo local a partir de las actividades de extracción minera. Por medio de recorridos de las minas, granjas y algunos trabajos en hierro se narran los procesos de extracción, los trabajos de herrería, la quema del carbón, la refinación del hierro, así como la tecnología desarrollada. En Croacia el ecomuseo Batana a través de varios programas de investigación basados en el conocimiento, el respeto, el diálogo y el enfoque interdisciplinario tiene como objetivo primordial proteger, interpretar y presentar lo relacionado con el patrimonio marítimo, tanto tangible como intangible de Rovinj, reforzando con ello la identidad cultural de sus residentes. Los programas de innovación del turismo cultural para el desarrollo sostenible con la participación de las diversas comunidades de la región han sido la clave para elevar la conciencia sobre su patrimonio cultural. El ecomuseo ofrece desde un centro de interpretación y documentación hasta paseos marítimos en sus barcazas. Por otra parte el Ecomuseo Le Terre del Brenta, gestionado por el Centro Studi Riviera del Brenta Veneto, presenta una colección para conservar y mejorar el patrimonio cultural y ambiental de Mira y la Riviera de Brenta. La propuesta museológica consta de tres partes: de la prehistoria a la época romana, de la Edad Media hasta la caída de la República de Venecia, y del siglo XIX hasta nuestros días, lo cual incluye un recorrido por la historia de la laguna de Venecia y el territorio en la antigüedad, sus modos de vida, así como las actividades industriales de la región.

Mientras tanto en Australia existe el caso de The Melbourne's Living Museum of the West, considerado el primer ecomuseo del país ya que involucra activamente a la gente, principalmente del Oeste y otros alrededores de Melbourne, para realizar tareas de documentación, preservación e interpretación de la riqueza e importancia de la historia social, industrial y ambiental de la región. Fue puesto en marcha en 1984 para hacer frente a lo que era considerada una región desfavorecida, geográficamente rocosa y llana, demasiado industrializada y con una población con más del 30% de inmigrante, lo cual le ha dado un importante crecimiento en su dinámica cultural y ha implicado un mayor reto en las formas convencionales de interpretación. Este museo vivo es también conocido por sus programas de divulgación y su estrecha participación con la comunidad a la que sirve a través del voluntariado, de trabajos de investigación o a través del programa de historia oral. El primer proyecto realizado en el museo fue sobre la historia del trabajo, la contribución de las mujeres en la historia de la región y el rol de los migrantes en la cultura y patrimonio de la región local. Desde entonces ha explorado la construcción del patrimonio regional, el ambiente, el patrimonio aborígen y cuenta con un centro de recursos, una biblioteca que alberga las propias publicaciones del centro de investigación, un archivo fotográfico, una fonoteca para resguardar las grabaciones de las historias orales y una videoteca, así como otros recursos para explorar la naturaleza lo que le dota igualmente de un carácter que transita de un modelo de museo al aire libre a museo comunitario.

En España existe ya una tradición de ecomuseos desplegados en diferentes regiones. En Almedinilla, Córdoba, por ejemplo, se encuentra el Ecomuseo del Río Caicena, proyecto municipal de desarrollo interdisciplinar que integra patrimonio histórico, natural, etnológico y humano. Con una importante participación ciudadana el eje conductor del proyecto lo establece el Río Caicena que explica al habitante y al visitante lo que encuentra en su transcurrir: el bosque de ribera, cascadas y huertas tradicionales, la Sierra de Albayate, los molinos harineros y aceiteros, el urbanismo serrano, o los propios yacimientos arqueológicos como el poblado ibérico de El Cerro de la Cruz y la villa romana de El Ruedo. El Ecomuseo lo integran diferentes módulos: Aula de la Naturaleza y Recorrido de Educación Ambiental, Molino y Sala de los Cereales, Centro de Recepción y de Exposiciones Temporales, Sala de Conferencias y Talleres, Biblioteca y alojamiento para investigadores, Taller de Restauración

y Almacén, yacimientos arqueológicos de El Cerro de la Cruz y villa romana de El Ruedo, Rutas Senderistas y el Museo Histórico que muestra los orígenes de la cultura mediterránea andaluza en tres salas: Sala del Olivo, Sala de la Cultura Ibérica y Sala de la Cultura.

En Cataluña en cambio se encuentra el Ecomuseu de les valls d'Àneu. Abierto al público desde junio de 1994 su propósito es incidir en el desarrollo económico y social de los valles de Àneu y el resto de Pallars a partir de la investigación, la conservación, la difusión y la restitución del patrimonio integral para dar a conocer la realidad natural y cultural del entorno y explicar la transformación de la vida de los valles en las últimas décadas. El Ecomuseu de les valls d'Àneu está integrado por diferentes antenas o radiales como búnkers, castillos, una quesería, una serradora y otros equipamientos patrimoniales situados a los alrededores como Sant Joan d'Isil, Sant Julià d'Unarre, Sant Pere de Sorpe, Sant Pere del Burgal, Santa Maria d'Àneu, además de la Casa Gassia situada en el centro del barrio de Esterri d'Àneu, un ejemplo de casa agro-ramadera representativa del siglo XVIII (Abella i Escuer J.; Jordi Abella i Pons, 1993). En otras comunidades se encuentran los siguientes ecomuseos: La Huerta de Valoria del Alcor, provincia de Palencia, Castilla y León; Alma Serrana, de Santiago-Pontones (provincia de Jaén, Andalucía); el ecomuseo de Vernissa Viu en Alicante; el ecomuseo de Somiedo en Asturias, así como el ecomuseo Son Lladó, en Mallorca.

Hay quienes cuestionan las diferencias entre un museo al aire libre y un ecomuseo, encontrando que su distinción no estriba más que en el nombre. El concepto es el mismo y las diferencias quizás tengan que ver con parámetros como el tamaño y al grado de participación de la población para su gestión. La apropiación conceptual se debió muy probablemente a la posición hegemónica de la que gozaba la museología francesa aprovechando la instauración de los dos organismos internacionales de postguerras asentados en París: l'Office International des Musées (OIM), de la Sociedad de Naciones a través del Institut International de Coopération Intellectuelle, y el International Council of Museums (ICOM) de la Organización de las Naciones Unidas a través de la UNESCO (Gómez Martínez, 2006).

### 2.2.3 Museos de Barrio

El término hace referencia estrictamente al sentido geográfico relativo al área periférica dentro de la cual se encuentra el museo. Para Kinard (1971) el museo de barrio existe para servir a la gente del área de la cual forma parte. Si bien depende de algunas instituciones o agentes para poder cubrir sus necesidades, en su operación es completamente independiente para así determinar sus prioridades en función de las políticas de gestión, exhibición, programas educativos y el resto de sus actividades. En su condición de agente independiente tiene la libertad de invitar a sus vecinos a formar parte de sus comités cualesquiera que sean las tareas a desarrollar (Bhatnagar, 1999).

El museo de barrio nace como una necesidad de atender y enfrentar problemáticas sociales que los museos de las grandes ciudades no logran integrar en sus discursos. Sus primeros desarrollos tuvieron lugar en Estados Unidos para enfrentar problemas tan complejos como la pobreza, el racismo, las desigualdades sociales, los problemas de vivienda, de salud y educación. Su función ha sido de intermediador entre el museo de grandes extensiones de cualquier ciudad y la comunidad asentada a una distancia que el primero no ha podido alcanzar. El primer museo de barrio del que se tiene registro es el Anacostia<sup>24</sup> Neighborhood Museum que fue organizado por una comunidad integrada en un gueto negro aprovechando las instalaciones de un viejo cine abandonado, en un área habitada por gente con muy bajos niveles de ingresos económicos que justamente representaba todas las problemáticas existentes en las grandes y modernas ciudades norteamericanas (Alexander, 1980; Bhatnagar, 1999).

Apoyados por un staff del Smithsonian Museum<sup>25</sup> -y asumido como una extensión del mismo- que les ofreció asistencia técnica, asesoría para convertir las amenazas en

---

<sup>24</sup> Desde su origen el barrio Anacostia de Washington ha estado caracterizado por su marginalidad, véase: Old Anacostia, Washington, D. C.: a study of community preservation resources. Anatole Senkevitch, Maryland. University. School of Architecture, Metropolitan Washington Planning and Housing Association School of Architecture, University of Maryland (1975) y Anacostia, Washington, D.C.: Redevelopment and Revitalization in Washington's Anacostia Neighborhood. Urban Land Institute. Panel Advisory Service The Institute (1994).

<sup>25</sup> Fundado en 1846 en Washington D.C., el Smithsonian es el complejo de museos e investigación más grande del mundo. Lo integran 19 museos y galerías, el Parque Zoológico Nacional y nueve centros de investigación. Además cuenta con 200 organizaciones afiliadas en diferentes estados de la Unión Americana, incluyendo Puerto Rico y Panamá.

oportunidades y saber desarrollar el proyecto desde la propia intuición de los vecinos, los agentes participantes pudieron trasladar la información recopilada de los problemas que los azotaba a las exposiciones en donde los vecinos se veían reflejados y podían compartir sus experiencias. Lo que ocurrió fue que la gente habló y el museo los escuchó. Una comunidad que no tiene un lugar digno dónde vivir, que no tiene una educación formal que le permita aspirar a un trabajo merecedor, difícilmente puede interesarse en las civilizaciones antiguas, en el arte africano, en los problemas contemporáneos, etc. Es otra su historia y en eso debe centrarse un museo de barrio en estas condiciones. Los cuadros que pueden llegar a colgarse deben demostrar que están plenamente relacionados con las condiciones de la gente del entorno para ofrecerles la posibilidad de una mejor calidad de vida y cuestionar de dónde vienen, cuál es el potencial social y cultural que ostentan (Kinard, 1971). Porque el museo no puede seguir de espaldas a los problemas que realmente le preocupan a la comunidad; el patrimonio por muy abundante y atractivo que sea resulta que no siempre es tan trascendental como se supone que tendría que ser, “pues los grandes hechos del pasado no significan nada para el común de los mortales, al menos que sean expuestos en relación con lo que hoy sucede. Debe dirigirse a todos, hablarles de su presente y de sus preocupaciones vitales, hacer de intermediario entre la cultura y la comunidad (Bolaños 2002).

En 1967 el Brooklyn Children’s Museum fue una prueba para observar la factibilidad de crear un proyecto pequeño de museo de barrio en un área metropolitana. Considerado por su director en aquel entonces como un teatro, más que una catedral o templo, el museo ofrecía una rica variedad de eventos que iban desde espectáculos de títeres hasta talleres de antropología, escritura creativa, educación sexual, prevención en el abuso de las drogas o astronomía, por tan sólo citar algunas de las actividades. Se puede hablar de hasta más de una centena de museos de barrio en existencia al servicio de minorías raciales establecidos ya sea en teatros abandonados, fabricas en desuso, estacionamientos o cualquier espacio de esta índoles que han sido adaptados para albergarlos. Todos se gestionan de manera muy independiente por los mismos vecinos, aunque también aceptan financiamiento económico, material o apoyo técnico de las grandes instituciones para poder seguir con sus tareas. Dos ejemplos clave son el International Afro-American Museum en Detroit o El Museo del Barrio en Nueva York (Alexander, 1980).

El caso del Museo del Barrio en Nueva York es sin duda un ejemplo paradigmático. La institución inicia sus operaciones en 1969, pero no es hasta 1970 cuando encuentra un lugar fijo en el número 1230 de la Quinta Avenida y la Calle 104 del East Harlem en Nueva York. Instituido por iniciativa de la comunidad puertorriqueña, desde sus inicios El Museo del Barrio ha sido un lugar de orgullo cultural y de descubrimiento personal tanto del mismo colectivo como de muchas otras culturas y comunidades del Caribe y América Latina. El museo fue fundado por el artista y educador Raphael Montañez Ortiz y una coalición de padres de familia, profesores, artistas y activistas que en gran medida les parecía que los artistas latinos eran ignorados dentro de los principales museos de la ciudad. Su historia se inicia con el periodo de manifestaciones, huelgas, boicots, paros, revueltas y luchas populares, celebradas en Nueva York entre 1966 y 1969, por parte de integrantes de movimientos que demandaban derechos civiles para las minorías, así como acceso y control de recursos educativos y culturales. De este modo los padres de familia afroamericanos y puertorriqueños, maestros y activistas de la comunidad del Central Harlem y del East Harlem reclamaban una educación para sus hijos que reconociera su diversidad patrimonial y cultural. Fue así como se concibe el proyecto para fundar El Museo del Barrio, un museo dedicado a la diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos con una práctica alternativa que cumpliera con unas necesidades étnicas lo suficientemente auténticas como para proporcionar a su comunidad la oportunidad de vincular su vida con su propia cultura.

La misión de El Museo del Barrio es presentar y preservar el arte y la cultura de los puertorriqueños y todos los latinoamericanos en los Estados Unidos. Sus principales objetivos son mejorar el sentido de la identidad, la autoestima y el autoconocimiento mediante el patrimonio artístico, llevando el arte y los artistas a la comunidad. El Museo de El Barrio es reconocido por haberse convertido en un foro educativo a través del arte y la cultura con actividades de aprendizaje y formación dirigidas a artistas, educadores, historiadores del arte y profesionales y por su acervo patrimonial que consta de colecciones de arte moderno y contemporáneo, artes gráficas, objetos arqueológicos de culturas precolombinas (especialmente la cultura Taína), así como de artesanías y tradiciones populares. De igual manera se destacan las numerosas actividades complementarias y sus estimulantes participaciones en diferentes eventos, convirtiéndolo el día de hoy en un lugar

de encuentro dinámico, artístico y cultural para estrechar los vínculos entre la comunidad y las organizaciones activas del East Harlem y otros barrios.

La tradición de museos de barrio en Europa nos lleva por ejemplo al Museum Neukölln en Berlín. Ubicado en un distrito de tradición multicultural, el museo albergado en la antigua finca Gutshof Britz (el edificio del Ministerio de Cultura de Neukölln) ha sido un proyecto en donde colaboran artistas, diseñadores y pedagogos teatrales con la idea de propiciar relaciones entre distintas generaciones y culturas. Mediante una investigación crítica y un análisis serio sobre el barrio, sus exposiciones están directamente relacionadas con su historia y cotidianidad. Paralelamente el Museo Móvil de Neukölln también está presente en diferentes lugares del barrio con exposiciones itinerantes de fotografías y obras artísticas de temas actuales e históricos.

#### **2.2.4 Museos de Historia Viva**

Surgieron al final de los años setenta como una derivación del Movimiento de Granjas y Museos de Agricultura de Historia Viva en EE. UU. Lo que propone es presentar la vida de una familia típica del entorno de principios del siglo XIX utilizando conceptos y métodos de historia social y geografía cultural para establecer una imagen válida y bien valorada de la vida en las granjas en aquella época. Los visitantes eran recibidos por granjeros vistiendo la vestimenta apropiada y les iban explicando las tareas que se realizaban en las granjas con los utensilios de la época, así como las actividades en sus casas las cuales estaban reconstruidas con el material de aquel pasado y decoradas con objetos antiguos, hablando en tercera persona, lo cual suponía una manera de educar a la gente respecto a lo que se hacía en aquella época. Este movimiento llegó a transformar incluso los museos al aire libre en donde los intérpretes y actores se hablaban en primera y tercera persona para explicar las actividades como si fueran los actuales residentes de aquellas granjas de 1830 (Bhatnagar, 1999).

En 1980 el movimiento de sitios de historia viva agrupó no sólo a las granjas y museos de agricultura, sino que también incluyó a los museos al aire libre, sitios históricos y casas de personajes históricos importantes como una concepción de un modelo particular de representación a escala en donde se enfatizaba la investigación interdisciplinaria en historia



social, estudios antropológicos y geografía cultural. Consideraba que era más interesante mostrar con palabras y objetos en su contexto para lograr una comunicación más objetiva con el público, por lo que la investigación se volvía una tarea muy importante. Para saber el tipo de materiales a usar, los utensilios apropiados, el tipo de vestimentas o las herramientas adecuadas era preciso recurrir a diferentes fuentes de información para obtener la recreación más fidedigna posible ya sea de una granja, de una iglesia o de una calle (Bhatnagar, 1999).

### **2.2.5 Economuseos**

El primer economuseo fue “La Papeterie Sain-Gilles”, una fábrica de papel a mano en la provincia de Québec, Canadá, que en 1984 había tenido que cerrar sus puertas por razones financieras. Cinco años más tarde se vio transformada en un laboratorio experimental para la aplicación y desarrollo de un nuevo concepto metodológico para mostrar una tradición artesanal. Desarrollada por el arquitecto y etnólogo Cyril Simard la idea era asociar a la empresa con la museología. Así, este centro de producción artesanal –que a su vez está dotado de un centro de animación e interpretación– destaca las cualidades patrimoniales del entorno con la misión de renovar los productos tradicionales en función de la creatividad y las necesidades contemporáneas. Sus áreas más características son la recepción, el taller de producción en donde el artesano produce objetos de calidad usando los métodos tradicionales en presencia del público, la demostración e interpretación de objetos por medio de textos interpretativos e iconografías, la exhibición de objetos contemporáneos para mostrar al público cómo las ocupaciones tradicionales se adaptan a las necesidades contemporáneas, el centro de documentación para quien quiera saber un poco más sobre la actividad artesanal y la boutique que permite a los visitantes comprar productos fabricados por el artesano. Actualmente existe gran interés por parte de varios países en América Latina de desarrollar esta propuesta museológica, adaptando este concepto a su realidad cultural y social (DeCarli, 2004).

Dentro de la Nueva Museología, se puede observar que los museos etnológicos al aire libre –en el modelo nórdico, norteamericano y centroeuropeo– así como los ecomuseos –en el concepto francés que logró exportarse a otros países– han sido los que más han aportado

renovaciones en este campo. Las innovaciones más trascendentales tiene que ver con la expresión museográfica del tiempo y el espacio, la implicación de sus pobladores, el debate colectivo sobre el desarrollo y el estímulo de la sociedad por dominar su futuro, así como el intercambio entre investigadores y población para reflexionar sobre su entorno como una tarea interdisciplinaria (Roigé et al, 2010).

Con la descripción que se ha hecho de los diferentes tipos de museos que conforman la Nueva Museología, se constata que al siglo XXI se le ha heredado una tradición de espacios de representación patrimonial que han venido cumpliendo el papel de foros para la discusión, la experimentación y la gestión del patrimonio cultural con una participación más activa de la comunidad, en donde se muestra de manera reflexiva la relación que mantiene el ser humano con su entorno natural, así como sus actividades culturales y sociales, en beneficio del desarrollo local. Cada uno con sus especificidades y características del entorno de donde surgen, los nuevos museos con el carácter más inclusivo con el que han sido dotados establecen una mayor correspondencia con las necesidades de su ambiente, lo cual significa que la comunidad puede ver en ellos el reflejo real de sus propia dimensión social.

## **2.3 Comunidad y museo viajan al sur: trascendencia de la museología comunitaria en Latinoamérica**

Aunque Bhatnagar (1999) insiste en que el concepto fue desarrollado en Tanzania debido a sus tradiciones de desarrollo y participación comunitaria, el museo comunitario ha tenido una profusa propagación en Latinoamérica, especialmente en México pues deriva de lo que se conoce como Nueva Museología Mexicana (*vid. infra*: apartado 3.5). Como se ha señalado al principio del capítulo una comunidad puede definirse como aquel grupo social que comparten características o preocupaciones similares persiguiendo un bien común para el desarrollo de su entorno y a la que se puede pertenecer en cualquier momento y a más de una a la vez. Se ha advertido también que en ciencias como la museología o sociología su

significado en ocasiones se usa de manera indistinta para referirse a la identidad o identidad cultural. En la museología comunitaria latinoamericana es más proclive el uso del concepto de comunidad por el sentido de vínculo ancestral que se identifica dentro de sus miembros, por lo que la conducta y los deseos individuales se ven regidos por los del conjunto como un sentimiento de deber (DeCarli, 2004). Como resultado, el comunitarismo insiste en los valores localmente compartidos y transmitidos habitualmente en las familias, asociaciones, organizaciones e instituciones locales (Dietz, 2007).

De la museología comunitaria en Latinoamérica se pueden contar diferentes variaciones, cada una con sus especificidades pero con un denominador común que tiene que ver con la idea de la integración y participación de la comunidad en el ámbito museal para desarrollar la investigación, protección, conservación, valoración y difusión del patrimonio natural y cultural de una localidad o región determinada a través de la organización colectiva, con la intención de contribuir en el mejoramiento de la calidad de vida y desarrollo integral de la población, dicho proceso se sustenta en tres conceptos básicos: el territorio, el patrimonio y la comunidad. En contraposición a la museología tradicional la museología comunitaria es entendida como el contexto en donde la comunidad reconoce y resuelve sus necesidades e intereses para perpetuar su existencia, por lo que no se circunscribe a la delimitación de un edificio, una colección y un público a pesar de que engloba el patrimonio natural y cultural de una comunidad con sus muy singulares significados, formas y contenidos tangibles e intangibles (Méndez Lugo, 2011). Los modelos que más han proliferado son los ecomuseos, los museos integrales y los museos comunitarios.

### **2.3.1 Ecomuseos en Latinoamérica**

La “Reunión de Ecomuseos: El hombre y su entorno” realizada en el estado mexicano de Morelos en 1984 dio como resultado la Declaratoria de Oaxtepec<sup>26</sup>, en la que se definen a los

---

<sup>26</sup> Las actas se pueden consultar en la Web:

<http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-oaxtepec.pdf>

[http://www.minom-icom.net/\\_old/signud/DOC%20PDF/198403404.pdf](http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198403404.pdf)

ecomuseos como un acto pedagógico para el eco-desarrollo propicio para la evolución integral hombre-naturaleza en nuestro medio latinoamericano y no únicamente como elemento de identidad a la europea (DeCarli, 2004). Por otra parte Méndez Lugo (2011) señala que los objetivos de los ecomuseos son fomentar la identidad y la conciencia patrimonial de las comunidades que lo conforman, mediante la acción conjunta en el rescate, conservación, mejor uso y difusión de su patrimonio natural y cultural; coadyuvar al mejor aprovechamiento del territorio, de los recursos culturales y recreativos. Igualmente su intención es impulsar el conocimiento de ambos patrimonios, mediante el turismo cultural y social, a nivel regional como nacional e internacional; e igualmente lo que pretende es confrontar al visitante con los objetos culturales y con su realidad natural, en el ámbito y contexto originales de manera opuesta al museo tradicional.

En el sitio web de la Red de Museos Comunitarios de América se tienen registrados 123 ecomuseos distribuidos de la siguiente manera en 12 países diferentes: 90 registrados en México, 12 en Centroamérica y 21 en Sudamérica. De las experiencias que más sobresalen en este tipo de museos podemos destacar el Ecomuseo del Cacao en la plantación Tikul (México), ubicado entre los sitios arqueológicos de Labná y Xlapak, que da a conocer la estrecha relación entre los mayas y el cacao, su cultivo, el proceso de elaboración del chocolate, además de la flora y fauna nativas.

### **2.3.2 Museo Integral**

El concepto surge en Latinoamérica. No es sólo un museo etnográfico, ni técnico, ni únicamente de conservación de arte y oficios o para el arte, sino que es todo en conjunto, por lo que el museo integral es para el desarrollo y no sólo para el patrimonio. Relacionado estrechamente con el territorio y con los que viven en él, el museo integral pretende incluir y mostrar los aspectos no sólo geográficos, naturales e históricos del área en donde se asienta, sino que integra todas las actitudes humanas, los lugares a donde la gente trabaja, sus sitios de ocio, de convivencia de reunión, lugares simbólicos de migración, etc, convirtiendo estos sitios en un estudio de desarrollo cultural útil para las comunidades. Por lo tanto, el museo y

---

quienes ahí colaboran, deben ser parte de la comunidad, deben trabajar para ella, deben compartir su modos de vida, su lenguaje, sus especificidades, sus modos de hacer, por lo que es un tipo de museo enfocado en la gente y no en los objetos (Bhatnagar, 1999).

Si la IX Conferencia Internacional del ICOM en Grenoble, Francia en 1971 fue necesaria para acuñar el concepto de Ecomuseo, la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972 destaca por haber sido ahí en donde se acordó desarrollar experiencias con base en el concepto de Museo Integral, un espacio en donde los temas, colecciones y exhibiciones estuvieran interrelacionados entre sí y con el medio ambiente del hombre, tanto el natural como el social, respondiendo a las condiciones económicas, sociales, culturales, políticas de América Latina, considerándolo el camino mas dialéctico hacia al desarrollo y evolución de los museos para un mejor servicio a la sociedad (DeCarli, 2004). Inspirándose en los principios del ecomuseo, en las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile convocada por la UNESCO se propone que el museo integral como un proyecto que llegue a los barrios más desprotegidos de las grandes ciudades subdesarrolladas, un tipo de proyecto fundador de la nueva museología (Bolaño, 2002; Alonso y García Fernández, 2012).

La Mesa Redonda de Santiago de Chile, entre otras cosas, destaca que es necesario abrir el museo a las disciplinas que no forman parte de su ámbito de competencia tradicional; que los museos deben intensificar sus esfuerzos con el objeto de recuperar el patrimonio cultural a fin de que desempeñe un papel social y evitar que se disperse fuera de Latinoamérica; de igual forma enfatiza que los museos deben servir para hacer cobrar mayor conciencia de los problemas del medio rural o urbano, según sea el caso, a través de exposiciones de tecnología aplicable para mejorar la vivienda, por ejemplo, exposiciones que propongan diversas soluciones a los problemas del entorno social y ecológico, creación de museos in situ, investigaciones sobre los problemas contemporáneos del desarrollo urbano, etc. Por otra parte insiste en que con la ayuda de los grandes museos se organicen museos de barrio y exposiciones en zonas marginales y que con el ofrecimiento del Museo Nacional de Antropología de México se experimente en técnicas museológicas que atraigan el interés de los países latinoamericanos por el museo integral.

Las primeras iniciativas en donde se aplicaron los fundamentos de este tipo de museo se realizaron a través del proyecto denominado La Casa del Museo en diferentes barrios

populares de la Ciudad de México (*vid. infra*: apartado 3.5.2), generándose así una base teórico-metodológica que derivó en la aparición posterior del museo comunitario en diversas regiones de la república (DeCarli, 2004).

### **2.3.3 Museos comunitarios en Latinoamérica**

En el sitio web de la Red de Museos Comunitarios de América ([museoscomunitarios.org](http://museoscomunitarios.org)) se tienen registrados 123 entidades, localizadas en países como Brasil, Bolivia, Chile, Perú, Venezuela, Panamá, Costa Rica, El Salvador y Guatemala. El caso de México se analizará en el capítulo correspondiente para dar cuenta del estado en que se encuentra este fenómeno actualmente. Por su parte el Museo Comunitario de la Memoria Histórica, Rabinal promueve la reelaboración de los lazos sociales comunitarios rotos durante el conflicto, la conciencia sobre la historia reciente y la dignificación de las víctimas a través de la revitalización de la cultura y la lengua maya-achí. El museo fue inaugurado en 1998 en el municipio de Rabinal y fue creado por la Asociación para el Desarrollo Integral de las Víctimas de la Violencia en las Verapaces, Maya Achi (ADIVIMA) sobreviviente del conflicto armado guatemalteco que tuvo lugar de 1960-1996.

En El Salvador se encuentra el “Museo de la Revolución Salvadoreña” creado en Perquín en 1992 por un colectivo de ex combatientes del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) como un espacio de reivindicación de la memoria de las víctimas del conflicto armado salvadoreño y de promoción de una cultura de la paz (Sepúlveda, 2011). Otro ejemplo es el “Museo Comunitario Los Ranchitos” en Nicaragua fundado en el año 2005 por un grupo de profesores y alumnos de la Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense (URACCAN), en el recinto universitario de la localidad de Nueva Guinea, para rescatar y proteger el patrimonio arqueológico y la historia del pueblo.

En Perú durante el año 2010 se inauguró un museo comunitario de la localidad de Pisac, vecina del Cuzco. En Bolivia una decena de comunidades han también creado museos comunitarios, como por ejemplo un museo sobre el cultivo y significados de la quínoa y otro sobre la llama (camélido andino) y la sal, ambos en manos de comunidades quechua del Salar

de Uyuni. En Chile, por su parte, en la zona del Norte Grande, se han creado algunos museos comunitarios administrados por comunidades atacameñas, tanto en la Cuenca de El Loa como en la del Salar de Atacama, cuya existencia está relacionada principalmente con demandas de control del territorio, el turismo y el patrimonio arqueológico local (Sepúlveda 2009; Sepúlveda y González 2010; RMCA 2010, 2011).

En Costa Rica existen en funcionamiento ecomuseos y museos comunitarios pertenecientes a comunidades rurales mestizas especializadas en la artesanía, como es el caso de San Vicente Nicoya, y en dos comunidades indígenas, una de ellas del pueblo Boruca y otra del pueblo Teribe. En Panamá, Kuna Yala específicamente, la región autónoma del pueblo Kuna, existen tres museos de las comunidades locales y uno del Congreso General de la Cultura Kuna. En Venezuela, en diversos municipios del país, se han creado decenas de museos comunitarios y ecomuseos en manos de organizaciones locales. En Colombia se ha creado un museo comunitario en el pueblo de Mulaló y existe otro en proceso de creación en un barrio popular de Medellín. En Brasil se ha constituido una Asociación Brasileira de Ecomuseos y Museos Comunitarios, conformada por decenas de museos locales de distinto tamaño y perfil, uno de ellos también partícipe de la Red de Museos Comunitarios de América, el Ecomuseu do Quarteirão de Matadouro, del barrio de Santa Cruz, Río de Janeiro.

La conformación de redes a diferentes niveles permite a los museos establecer una relación de reciprocidad para intercambiar experiencias, aprender de las diversidades y de diferentes visiones. A la par es útil para apoyar otras formas de organización propias y autónomas, y construir alternativas de crecimiento autosustentable, sinergias que se desarrollan a través de talleres en donde se enseña la metodología de creación de museos comunitarios, técnicas de investigación, de diseño y producción museográfica que poco a poco van siendo replicadas y retroalimentadas por ellos mismos.

## 2.4 Conclusiones

Como se ha podido constatar, con la tradición museística que la sociedad ha heredado es importante que el concepto de un museo público cercano a su entorno social siga evolucionando para que en ese desarrollo se alimente el significado sociocultural que se supone un espacio dinamizador de esta índole debe tener. Si en la Ilustración el patrimonio cultural pertenecía a quienes ostentaban el poder económico y político, incluyendo a los allegados de quienes pertenecían a este sector social, en el siglo XIX se hizo más accesible a la población de los Estados modernos hasta llegar a ser lo que en el siglo XX se ha caracterizado por la universalidad que hasta el día de hoy los museos tratan de mantener y ampliar. La Nueva Museología, aparecida en abierta oposición al papel hegemónico que venían ejerciendo los museos, ha insistido en abrir los contenidos museológicos a las necesidades de la sociedad contemporánea con la intención de ver representada la actividad humana y el entorno en donde tienen lugar sus manifestaciones culturales, ya que para que un proyecto museístico permanezca a través de los tiempos, es imprescindible que la comunidad que lo acoge se identifique desde un principio con la colección que alberga. Este nuevo museo, identificado como instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de la comunidad, da prioridad al enfoque interdisciplinar y ecológico, pero sobre todo a esas relaciones del hombre con su actividad en el entorno natural y cultural al que pertenece que, desde otro polo, deriva en una reflexión y replanteamiento de la cuestión identitaria que se ve reflejada en distintos modelos de museos: museos de barrio, ecomuseos, museos integrales y por supuesto los proyectos de museología comunitaria en países latinoamericanos.





## Capítulo 3. La museología en México

En México, la museología se ha desarrollado a través de la historia conforme a las necesidades sociales, culturales y políticas del país. Aunque existe el debate entre varios estudiosos (como Morales Moreno y Rico Mansard) por querer encontrar las primeras manifestaciones de la disciplina en la época prehispánica, su evolución se ha originado desde diferentes ángulos en donde han intervenido lo mismo la determinación del patrimonio cultural del país, que las políticas culturales, la evolución misma de los museos como tal, los debates en torno a ellos y por su puesto la aparición de manifestaciones que han marcado tendencia y se han convertido en hitos internacionales en los últimos tiempos como la escuela museográfica mexicana y la Nueva Museología Mexicana.

En el siguiente capítulo se profundizará sobre los anteriores tópicos para poder discernir cuáles han sido las razones históricas que han resuelto la evolución de la materia. Se empezará por analizar las políticas culturales que se han emprendido en México para gestionar el patrimonio cultural. Lo anterior dará indicios sobre la manera en que se han originado los museos en el país y la evolución que han experimentado a través de los tiempos. Una vez cimentada la museología como tradición cultural se observarán los debates surgidos en torno a la materia; dicho análisis nos conducirá a la apreciación de otras divergencias y perspectivas en torno a proyectos museísticos alternos a la tradición oficialista de integración, resguardo y demostración del patrimonio cultural del país, pero más acorde a las necesidades sociales y políticas del país, modelos de museos aparecidos en las últimas décadas y que integran la vertiente conocida como Nueva Museología Mexicana.

### 3.1 Políticas culturales y de gestión del patrimonio cultural en México.

Quien renuncia a hacer política ha renunciado a su libertad. La sentencia tiene su basamento en los antiguos griegos que consideraban el terreno de lo político como perteneciente a lo común, a las prácticas compartidas, a esa actividad social que señala la obligación de cada ciudadano consigo mismo y con el resto de su comunidad. Es decir, la práctica del buen gobierno en donde el Estado aparece como cuestión de todos y la polis se entiende como el origen donde surgen y se organizan las relaciones sociales. Partiendo de la idea platónica de que el hombre es un ser social que solo alcanza su plenitud en la vida comunitaria por conducto del Estado como único ente que permite la consolidación de sus virtudes, la política se entiende como la actuación ciudadana que asume, conscientemente, la propiedad sobre las cosas de la ciudad en aras de conseguir así el orden social y evitar la posibilidad del conflicto en el espacio público (Rossi, Miguel y Javier Amadeo, 2002: 68). No obstante, hacer público un deseo no constituye una política pública. La premisa, la retórica, debe de ir acompañada de acciones que permitan su implementación de manera amplia e incluyente, respetando la libre expresión cultural, tanto en lo diverso como en lo individual y bajo los ordenamientos que la sociedad misma exija (Mariscal Orozco, 2007a).

Como podrá observarse a lo largo de este apartado, la interpretación del patrimonio cultural en México ha sido siempre desde diferentes perspectivas y han sido diferentes los actores que le han dado determinados valores de identificación, selección, conservación, investigación y difusión según el momento histórico requerido; por lo tanto, se puede advertir que el patrimonio cultural se inscribe como propiedad de la nación por ser un bien creado y compartido por la sociedad en general en tanto refleje la riqueza histórica y cultural que la identifica, aunque en la práctica la selección de dicho repertorio se ejecute de acuerdo con los intereses de las clases y grupos dominantes en el plano político, administrativo o académico. De ahí que una de las principales preocupaciones del Estado sea el diseño de políticas e instituciones para su protección, conservación, investigación y difusión que brinden un uso y goce generalizado.

Desde el plano legislativo, si se hace una revisión histórica de los instrumentos empleados en el país para la protección del patrimonio cultural, está documentado que desde el gobierno de Benito Juárez<sup>27</sup> ha habido una preocupación por normar el legado cultural en diferentes aspectos (Pérez Ruiz, 2012). De aquella época data la Ley de Nacionalización de los bienes de las asociaciones religiosas; la Ley de Bienes Nacionales (1874) o el decreto de Propiedad de la Nación sobre monumentos (1897), por ejemplo. De la misma manera, a principios del siglo XX aparecen las leyes sobre Bienes Inmuebles de la Federación (1902), sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales (1914), sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos y Artísticos (1916) y décadas más tarde la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural (1934), la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación (1970), la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y su Reglamento (1972 y 1975), así como la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1985), y las más recientes como la Ley General de Equilibrio Ecológico y la Protección del Ambiente (1996) y la Ley Aduanera en 2006. Cabe mencionar que la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial fue aprobada por la Cámara de Senadores del Honorable Congreso de la Unión durante la presidencia de Vicente Fox Quesada en 2005.

En la todavía vigente Declaración de México sobre las Políticas Culturales<sup>28</sup> (dictada en el verano de 1982) se señala que el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos<sup>29</sup> establece que "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los

---

<sup>27</sup> Benito Pablo Juárez García, presidente de México en varias ocasiones de 1857 a 1872, de origen zapoteca, se le conoce como el Benemérito de las Américas. Su gobierno es considerado por muchos historiadores como la consolidación de la nación como república. En 1859 decreta la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos que impide a la iglesia tener propiedades. Consultar: Ayala (2005), Bailón (2015) o Roeder (1972).

<sup>28</sup> La Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales llevada a cabo en México D.F. del 26 de julio al 6 de agosto de 1982, hizo suyo el lema de Benito Juárez: "Entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz". La Declaración puede consultarse en:

[http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf)

<sup>29</sup> La Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) emitida por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948 en París, recoge en sus 30 artículos los derechos humanos considerados básicos, a partir de la carta de San Francisco de 1945. Artículo 27: <http://www.un.org/es/documents/udhr/>

beneficios que de él resulten". En este tenor y señalando las recomendaciones a nivel internacional para la sujeción de las políticas en condiciones de diversidad cultural, es necesario escrutar la evolución que han tenido las mismas en por lo menos el periodo que va del México moderno hasta el día de hoy, tal y como a continuación se paut.

Aunado a las contiendas revolucionarias –y como efecto de la diversidad asentada en la vastas regiones del país conformada por actores, intereses, proyectos y grupos culturales– durante los siglos XIX y XX México tenía como reto homogeneizar y reafirmar una identidad nacional que le permitiera conjuntar los diferentes anhelos en un proyecto de nación envolvente, rotundo y categórico (Pérez Ruiz, 2012). La idea de distinguirnos a partir de una sola idea de cultura nacional parecía el esquema más acertado (*vid infra*: Cap. 4). De este modo se institucionalizaron varios instrumento utilizados como políticas públicas que permitieran la cohesión cultural necesaria para encaminar a la sociedad hacia un solo andamiaje de memoria histórica y de cultura común a todos los mexicanos. En este proceso transitivo, el patrimonio cultural tuvo un uso preponderante para reivindicar un pasado común englobando lengua, cultura y valores, discurso imaginado como parte fundacional de la cultura y la historia del México moderno que a partir de un uso claramente político no dejaba ver ostensiblemente los criterios de selección de dicho legado dando por hecho que eran bienes culturales compartidos de manera unívoca y generalizada ya que reflejaban la riqueza histórica y cultural de todo el país, pero sobre todo un mismo origen.

Este momento fue decisivo para emprender una serie de acciones culturales entre las que se cuentan la creación de instituciones lo suficientemente sólidas como para proyectar una imagen moderna del país. Es en este periodo cuando en los años veinte surge la Secretaría de Educación Pública (SEP) desde donde José Vasconcelos<sup>30</sup>, con su proyecto de Misiones Culturales, condujo un esquema cultural basado en la producción, circulación y consumo de los productos y servicios culturales de las bellas artes como elementos

---

<sup>30</sup> José Vasconcelos Calderón abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano. Autor de *Ulises Criollo* y *La raza cósmica*, fue primer Secretario de Educación Pública de México desde donde inició un importante proyecto de difusión calificado como Misiones Culturales que incluía programas de instrucción popular, edición de libros y promoción del arte y la cultura. Para una mirada más amplia sobre su biografía véase: Fell (1989); Magdaleno (1956); Vasconcelos (2011).

generadores de desarrollo y evolución social. Siguiendo la misma lógica en las décadas siguientes se instituye el Fondo de Cultura Económica<sup>31</sup> fundado por Daniel Cosío Villegas en 1934, así como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que data de 1939, periodo presidencial de Lázaro Cárdenas<sup>32</sup>. Más tarde, durante la presidencia de Ávila Camacho surgen en 1942 el Seminario de la Cultura Mexicana y en 1943 El Colegio Nacional, así como el Instituto Nacional Indigenista (1948) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) fundado por decreto por el presidente Miguel Alemán Valdés en 1946 (Pérez Ruiz, 2012; Rodríguez Barba, 2008; Ejea Mendoza, 2009).

Hacia la segunda mitad del siglo XX se destaca el papel de los museos, los sitios arqueológicos y el impulso al muralismo mexicano como medios para la transmisión de la historia oficial paralela al impulso del modelo de nación moderna. Igualmente la educación a través de la de castellanización de los indígenas, la regularización de la educación básica, la reforma agraria y la instauración de entidades destinadas a atender las necesidades de otros grupos culturales minoritarios como los ejidatarios, cooperativistas, campesinos y minifundistas fueron acciones tomadas para delinear la imagen del México posrevolucionario moderno que se pretendía proyectar. En otra medida, pero que no deja de ser oportuno mencionar, hubo además factores como el cine nacional, la radio y la televisión, que ayudaron a la configuración de la identidad nacional, aunque bajo la premisa de excluir y hacer énfasis en el diferente (Pérez Ruiz, 2012). El desarrollo en la economía, el nacionalismo pujante y la paz social que reinaba en los años posteriores al movimiento de la Revolución<sup>33</sup> propiciaron que el país se proyectara a nivel internacional como una nación líder y autónoma

---

<sup>31</sup> El Fondo de Cultura Económica es un grupo editorial descentralizado del gobierno mexicano que edita, publica, comercializa y difunde obras de la cultura universal, particularmente en lengua española. En sus más de 80 años de historia, ha publicado más de 10 mil obras de personalidades como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, María Zambrano, Mario Vargas Llosa, Juan Gelman, Nicanor Parra, Álvaro Mutis, Alejo Carpentier y Sergio Pitol. Ver: <https://www.fondodeculturaeconomica.com>

<sup>32</sup> Lázaro Cárdenas del Río fue Presidente de México de 1934 a 1940. Durante su gobierno decretó la reforma agraria, la nacionalización del petróleo y fue reconocido también por el asilo político brindado a los españoles durante la guerra civil. También creó el Instituto Politécnico Nacional (IPN). Véase: Benítez (1993); Delgado (1992).

<sup>33</sup> La Revolución mexicana dio inicio el 20 de noviembre de 1910, crisis que reflejaban el descontento social con el general oaxaqueño Porfirio Díaz quien se mantuvo en el poder de manera dictatorial por 34 años. Véase: Womack (2004); Garciadiego (2005); Paz (2006); Terrazas y Basante (2003).

en el continente hasta avanzado el siglo XX (del Río, 2010).

Reinaba este panorama político cuando, siguiendo la línea oficial en materia de cultura, Fernando Gamboa, entonces subdirector del INBA, fue el encargado de promover el arte mexicano presentándolo como una producción artística propia, tal como mandaban el momento de un país como era el México de ese entonces. En esos tiempos se organizaron grandes exposiciones internacionales en las capitales más importantes del mundo. Discursivamente se presentaba un país con una sólida unidad nacional a través de las obras de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo<sup>34</sup> lo mismo en La Habana y Colombia que en París, Estocolmo y Londres, mostrando así sí un país indígena -con un pueblo de espíritu fuertemente vinculado con la vida- pero desde donde emergía una plástica que se incrustaba en el arte moderno, contemporáneo, civilizado y culto. Todo ello con el propósito de encontrar reconocimiento internacional. Sirva de ejemplo la exposición de 1940, posterior a la nacionalización del petróleo, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: Veinte Siglos de Arte Mexicano<sup>35</sup>, exhibición que presentaba el glorioso pasado prehispánico como la imagen que proyectaría la continuidad histórica del país hacia la modernidad:

“(Gamboa) Fue el primero en instalar una muestra de las obras del México prehispánico, y las presentó no sólo como documentos de importancia arqueológica, sino en primer lugar como obras de arte, de una de las más altas culturas artísticas de la historia universal” (Frenk-Westheim, 2005: 14).

---

<sup>34</sup> El Muralismo Mexicano como motivo tiene su origen en la Revolución mexicana de 1910. El movimiento se inicia en 1921 con José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública en la presidencia de Álvaro Obregón. La Secretaría Nacional y la Escuela Nacional Preparatoria fueron pintadas con grandes murales y a partir de ese momento y el prestigio internacional de los integrantes los definió como uno de los géneros artísticos más representativos de América Latina por los temas que retratan: la revolución, la lucha de las clases y el hombre indígena, por ejemplo. Véase: Tibol (1994).

<sup>35</sup> El plan original de la exposición era en París pero los submarinos nazis representaban una amenaza para el cargamento de obras de arte. Nelson Rockefeller, entonces presidente del MoMA, convenció al presidente mexicano Lázaro Cárdenas para que cambiara de lugar. El pintor Miguel Covarrubias fue quien ayudó a organizar la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art* en el MoMA en 1940. El objetivo era ofrecer un amplio panorama sobre el arte mexicano: “En 1940, estas exposiciones fueron todas superadas cuando el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) abrió una masiva exposición titulada *Veinte siglos de arte mexicano*, con la que culminaba la revaloración del arte mexicano (Danly, 2002)”. Véase: Danly (2002); Covarrubias (1940); INAH (1940).



Pero fue hasta la llegada de la década de los sesenta que la visión hegemónica del país pudo sostenerse. Los museos en esa época seguían funcionando como medios a través de los cuales se divulgaba y difundía el patrimonio cultural de la nación, convirtiéndose así en instrumentos de política cultural y de beneficio social (del Río, 2010). Fue este periodo también a partir del cual se suponía que México iba a entrar en una etapa de crecimiento económico, poblacional y de modernización, por lo que el país experimentó un agitado fenómeno migratorio de los sectores indígena, campesino y mestizo hacia las grandes urbes propiciando la aparición de nuevos asentamientos urbanos. En ese momento algunas voces ya insistían en el reconocimiento del contexto de pluralidad y diversidad del país, así que la imagen que se había construido desde la época posterior a la Revolución parecía obsoleta por todas las deudas políticas y sociales que se venían arrastrando desde entonces. En ese contexto el Estado decidió asumir el papel de protector del patrimonio histórico y cultural, así como de promotor de la cultura mexicana, como una manera de reconocer el protagonismo que representaba la cultura para tratar de enmendar el atraso en la consecución de los ideales revolucionarios (Rodríguez Barba, 2008). De manera paralela a este reclamo, algunos intelectuales mexicanos empezaron a fijarse en las dinámicas urbanas que empezaban a acontecer: las migraciones del campo hacia las urbes tendían a hacerse más presentes.

Desde entonces el interés por las culturas populares y urbanas creció desde diferentes frentes con la estratégica actuación de los antropólogos que, temerosos de abordar un nuevo campo de estudio sin las herramientas adecuadas, dejan de centrarse en las comunidades indígenas para acercarse y escudriñar con un novedoso marco conceptual las dinámicas de la metrópoli y la noción de cultura urbana (Canclini, 2005; Rosas, 2005). Uno de los actores clave en el análisis de estos sistemas fue Guillermo Bonfil Batalla quien, paralelo a sus estudios sobre las poblaciones indígenas, hizo patente la importancia de los fenómenos urbanos y masivos que anteriormente habían permanecido velados o sin el reconocimiento debido con la creación del Museo Nacional de Culturas Populares en 1982 (*vid. infra*: apartado 3.5.5).

La Conferencia General de la UNESCO de finales de 1960 había establecido que los museos tenían que vincularse de manera más directa con la comunidad contribuyendo en la

vida intelectual y cultural de la sociedad y sobre todo participando con programas que propiciaran el desarrollo de la educación popular y la instrucción escolar, así que durante esta etapa de sólido arraigo del sistema político mexicano, junto con la consolidación de la identidad nacional y la todavía bonanza económica, el INAH estableció un conjunto de políticas culturales para constituir el Sistema Nacional de Museos con la intención de propiciar la participación social en proyectos como los museos escolares y los museos comunitarios, de tal manera que tales recintos sirvieran de apoyo al sistema educativo nacional de manera extraescolar, lo que significó “la columna vertebral de la cultura en México” (del Río, 2010:38-39). Asimismo el INAH creó hacia 1973 el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS<sup>36</sup>), mientras que el INBA, que ya había creado en 1974 el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart<sup>37</sup>), funda el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas<sup>38</sup> en 2005 a fin de promover el fortalecimiento y desarrollo de las lenguas maternas.

Si en 1959 la creación del ministerio de cultura en Francia fue determinante para el impulso de políticas culturales en beneficio de la sociedad, en México la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), constituyó una transformación política del gobierno federal hacia el sector cultural con el propósito de intentar legitimar el muy cuestionado proceso electoral de donde resultó elegido Carlos Salinas de Gortari en 1988, buscando así aminorar el descontento social hacia la reconciliación nacional. Con la creación de estos dos órganos gubernamentales lo que pretendía igualmente el gobierno federal era la modernización de la cultura otorgándole una imagen de horizontalidad e inclusión democratizadora a las políticas

---

<sup>36</sup> Fundado en 1973 por Gonzalo Aguirre Beltrán, Guillermo Bonfil y Ángel Palerm como Centro de Investigaciones Superiores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CISINAH) y reestructurado en 1980 como Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Actualmente es un organismo público descentralizado adscrito al Sistema de Centros Públicos de Investigación CONACyT, como parte del Subsistema de Ciencias Sociales. Lo integran cerca de 160 investigadores distribuidos en siete sedes: ciudad de México, Golfo, Pacífico Sur, Occidente, Sureste y Peninsular, así como un Programa regional (Noreste). <http://www.ciesas.edu.mx>

<sup>37</sup> FONART es un fideicomiso público del Gobierno Federal, sectorizado en la Secretaría de Desarrollo Social, constituido el 28 de mayo de 1974 para promover la actividad artesanal del país y contribuir así a la generación de un mayor ingreso familiar de las y los artesanos. <http://www.fonart.gob.mx/web/>

<sup>38</sup> El Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) fue creado en el 2003 aunque empezó a operar en el 2005, durante el gobierno de Vicente Fox Quesada para promover y conservar el uso de las lenguas indígenas de México.

culturales en un momento caracterizado además por la situación de retos económicos para el país: la visión del patrimonio cultural y sus potencialidades se había transformado en políticas culturales para la recuperación de su valor con el firme objetivo de convertirlo en un beneficio significativo para el desarrollo sustentable del país (del Río, 2010) ya que el Tratado de Libre Comercio<sup>39</sup> con los países del norte significaba un proyecto ya en puerta y aquello otorgaba grandes expectativas de crecimiento económico regional:

“... tratado que, curiosamente, entró en vigor al mismo tiempo que la entrada de los zapatistas en San Cristóbal de las Casas. Las consecuencias del TLCAN son múltiples pero, en lo que se refiere a la valoración del patrimonio arqueológico, el tratado ha producido un sentir generalizado de estarnos condenando, a corto plazo, a la pérdida de valores y tradiciones, y a una inevitable comercialización –si no vulgarización– de los símbolos materiales de nuestro pasado prehispánico, todo a favor de una cultura impuesta por la mayor capacidad de difusión de las firmas transnacionales” (Nalda, 2004:29).

Con la fundación del CONACULTA en 1988 (y un año más tarde el FONCA) dentro de la estructura del INBA durante el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari, en México se inicia una etapa de políticas culturales que de discrecionales, por su mínimo grado de participación del colectivo social característico del sistema político posrevolucionario, pasan a un periodo de modernización con mayores características democráticas y una aguda apreciación sobre la participación social en el uso y goce del patrimonio cultural (del Río, 2010). Autores como Ejea Mendoza (2009) y Antonio Camou (2000) insisten en que más que participativa es más bien una etapa de liberalización por encontrarse en medio de un régimen político que empieza a dejar de ser autoritario pero que va camino a la democracia y es precisamente este proceso de liberalización lo que permitirá a la sociedad hacer efectivos determinados derechos antes negados por arbitrariedades del Estado que ahora, consciente de ello, abre espacios de expresión, participación y extensión de derechos estratégicamente para su propia supervivencia y quitarse presión ante la crisis política como una solución oportunista. No obstante, los problemas que se advertían desde antes de la fundación de estos organismos son los mismos que han prevalecido a lo largo de

---

<sup>39</sup> Para una perspectiva más amplia sobre el tema: de la Reza (2004); Gambrill (2006); Puyana y Romero (2005); Acosta y Falconi (2005).

varias décadas –incluso durante la no tan lejana etapa que le siguió, la llamada alternancia en el poder durante los sexenios de Vicente Fox y Felipe Calderón<sup>40</sup>–. Si hasta el momento en el campo referente a la cultura no se han podido instaurar políticas de Estado, no se puede negar que ha habido cierta continuidad en las acciones emprendidas por estas dos instituciones desde su fundación (del Río, 2010). Así, tanto el CONACULTA como el FONCA, siguen siendo las dos instancias que promueven la creación artística bajo una dirección y un carácter jurídico que le impiden a la comunidad artística, cultural y a la ciudadanía en general incidir de manera directa en las acciones y programas a efectuar, dejando en manos de unos cuantos grupos políticos cercanos a los grupos presidenciales el manejo de dichos órganos, convertidos en liberalizadores más que en democratizadores de la cultura.

Ahora bien, a partir del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN<sup>41</sup>) en enero de 1994, la lucha indígena logró que en 2001 se aprobara la Ley Indígena con la que se reconoce la composición pluricultural del país, así como la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas<sup>42</sup> (2003). Estas iniciativas venían siendo propuestas ya desde los años setenta, pues el Plan de Gobierno del entonces presidente José López Portillo (1976-1982) proponía reconocer la característica pluricultural, multiétnico y multilingüe de México, aunque sin modificar la Constitución. Dentro de la Secretaría de Educación Pública igualmente se impulsó la educación bilingüe y bicultural mediante la Dirección General de Educación Indígena que no logró abrogar los fines de castellanización, por lo que más tarde, hacia finales de la década de los años noventa, se

---

<sup>40</sup> En México, durante 71 años el Partido Revolucionario Institucional (PRI) se mantuvo en el poder de manera ininterrumpida. Pero del 2000 al 2012 tuvo un periodo de alternancia que fue gobernado por el Partido Acción Nacional.

<sup>41</sup> Con el subcomandante Marcos al frente, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) a través de la Declaración de la Selva Lacandona pide el cumplimiento de trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz con un gobierno libre y democrático para el país. Lecturas al respecto: Hernández Millán (1998); Almeyra y Thibaut (2006); Fazio (1996); Le Bot (1997); Vázquez Montalbán (1999); Tello (2000).

<sup>42</sup> La Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, dio lugar a la creación del Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas. La ley establece el reconocimiento de los derechos tanto individuales, como colectivos de las personas y pueblos que poseen y practican alguna de las 68 lenguas indígenas como lengua materna en el país, considerándolas parte integrante del patrimonio cultural y lingüístico nacional. <http://www.inali.gob.mx>

estableció la educación intercultural bilingüe. Paralelamente se instauraron otros órganos como la Dirección General de Culturas Populares (que alberga dentro de su estructura al Museo Nacional de Culturas Populares creado por Bonfil Batalla) desde donde se implementan programas como el de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), el Premio Nezahualcóyotl de Literatura en lenguas indígenas y, más reciente desde el 2005, el Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas y los Pueblos y Comunidades indígenas (Prodicti) (Pérez Ruiz, 2004; del Río, 2010).

Cabe anotar que actualmente la Dirección General de Culturas Populares lleva a cabo las gestiones del expediente sobre patrimonio cultural inmaterial para su posible incorporación a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, en cumplimiento a los compromisos de México establecidos con la UNESCO respecto a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Pérez Ruiz, 2012). Todas ellas, como ha de suponerse, pueden verse como políticas que han sido implementadas con el firme propósito de favorecer las características pluriétnicas y multiculturales del país, las cuales han llevado a establecer determinadas posturas de uno y otro lado ya que la evocación de lo indígena ha tenido recientemente sentidos distintos y contradictorios llegando al punto de negociar la identidad y las manifestaciones culturales locales según la oportunidad de anclarse a los programas de gobierno articulados a través de sus instituciones desde el turismo, la política o la economía, tal y como ocurrió en la década de los setenta con el impulso de la industria turística del gobierno de Echeverría en los años setenta del siglo XX.

Esto significa que debido al modelo de Estado-nación posrevolucionario y como consecuencia de las estrategias de participación empleadas por las comunidades y grupos indígenas para adherirse a las políticas públicas y a la burocracia gubernamental que negocia estos apoyos, dichos grupos culturales se han visto orillados a producir múltiples interpretaciones de su etnicidad. Lo anterior desvela que las reivindicaciones étnicas, el sentimiento de pertenencia y los elementos particulares de las comunidades están siendo adaptados según las circunstancias a través de un proceso de decidir qué se queda y qué deja de estar en el repertorio cultural heredado para poder continuar en su sistema cultural, provocando con ello una complejidad tal que en las últimas décadas ha venido definiendo la promoción cultural de los diferentes grupos étnicos del país. Aunado a esto ocurre que al no

apoyar a personas físicas sino morales, se han tenido que crear figuras jurídicas para poder lograr apoyos llegados de la burocrática estatal. De ahí que ahora aparezcan asociaciones civiles, cooperativas, sociedades civiles, entre otras, que se encargan de la instrumentación de proyectos sirviendo como intermediarios o brokers culturales entre las comunidades y el aparato estatal, creando así una mayor dependencia del Estado y de organismos internacionales como el Banco Mundial (BM), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y la Organización de Estados Americanos (OEA), que igualmente condicionan sus políticas públicas de acuerdo a sus intereses (Hernández Valencia, 2007).

En la apuesta de conducir al país en el escenario cultural la respuesta del Estado no ha podido ser todavía ni oportuna ni eficaz. Ni con la llamada alternancia se ha logrado resarcir el déficit de políticas culturales acorde a las nuevas exigencias sociales. En materia de cultura el periodo presidencial de Vicente Fox Quesada estuvo regido por cinco principios que perseguían incrementar el desarrollo a partir de la preservación del patrimonio cultural, el fomento a la educación y la creación cultural: 1) respeto a la libertad de expresión y de creación; 2) afirmación de la diversidad cultural; 3) igualdad de acceso a los bienes y servicios culturales; 4) participación de la sociedad civil en la política y los asuntos culturales; y 5) federalismo y desarrollo cultural equilibrado entre los tres niveles de gobierno (nacional, regional y municipal). Bajo estos lineamientos el CONACULTA instituyó la Campaña Nacional por la Diversidad Cultural de México, plan que favorecía el reconocimiento de las diversas expresiones culturales con el propósito de erradicar la discriminación, la marginación y la exclusión de los pueblos indígenas, y que por otro lado promovía y reconocía el patrimonio oral e inmaterial de los mismos.

Durante el siguiente periodo presidencial, bajo el mandato de Felipe Calderón Hinojosa, el Programa Nacional de Cultura continuó básicamente con la misma estrategia anterior pero diversificándose en ocho ejes rectores: 1) patrimonio y diversidad cultural; 2) infraestructura cultural; 3) promoción cultural nacional e internacional; 4) estímulos públicos a la creación y mecenazgo; 5) formación e investigación antropológica, histórica, cultural y artística; 6) esparcimiento cultural y fomento de la lectura; 7) cultura y turismo; y 8) industrias culturales. Si el propósito fundamental de Fox era convertir a México en un país de lectores, Calderón como puede verse pretendía que la cultura fuera el motor del

desarrollo humano sustentable como objetivo nacional, teniendo en ambos proyectos un interés sólidos por preservar el patrimonio arqueológico, histórico y artístico del país, haciendo hincapié en la diversidad cultural como eje coyuntural.

Tomando en cuenta lo anterior y por considerar de trascendental importancia el asunto del diseño de políticas culturales en un ámbito de diversidad cultural como el de México, podría decirse que las políticas culturales implementadas a través de los tiempos en el país, desde la perspectiva de Ejea Mendoza (2009), han tenido tres dimensiones o ejes rectores: la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural, la extensión de los servicios y beneficios de la cultura a la población, y el fomento y apoyo a la creación artística. No obstante, se puede señalar igualmente que las mismas han derivado o se han desarrollado en diferentes planos, como afirma Mariscal Orozco (2007a): a) la aculturación en la población con valores determinados por la ideología en el poder; b) el desarrollo cultural con miras a modificar indicadores de avance o evolución de la sociedad; c) la democratización cultural para que la población llegue a tener acceso a los bienes y servicios culturales; y d) la participación de una ciudadanía activa en la toma de decisiones sobre los procesos de producción, difusión y consumo de bienes, servicios y prácticas culturales. Para Mariscal Orozco, muy similar al pronunciamiento de Canclini (1986, 2001), las políticas sobre las culturas populares que se han aplicado tanto en México como en el resto de América Latina tienen las siguientes características:

Modernizadoras, las que le dan prioridad al arte occidental para parecer más modernas. Con un sentido desarrollista pretende sino eliminar por lo menos transformar la cultura popular.

Nacionalistas-populistas, que en México vio su implementación en el proyecto de Estado-nación moderno a través del muralismo de Rivera, Siqueiros y Orozco, quienes pretendían presentar una identidad nacional monocultural.

De masas, que funciona con las leyes del mercado: dando a conocer las artes como símbolo de status social, sometiendo la cultura popular en un formato comercial y folklórico que pueda ser consumido por la población general o como manifestación efímeras con un fin meramente comercial como forma de vida y moda.

Libertadoras, basadas en la autogestión comunitaria para un desarrollo más humano. Con la teología de la liberación de soporte, conforma comunidades de base para sus propósitos.

Difusionistas, que tienen el firme propósito de que todos los pueblos tengan acceso a la cultura.

De pluralismo cultural, que al observar que cada pueblo posee sus propias necesidades y sus propios métodos, a partir del diálogo, la participación y la ejecución de la política cultural la cultura la hacen ellos mismos, y también ellos mismo la consumen, reproducen y crean.

Ejemplo de esta política cultural es el Sistema Nacional de Museos implementado por el INAH, ya que, para Bonfil Batalla, el Instituto se planteó por vez primera la idea de una política de museos que concibiera al conjunto de museos como un sistema. Una organización en donde aparecieran en primer lugar los museos nacionales, la concentración de los servicios especializados de resguardo, conservación y restauración, y en un segundo plano los museos regionales, los museos locales, los museos escolares y los museos de sitio. O más recientemente la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del CONACULTA, que en los últimos años a través del PACMyC ha servido de instrumento para la creación y desarrollo de los museos comunitarios (Pérez Ruiz, 2004, 2008).

Como es de suponerse, porque no deja de ser frecuente que esto ocurra en este tipo de escenarios, la disputa por el patrimonio cultural en México ha implicado a actores con perspectivas distintas: por un lado la sociedad civil que gustosa participaría en la selección, cuidado y usufructo del mismo para extender sus usos sociales, y por otro lado los que consideran los bienes patrimoniales como objetos comercializables en detrimento de los usos que los otros esperan conseguir. Para lograr un equilibrio entre estas tendencias es preciso hacer énfasis en el diseño y articulación de políticas que paralelas a la globalización fortalezcan a los pueblos, la cultura y su identidad bajo el reconocimiento de los derechos culturales, haciendo posible de la misma manera que las acciones emprendidas se vean reflejadas en la reproducción de la diversidad cultural bajo condiciones de respeto y equidad. Sólo entonces podríamos decir que se puede lograr una sociedad con un modelo de desarrollo asentado en una identidad cultural propia que inste al fortalecimiento de las



instituciones como vínculos para el diálogo y el consenso internos en el uso democrático del patrimonio ya que, desde las dos posturas antes mencionadas, se percibe una peligrosa convergencia de intereses para disminuir la participación de las instituciones gubernamentales en la conservación del patrimonio cultural –aprovechando el debilitamiento legislativo que norma los usos y usufructos del legado cultural del pueblo–, poniendo en jaque la capacidad del Estado para diseñar políticas culturales oportunamente bajo condiciones que propicien la más amplia y democrática participación social ante los retos de la globalización e intercambio cultural de México con el mundo (Pérez Ruiz, 2012).

Como se ha podido advertir, la política cultural para la definición de la identidad nacional ha experimentado varias transformaciones: de la visión centralista y sacralizadora del mundo indígena a principios del siglo XX, ha pasado a ser hacia finales del mismo siglo una política integradora de las condiciones multiétnicas y pluriculturales del país: “Este cambio de concepción –de una visión más unilineal a una de índole pluralista sobre las características étnicas y culturales de la población nacional– obligó a admitir la composición real del país” (del Río, 2010), ya que sin una población sólidamente arraigada en sus culturas y sus identidades locales, regionales y nacionales, será más difícil consolidar una democracia que sepa hacer uso de su patrimonio cultural con una amplia participación social fortalecida por políticas de Estado incluyentes, participativas y con mayor continuidad –y ya no sexenales–, por lo que de lograrse es imprescindible una legislación que por un lado blinde al sector cultural de los momentos políticos a los que se ve sujeto cada cambio de gobierno (Ejea Mendoza, 2008; Rodríguez Barba, 2008), pero que sobre todo garantice el reconocimiento del país diverso y plural que somos por sobre todas las cosas.

### 3.2 Origen y evolución de los museos en México

Tal y como lo relatan los cronistas novohispanos, los primeros conquistadores de México<sup>43</sup> quedaron maravillados al ver los jardines de los monarcas aztecas. Estas áreas señoriales propiedad de los tlatoanis se mandaban a hacer no sólo con propósitos hedonistas

---

<sup>43</sup> De la vasta bibliografía sobre el tema, destaco: Díaz del Castillo, Bernal (1568) por Ramírez (1939); Glantz (1992); León Portilla (1976); Sahagún, Bernardino de (1558) por Garibay (2006).

para el deleite de los gobernantes y familias importantes, sino que también eran utilizados con fines de estudio para su aplicación sobre todo médica. Hacia 1858 Marco Arróniz en sus crónicas de viaje confesaba haber encontrado algo similar a un museo de curiosidades en las numerosas salas de los templos de Moctezuma<sup>44</sup>. De dichas colecciones deriva gran parte de la medicina tradicional empleada hasta nuestros días, ya que el estudio, aplicación y reproducción de las mismas eran realizado además con fines curativos, por eso lo que caracterizaba a dichos jardines prehispánicos, además de la belleza y el orden, era su extensión y riqueza de contenido de la más variada flora y fauna representativas del entorno. Los más reconocidos en los alrededores de la ciudad de México fueron los jardines de Xochimilco, Chapultepec, Coyoacán, Texcoco, Tenochtitlan y principalmente el de Iztapalapa<sup>45</sup>. En otros sitios más alejados estaban los de Atlixco<sup>46</sup> y Oaxtepec<sup>47</sup>. En estas grandes extensiones de preservación de la gran riqueza y variedad natural también se guardaban en habitáculos especiales tesoros de gran valía que fueron motivo de atracción y despiadados celos por parte de los conquistadores, pero con la caída del imperio de Tenochtitlán hacia 1521 los tan distinguidos jardines fueron saqueados y más tarde abandonados a su suerte hasta postergarlos al olvido.

Sin embargo, las colecciones que se mantuvieron durante los primeros años de la colonia tenían el propósito de conseguir un conocimiento histórico de las culturas anteriores, aunque las muestras, junto con otros tantos vestigios arqueológicos preservados con el mismo fin, más tarde se dispersaron tanto en uno como en otro continente (Rico Mansard, 2004 y 2007). De ahí que se estime que en esos jardines prehispánicos del siglo XV se haya dado el origen de los primeros museos, pues se trataba de distinguidos parques y estanques en donde se coleccionaba y preservaba una gran variedad de especies de la flora y la fauna más representativa del territorio a los que se le daba igualmente un valor agregado al de la investigación ya que además eran considerados como elementos relacionado a la vida cotidiana, social y religiosa de la comunidad. Contrario a lo que ocurría en Europa en donde

---

<sup>44</sup> Ídem.

<sup>45</sup> Todos pueblos prehispánicos, ahora barrios integrados a la Ciudad de México.

<sup>46</sup> Al suroeste de la Ciudad de Puebla.

<sup>47</sup> En el municipio de Yautepec, Morelos.

se colectaban muestras del pasado para preservarlas y mostrarlas con el fin de ser apreciadas desde la perspectiva de cómo pudieron haberse visto y utilizado cuando dichos elementos naturales estaban vivos, la contextualización e integración al entorno cultural de las muestras aquí recogidas las situaba en plena armonía cosmogónica entre los habitantes del lugar y la naturaleza (Rico Mansard, 2004 y 2007). Aunque para algunos investigadores este tipo de espacios no se ajusta precisamente al concepto de museo tal y como se conoce desde la perspectiva europea que los define, como lo señala Morales Moreno:

“No hay evidencia histórico-documental de que hubiese existido un coleccionismo ni menos aún un 'museo prehispánico' tal y como lo entiende la concepción occidental humanista. Museólogos como Fernández, *Historia de los museos...*, basado un tanto en las crónicas de Hernán Cortés y otro tanto en especulaciones no confirmadas de arqueólogos, han creído ver en los 'palacios de Moctezuma', en sus suntuosos jardines y variedad de colecciones de aves, un museo renacentista” (Morales Moreno, 1994: 28).

No obstante, en opinión de Rico Mansard (2007), el concepto de museo que llega en el siglo XVIII a la Nueva España era el denominado gabinete de maravillas, de curiosidades o de arte –propio de los coleccionistas del Renacimiento y sobre todo de la Ilustración–. Dichos acervos se integraban con la intención de mostrar curiosidades atesoradas para el deleite, y por otra parte con el propósito de alcanzar determinada erudición a través del coleccionismo de piezas y documentos ordenados apropiadamente que pudieran transmitir la información necesaria para que el público los consultara tanto en las iglesias como en los conventos del país, ya que dichas colecciones tenían una función eminentemente religiosa, papel que poco a poco se fue convirtiendo en innecesario en tanto fueron apareciendo interpretaciones científicas de los fenómenos naturales con lo que fue ganando ventaja el conocimiento, razón por la cual los acervos coleccionados pasaron a formar parte fundamental de los centros educativos.

Hacia la mitad del siglo XVIII, la presencia de Lorenzo Boturini<sup>48</sup> en la Nueva España, protagonista de un viaje con carácter de investigación histórica, fue determinante

---

<sup>48</sup> Historiador, anticuario y cronista, entusiasta investigador sobre la aparición de la virgen de Guadalupe en México: *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional*. Madrid, 1746; Ciudad de México, 1871; *Historia general de la América Septentrional por el caballero Lorenzo Boturini Benaducci*. Madrid, 1948. O véase también: León-Portilla (2000).

para erigir lo que él denominó como Museo Histórico Indiano, una colección de códices que seleccionó para intentar explicar el mundo prehispánico y la aparición de la Virgen de Guadalupe (Morales, 1994). Más tarde José Longinos Martínez, miembro de la Real Expedición Botánica, fue quien con sus propios recursos económicos creó el Museo de Historia Natural en México abierto a todo el público, con un orden y propósito más definido. El mismo científico se dio a la tarea de establecer las condiciones políticas para que el museo sobreviviera a través de los tiempos en las condiciones más óptimas necesarias.

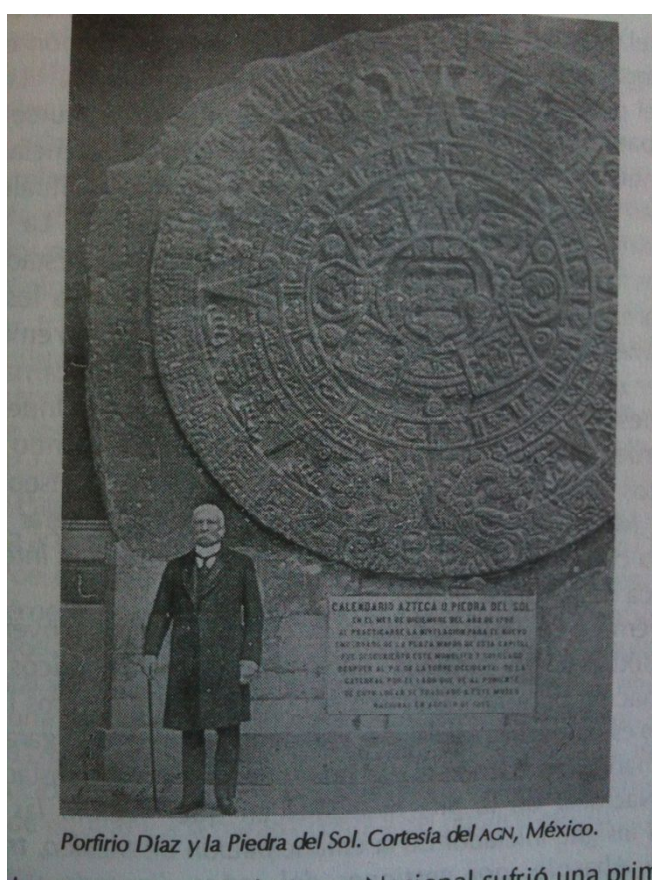


Imagen 1: Porfirio Díaz frente a la Piedra del Sol (Morales Moreno, 1994)

La sede se ubicó en el centro de la Ciudad de México, en el número 89 de la calle de Plateros, actualmente Francisco I. Madero, ofreciendo incluso horarios más flexibles para las personas interesadas en el tema que así lo solicitaran, pues el museo gozaba de mucha

aceptación por la adecuada y didáctica clasificación de sus colecciones muy parecido a los estándares europeos de aquel entonces “por su distribución, parecía seguir los lineamientos dictados por Neickel en su libro *Museographia*<sup>49</sup>. Sobresalían temas de historia natural, botánica, química, física, anatomía, mineralogía y matemáticas; había equipos útiles para la física y la óptica, y el herbario seguía el sistema de Tournefort<sup>50</sup> y la clasificación de Linneo” (Rico Mansard, 2004:68). La integración de todos estos acervos se debió también a que venía estableciéndose un vínculo muy estrecho entre la academia, las colecciones naturales de los museos, los archivos y las bibliotecas, lo que permitió ofrecer un recurso de observación y análisis con fines claramente didácticos para el público interesado.

En la Academia de San Carlos<sup>51</sup>, por ejemplo, se ubicaron las colecciones artísticas para que los estudiantes obtuvieran una formación a partir de los modelos estéticos europeos, mientras que a las colecciones de flora y fauna disecadas se les incorporaron colecciones vivientes destinándose una parte a la integración del Jardín Botánico (como una extensión de la cátedra respectiva) con el cuidado de ejemplares vivos como solía ocurrir en la época prehispánica. Y fue con el descubrimiento de la Coatlicue, la Piedra del Sol y la Piedra de Tizoc<sup>52</sup> en las inmediaciones del centro de la Ciudad de México durante su ordenamiento urbano, que el virrey Revillagigedo ordenara que para su conservación las esculturas se trasladaran a la Real Universidad, tal decisión demostraba el interés que se venía gestando por las culturas indígenas producto del patriotismo criollo que venía germinando en la sociedad de la Nueva España desde finales del siglo XVIII.

---

<sup>49</sup> El término *museografía* aparece empleado por primera vez en 1727, en el tratado en latín *Museographia* u orientación para el adecuado concepto y conveniente colocación de los museos o cámaras de curiosidades. de Gaspar F. Neickel. Lorenzo, Consuelo (2006) *Colecciones Mastozoológicas de México*. UNAM.

<sup>50</sup> Botánico, y explorador francés, destacado como el primero en aclarar la definición del concepto de género para las plantas. Ignacio Cumplido en su *El Museo mexicano: ó, Miscelánea pintoresca de amenidades ...*, Volumen 1 (1843) hace referencia a él.

<sup>51</sup> Fue la Real Academia de las Nobles Artes de la Nueva España en 1781. Fundada por Carlos III para establecer una escuela de grabado en el entonces virreinato. Actualmente pertenece a la UNAM y se encuentra ubicada en la calle de Academia número 22 esquina con la Calle de Moneda, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

<sup>52</sup> Se trata de los tres monolitos: el primero (la Coatlicue) es la diosa de la fertilidad, patrona de la vida y de la muerte, guía del renacimiento. En la mitología mexicana también recibía los nombres de Tonáztzin (nuestra madre venerada); el segundo es un disco monolítico de basalto perteneciente a la cultura mexicana que indebidamente se le conoce también como Calendario Azteca (se cree que en sus inscripciones hace referencia a su cosmogonía y cultos solares); y el tercero también es una escultura circular con grabados de origen azteca. Véase: Fernández (1959); Arellano (2002); Westheim (2000).

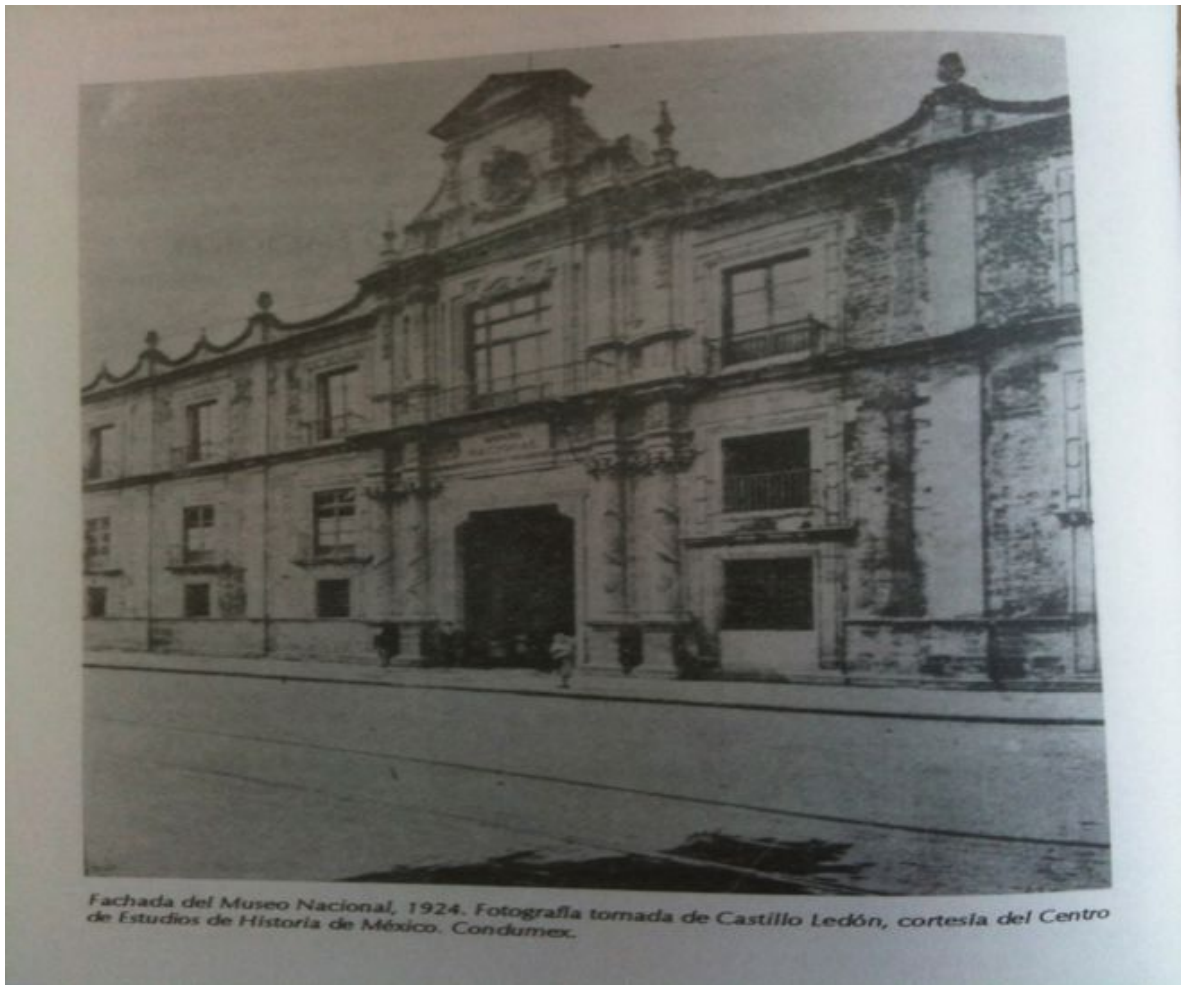


Imagen 2: Museo Nacional 1924 (Morales Moreno, 1994)

En el tránsito hacia el siglo XIX las necesidades sociales, políticas económicas y culturales producidas por la Independencia del país, exigían otro tipo de recintos. De ahí que fueran apareciendo propiamente determinados museos y galerías a partir del intercambio de las colecciones históricas, muestras naturales y obras artísticas que poco a poco fueron encontrando acomodo. Bajo este contexto, por decreto de Guadalupe Victoria<sup>53</sup> en 1825 se creó el Museo Nacional Mexicano dentro de las aulas de la Real Universidad para que la institución se hiciera cargo de la custodia de sus colecciones. Se organizó con un Departamento de Antigüedades, otro de Historia Natural y un Gabinete de Conservación (del Río, 2010), además de las colecciones del Real Jardín Botánico de México, del Gabinete

---

<sup>53</sup> Guadalupe Victoria fue una de las figuras más destacadas en la Guerra de Independencia y primer presidente del México Independiente. Véase: Briseño *et al.* (1986); Flaccus (1951); Trejo y Cano Andaluz (1992).

de Historia Natural, del Gabinete Mexicano de Física del Colegio de Minería, del Gabinete de Historia y del Conservatorio de Antigüedades de la Universidad (Witker, 2001; Rico Mansard, 2004, 2007):

“Las primeras piezas recabadas para la exhibición al público comenzaron a reunirse a finales del siglo XVIII, en 1790, en el Museo de Historia Natural, organizado por el científico José Longinos Martínez, y en 1825, en el Museo Nacional Mexicano, mandado establecer por el ministro de Relaciones Exteriores e Interiores, Lucas Alemán. Desde su creación, el 18 de marzo de ese año, se estipuló que en el Museo Nacional se concentraran las antigüedades que fuesen de 'utilidad y lustre nacional' y que el Estado asumiera la función de rescatar, custodiar, estudiar y exhibir los objetos. A partir de entonces, las piezas del pasado fueron consideradas como nacionales, en un sentido político, geográfico y cultural, y utilizadas por las diferentes administraciones como elementos indispensables para sus programas de gobierno” (Rico Mansard, 2004: 68).

Pero décadas más tarde, debido a las circunstancias políticas y sociales durante el Imperio, Maximiliano<sup>54</sup> cambió la sede del Museo Nacional Mexicano trasladándolo de la Universidad a la antigua Casa de Moneda. En la inauguración oficial en 1866 se le dio el nombre de Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, debido a las tres áreas de las que estaba compuesto, además de la Biblioteca, siendo la sección de Historia Natural a cargo del naturalista austriaco Domingo Billimeck la más organizada (Witker, 2001; Rico Mansard, 2004, 2007; Azuela, 2014). Poco tiempo después, restaurada la República con el gobierno de Juárez, recobra su nombre original de “Nacional”. Ahí fueron trasladadas la Piedra de Tizoc y la Coatlicue, así como la Piedra del Sol que hasta entonces había permanecido adosada a una columna de la Catedral Metropolitana, para conformar la Galería de Monolitos inaugurada en 1887 por Porfirio Díaz<sup>55</sup> (Morales, 1994).

Igualmente hacia finales del siglo XIX se abrieron otros recintos en la Ciudad de

---

<sup>54</sup> Tras la Guerra de Reforma del presidente liberal Benito Juárez, México había quedado en la ruina. En 1861, España, Francia e Inglaterra interviene el país debido al incumplimiento de su deuda. Napoleón III queriendo contrarrestar el poder de Estados Unidos decidió proponer al francés como emperador. Maximiliano I de México fue el único monarca del denominado Segundo Imperio Mexicano. Véase: Escalante et al. (2004); Hamnett (2001); Ratz (2008).

<sup>55</sup> Porfirio Díaz fue presidente de México en siete ocasiones desde 1876 a 1911 por lo que su mandato es conocido como el porfiriato. Basaba su filosofía en el positivismo, logrando que en México hubiera un renacimiento del estudio de la historia nacional, elemento que lo afianzó en el poder. Véase: Katz y Lloyd (1986); Krauze (1987).

México. Las colecciones logradas por la Comisión Geográfico-Exploradora sirvieron de punta de lanza para establecer el Museo de Historia Natural, también conocido como Museo de Tacubaya por estar situado en la calle del mismo nombre; el Museo de Artillería fue dedicado a las batallas librada desde la época prehispánica, e igualmente se abrieron como museos la Casa de Hidalgo<sup>56</sup> en Dolores, Guanajuato y la Casa de Morelos<sup>57</sup> en Ecatepec, Edo. de México (Rico Mansard, 2004 y 2007).

No está demás señalar que otro de los museos importantes ubicado en provincias fue el Museo Regional Michoacano Doctor Nicolás León Calderón que data de 1886 en la ciudad de Morelia y de ahí se podría decir que se fueron diseminando a lo largo y ancho del país, básicamente en las ciudades más importantes de cada estado como Guadalajara, Oaxaca, Mérida y Saltillo, de tal manera que en la primera década del siglo XX México contaba con un total de 38 museos (Ochoa, 2015). En ese entonces, durante los festejos del primer centenario de la Independencia Mexicana, se decidió que la sección de ciencias naturales del Museo Nacional fuera trasladadas al Palacio de Cristal, un edificio art nouveau en la calle del Chopo número 10, el lugar más idóneo para conservar las colecciones de lo que se denominó el Museo Nacional de Historia Natural, inaugurado en 1913 albergando también las colecciones de la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela Nacional de Ingenieros, el “Museo de Tacubaya” y la Escuela de Medicina. Posteriormente el museo se traslada a Chapultepec con el nombre de Museo de Historia Natural (Witker, 2001; Rico Mansard, 2004, 2007).

Con esta separación el Museo Nacional pasó a denominarse de manera más precisa como Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía integrado por el departamento de arqueología, historia, etnografía y arte industrial retrospectivo (Morales, 1994) y años más tarde la colección histórica sirvió para establecer el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Geografía. Posteriormente, con la creación del Instituto Nacional de Antropología e

---

<sup>56</sup> Miguel Hidalgo fue el sacerdote que inició la primera etapa de la Guerra de Independencia de México en un acto conocido como Grito de Dolores, en el estado de Guanajuato. Véase: Terán y Páez (2004); Benítez (1996); Florescano (2002); Villoro (2009).

<sup>57</sup> José María Morelos y Pavón, sacerdote y militar, fue el artífice de la segunda etapa de la guerra de independencia en México desde 1811 hasta que fue fusilado en San Cristóbal Ecatepec, el 22 de diciembre de 1815. Véase: Briseno (1985); González (1963); Krauze (1994).



Historia en 1939 se vuelven a separar las colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Geografía: la perteneciente a la época prehispánica se mantiene en el recinto de la Casa de Moneda bajo el nombre de Museo Nacional de Antropología y las posteriores a 1521 y hasta la Revolución son utilizadas para fundar en 1944 el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec<sup>58</sup>. Décadas más tarde, durante la presidencia de Adolfo López Mateos, se desarrollan dos grandes planes culturales como proyectos de nación encabezados por Jaime Torres Bodet, como secretario de Educación Pública, acompañado del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez: la construcción de escuelas y el Plan Nacional de Museos, cuyo afán consistiría en la remodelación museográfica de los museos nacionales y la construcción de nuevos edificios a partir de una disciplina “de servicio” para la creación de espacios educativos en un ámbito de “enseñanza extraescolar y general”, que era como el arquitecto se refería a los museos (Hernández, 2014).

En aquel entonces estaban por conmemorarse dos fechas importantes para la país: el cincuentenario de la Revolución Mexicana y el 150 aniversario del inicio del movimiento independentista y hacía falta una sala introductoria que dotara al visitante de información accesible referente a las colecciones del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Bajo este contexto Ramírez Vázquez inicia el proyecto que en un principio manejaba con los nombres de galería didáctica o museo didáctico y que más tarde consolidaría como Galería de Historia dedicada a albergar una colección permanente referente al periodo que va de la Guerra de Independencia a la Constitución de 1917. Dentro de este mismo Plan Nacional de Museos más tarde surgen proyectos tales como el Museo de Arte de Ciudad Juárez, Chihuahua, el Museo de Arte Moderno perteneciente al INBA, y por supuesto el Museo Nacional de Antropología que en 1964 se inaugura en el Bosque de Chapultepec con las colecciones que albergaba la Antigua Casa de Moneda, en tanto que este mismo recinto se convertiría en 1964 en el Museo Nacional de las Culturas.

---

<sup>58</sup>El Castillo se ubica en el centro del Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México. Chapultepec significa cerro del saltamontes o cerro del chapulín (de origen náhuatl: Chapulli, saltamontes, y tepetl, cerro). Fue construido en la época del Virreinato de la Nueva España como casa de verano para el virrey y también fue la residencia oficial del emperador Maximiliano I de México.

## Las colecciones de Historia natural en los museos de México

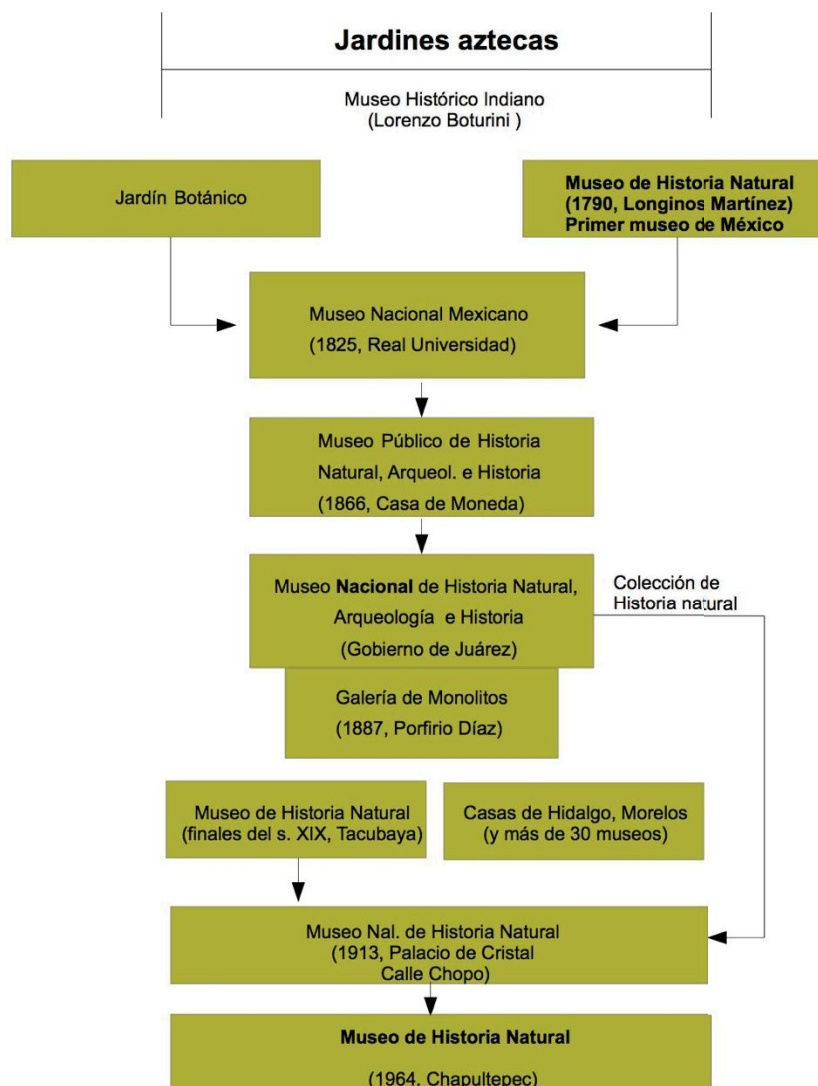


Gráfico 3: Trayectoria de las colecciones de Historia natural en los museos de México.

En cuanto a las artes plásticas, que desde un principio fueron ubicadas en la antigua Academia de San Carlos, cabe decir que las colecciones habían venido integrándose eminentemente por su valor estético a partir de donaciones particulares y del acopio de bienes que se hizo producto de la expulsión de la orden de los jesuitas en 1767. Pero a mediados del siglo XIX se echó a andar la estrategia de separar la obra plástica en dos secciones: la parte que se quedó en la Academia de San Carlos tuvo como principio de

selección su valor religioso, artístico y didáctico, mientras que las que se caracterizaban por su valor histórico y político fueron trasladadas al Museo Nacional. Al iniciar el siglo XX, con la apertura de la sección de Arte Industrial Retrospectivo del Museo Nacional, las colecciones plásticas adquirieron un sentido diferenciado, pues fue entonces que se distinguieron las técnicas básicas de las artes aplicadas:

“Tal y como se venía haciendo años atrás en Europa, se diferenció la obra artística realizada con técnicas básicas como la pintura, la acuarela o el grabado, para ser admirada por sí misma, de aquellos otros objetos de utilidad práctica inmediata elaborados por el ser humano con la ayuda de artefactos o máquinas... muchos de los cuales han sido clasificados en la actualidad como “artes aplicadas”, entre muchos otros, quedaron incluidos en esta sección para su apreciación artística y para estimular la elaboración de piezas con fines fundamentalmente comerciales” (Rico Mansard, 2004: 72).

Pocos años después, en 1947, se funda el Museo Nacional de Artes Plásticas dentro de las instalaciones del Palacio de Bellas Artes con los acervos hasta antes conservados en la Academia de San Carlos. Y el edificio que fue Colegio de San Martín Tepozotlán en el Edo. de México se utiliza para instaurar en 1964 el Museo Nacional del Virreinato exhibiendo la historia de la Nueva España durante el virreinato (siglos XVI al XIX) a través del arte colonial (Witker, 2001). Fue así que hacia la segunda mitad del siglo XX se eleva el número de museos nacionales, de tal manera que para 1994 el país contaba con catorce recintos de esta índole, destacando por ejemplo el Museo Nacional de las Intervenciones inaugurado en 1981 en el ex Convento de Churubusco en México, D. F. para mostrar las ocupaciones armadas libradas por el país en más de 100 años de historia; el Museo Nacional de la Revolución inaugurado en 1986 en el Monumento a la Revolución en la Ciudad de México; el Museo Nacional de Arte de 1982 en el edificio del Archivo General de la Nación con un acervo de pintura y escultura del país del siglo XVII al XX; así como el Museo Nacional de Arquitectura inaugurado en 1984 en el cuarto piso del Palacio de Bellas Artes y el Museo Nacional de Culturas Populares que abre sus puertas en 1982 (Witker, 2001).



Imagen 3: Museo Nacional de Antropología en Chapultepec. Fuente: [www.inah.gob.mx.com](http://www.inah.gob.mx.com)

Ahora bien, ya en la etapa del México contemporáneo se pueden analizar los museos desde otra clasificación para analizar la suerte que han corrido. Por ejemplo los museos de arqueología, cuya intención es preservar y difundir el patrimonio cultural prehispánico, comprenden lo mismo monumentales zonas arqueológicas hasta diversos y variados objetos etnográficos, ornamentales, rituales y de vida cotidiana de cada cultura, así como elementos intangibles como las costumbres, ritos, tradiciones y música. Se dice que de las 200,000 zonas arqueológicas en el país, únicamente alrededor de 2,000 están abiertas al público como museos in situ; también los hay con edificios construidos ex profeso en amplias extensiones de terreno. Se trata de museos temáticos que aunque no están dedicados a las culturas de las regiones en donde están asentados sirven de punto de partida para hablar de contenidos más amplios e incluyen laboratorios, salas de investigación y áreas de exposiciones temporales. Igualmente existen algunos museos adaptados arquitectónicamente para tales funciones a edificios históricos con colecciones varias o aquellos con edificios construidos para dicho propósito. Los más destacados en esta temática son el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Antropología de Xalapa, creado en 1986, y el Museo del Templo Mayor en la Ciudad de México de 1987 (Witker, 2001).

## Colecciones de Historia y arqueología en los museos de México

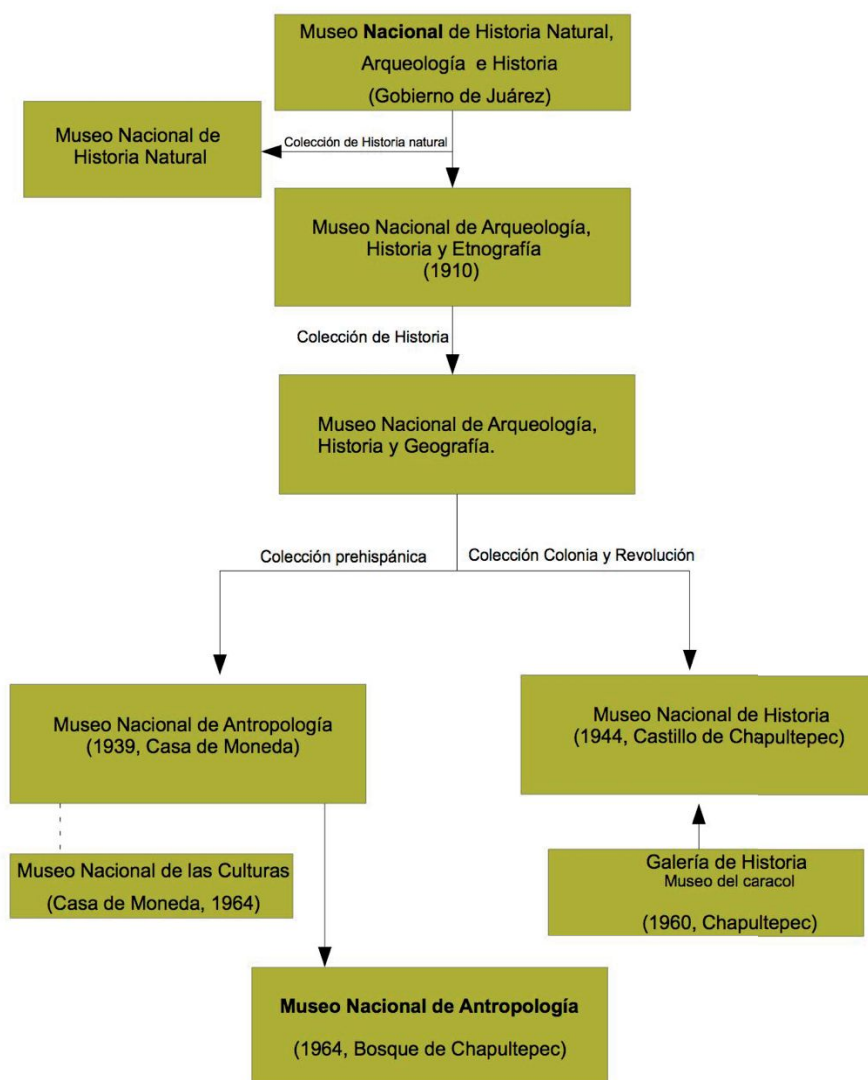


Gráfico 4: Trayectoria de las colecciones de Historia y arqueología en los museos de México.

Los museos de arte se ubican en diferentes zonas del país, sobre todo en edificios restaurados, por lo que los discursos estéticos y museográficos dependen de las características arquitectónicas de los inmuebles. Con la participación también de coleccionistas y capitales privados alientan el rescate del patrimonio artístico de diferentes regiones del país como lo hace por ejemplo el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey que abrió sus puertas en 1991, así como el Soumaya y el Dolores Olmedo Patiño –estos últimos asentados en México,

D. F. desde 1994- para promover el arte contemporáneos de México y América Latina, la colección más importante de Rodin fuera de París y la obra de caballete de Frida Kahlo y Diego Rivera, respectivamente.

Sobresalen también el Museo de Arte de Sinaloa que desde 1991 exhibe la obra de grandes muralistas y pintores contemporáneos, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca inaugurado en 1992 para la difusión de la plástica oaxaqueña, así como el Museo de Arte de Orizaba, el Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán y el Museo de Artes de la Universidad de Guadalajara, que datan de la década de los años noventa para promover la obra de artistas regionales. En la misma vertiente se encuentran los museos dedicados a artistas vivos como homenaje a su obra. De ellos destacan el Rafael Corona en Zacatecas con obra del autor y la colección más grande de máscaras mexicanas con la característica de haber sido empleadas en ceremonias o bailes; el Jose Luis Cuevas en México, D. F. con creaciones del pintor y colecciones de arte internacional y el Manuel Felguérez en Zacatecas, igualmente con obras del autor y una importante colección de arte abstracto. Todos ellos también de la última década del siglo XX (Witker, 2001).

Asimismo están los museos interactivos que surgen en los años setenta con el propósito de transformar los museos de ciencia. Los más recientes han optado por nombres sugerentes o evocadores relegando la palabra museo a un segundo plano, según observa Witker (2001), basándose en experiencias como las del Exploratorium de San Francisco, el Centro de Ciencias de Ontario o el Museo Nacional de Ciencias, Industria y Tecnología de La Villette de París. Apoyándose en la consigna “Prohibido no tocar” propone que el público controle el comportamiento de los aparatos e instrumentos que a la vez son museografía para acercarse más a la ciencia y la tecnología, modificando así su comportamiento tradicional de público pasivo y contemplativo. Los museos de ciencia optan por recorridos no lineales y el uso libre de sus espacios e instalaciones. Caracterizados por un discurso museográfico tentador y desafiante al utilizar estrategias interactivas y pedagógicas ha determinado considerar a los niños como su público prioritario. Por su naturaleza deben de mantener actualizadas constantemente sus equipos e instalaciones para seguir siendo atractivos y novedosos ante un público que exige innovaciones y retos. Han surgido en diferentes puntos del interior del país promoviendo así la descentralización de sus públicos. Promueven

asimismo la integración comunitaria, la cultura ecológica, temas de actualidad, vigencia e interés.

### Las colecciones de arte en los museos de México

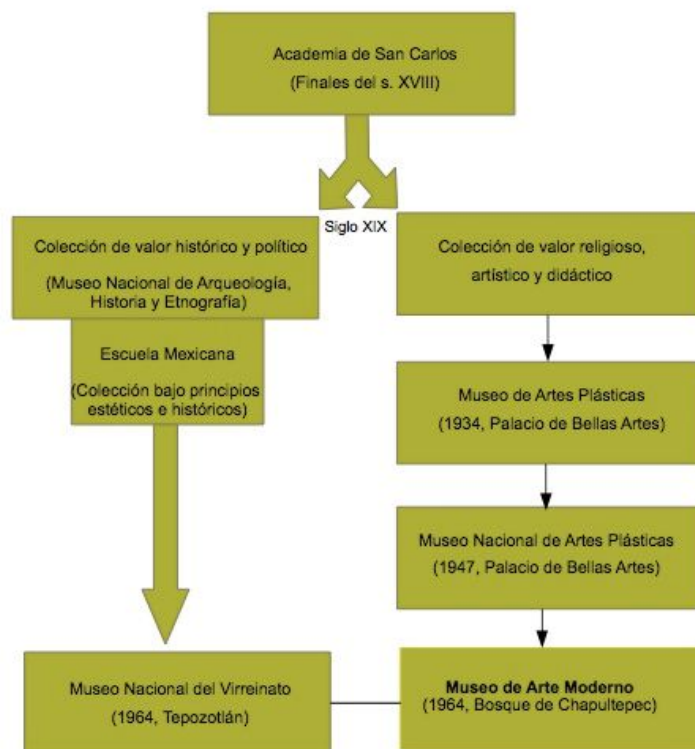


Gráfico 5: Trayectoria de las colecciones de arte en los museos de México.

El Museo Tecnológico de la Comisión Nacional de Electricidad, por ejemplo, fue considerado en los años setenta el primer experimento latinoamericano de difusión tecnológica. Igualmente en la misma década aparece el Centro Cultural Alfa de Monterrey para promover la investigación, la ciencia, el arte, la tecnología y la preservación del medio ambiente. En los años ochenta la UNAM crea el Túnel de la Ciencia entre las estaciones del metro La Raza y Politécnico para exponer temas científicos a lo largo del pasillo de más de un kilómetro de largo. Estos museos han servido para ser utilizados como excelentes auxiliares para las instituciones educativas formales.

También están los que abrieron sus puertas en la década de los años noventa como El Museo de Ciencia y Tecnología de Xalapa que desde su apertura presenta temas como las ciencias, el transporte, el espacio, el agua, etc. y dispone de una pantalla Imax. El Centro de Ciencias de Culiacán, Sinaloa, definido como un centro multidisciplinario de carácter lúdico e investigativo, cuenta con una infraestructura que incluye un planetario, audioteca, auditorio, videoteca, centro de documentación y laboratorios. El Museo de Ciencia y Tecnología El Chapulín en Saltillo, Coahuila, sirve como espacio no formal de educación para los interesados en el conocimiento científico a través de dos grandes áreas: el hombre y su hábitat y la ciencia y la tecnología. El Museo de la Luz de la Ciudad de México ofrece información científica sobre la naturaleza de la luz, los colores y las artes, la biósfera, la luz de las estrellas, y cuanta además con un gabinete para oculistas (Witker, 2001). Los más recientes inaugurados hacia el final del siglo XX son Universum (Museo de las Ciencias de la UNAM); La Avispa en Chilpancingo, Guerrero; Explora en León, Guanajuato; y Descubre en Aguascalientes. Por su parte Papalote, Museo del Niño en México, D. F. cuenta además con el proyecto Papalote Móvil desde 1996 para exposiciones itinerantes que desplaza en camiones a diferentes partes de la República. También destacan El Rehilete en Pachuca, Hidalgo, así como Sol del Niño, Centro Interactivo de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente en Mexicali, Baja California inaugurado en 1998 (Witker, 2001).

En este repaso histórico que se hace respecto a los museos en México, cabe destacar que de 38 museos con los que contaba el país durante la primera década del siglo XX, para inicios del siglo XXI llegaron a ser 1185, según el Atlas de infraestructura y patrimonio cultural de México que, a través de su Sistema de Información Cultural, el CONACULTA ha contabilizado hasta el 2010. Los hay de todo tipo: nacionales, estatales, regionales, comunitarios, de sitio, públicos, privados; y de diferentes temática: antropología, arte virreinal y del siglo XIX, arte moderno y contemporáneo, ciencia, momias, economía, figuras de cera, vidrio, plumas y otras temas. Por el tipo de administración que tienen, el SIC identifica que 776 museos son públicos, lo que representa un 65.49% del total, mientras que 308 se identifican como privados (25.99%), 47 mixtos (3.97%) y 54 museos más (4.56%) que no ha sido posible determinar su tipo de gestión. En su análisis el SIC destaca que la descentralización de los museos públicos es verificable, pues del total de los museos públicos



138 dependen de instituciones coordinadas por el CONACULTA: 117 están adscritos al INAH, 16 al INBA, 2 al Centro Cultural Tijuana, 2 a la Dirección General de Culturas Populares y 1 al Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero. El resto, 638 (53.84%), son administrados por los diversos órdenes de gobierno, estatales y municipales.

### Museos en México por tipología

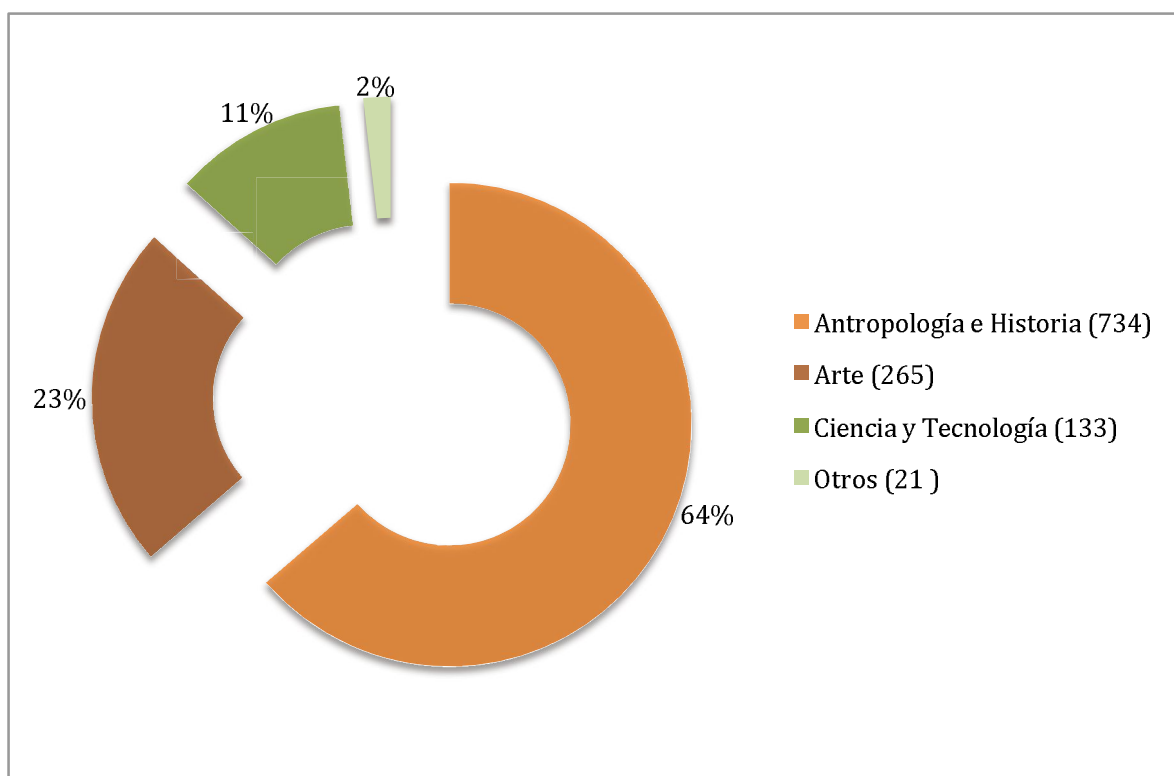


Gráfico 6: Estadística de los museos en México. Fuente: SIC (CONACULTA, 2010).

En cada uno de los estados del país, según el Atlas, hay al menos seis museos. La Ciudad de México concentra la mayor cantidad con 145 (12.24%), seguido por Jalisco con 98 (8.27%), Estado de México con 78 (6.58%), Veracruz y Nuevo León cada uno con 52 (4.39%) y Chihuahua con 50 (4.22%). Mientras que los estados con la menor cantidad de museos son: Campeche con 6 (0.51%), Baja California Sur con 10 (0.84%), Quintana Roo con 11 (0.93%), Aguascalientes con 14 (1.19%), y Querétaro, Tlaxcala y Nayarit cada uno con 16 (1.10%).

Pero la riqueza de los museos no radica en lo que se exhibe. El nuevo valor de los museos hoy en día es su público, la gente que acude a ellos, el valor didáctico que abstraen, el ejercicio democrático que pueden experimentar y el reconocimiento de la diversidad cultural que pueden alcanzar. A través de las temáticas expositivas, los visitantes de los museos se convierten en protagonistas de un intercambio y socialización de valores culturales del pasado, del presente y del futuro, razón por la cual estos espacios se encuentran frente al reto de interpelar al público, de enfrentarlos a acervos que estimulen su aprendizaje y curiosidad por el mundo al que pertenecen. Porque quien los visita no sólo lo hace para reconocerse en la Historia, también se acerca para entender su hábitat y prepararse para el futuro, participando de los cambios sociales, culturales, políticos y económicos de su entorno.

### 3.3 Principales debates en la museología mexicana

Conforme a las indagaciones realizadas por Pérez Ruiz (1998), los debates sobre la museología han discurrido por las siguientes líneas: su orientación histórica, las críticas a los museos tradicionales de las metrópolis (en dos vertientes: en el seno de las metrópolis y en los países de origen colonial como en el caso de México), los museos y la reproducción de las diferencias y las desigualdades sociales, la producción museográfica como producción de significados, los procesos de comunicación entre el museo y su público, así como la producción cultural de los museos. Pero más allá de analizar la historia de los mismos, de contrastar sus métodos museográficos, de constatar el sentido de sus discursos, o de identificar a sus públicos y sus estrategias de comunicación, es indispensable el estudio del fenómeno de manera integral, como espacios culturales multidimensionales: de comunicación, de encuentros y desencuentros, de intereses y expectativas, de producción de discursos, de reproducción social y además debatiendo la construcción de la hegemonía y el cambio social como propuesta de un paradigma museológico, como se verá a continuación.

En la revista *Anales del Museo Nacional* publicado en 1877, Manuel Rivera Cambas, periodista y escritor, deducía que en un principio la creación del Gabinete de Historia Natural, establecido desde el siglo anterior, respondían más que nada a la necesidad de lograr

una propuesta museográfica a la altura de los tiempos que se vivían y en correspondencia a los estilos europeos. Posteriormente, hacia finales del siglo XIX, con Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez en la dirección, se insistía en el resguardo y análisis de las colecciones, hasta ese entonces custodiados en la antigua Universidad Pontificia, para garantizar los intereses de la corona española por revelar científicamente la importancia de los objetos históricos como gran utilidad para intentar conocer el origen del hombre americano. La publicación en 1896 de una guía para visitar el Museo Nacional, a cargo del ingeniero de minas e historiador Jesús Galindo y Villa, daba a conocer sus salas y contenidos, al tiempo que refería las razones de presentar al Museo a partir de una versión histórica que consistía en hacer público los conocimientos científicos desarrollados del análisis de sus colecciones (Morales, 2007).

Durante este periodo los diferentes acervos no se limitaron exclusivamente para el uso de los estudiantes, sino que la intención era abrirlos al resto de la sociedad con la intención de proveer una enseñanza informal a la vez. Ya en las aulas, con la implementación del sistema educativo positivista, en los bachilleratos se fomentaba la formación de colecciones, gabinetes y laboratorios para que funcionaran como refuerzo y apoyo a los métodos de trabajo que estimulaba en los alumnos el desarrollo de sus capacidades de observación, cuidado, recolección, ordenación y preservación de ejemplares, propiciando así la apreciación física y estética de los objetos, de tal manera que mientras en las escuelas las colecciones formaban parte sustantiva de los programas didácticos, los museos de ciencias e historia pasaban a tener un papel complementario a los contenidos curriculares, razón por la cual se instó al Museo Nacional para que planificara cátedras especializadas a nivel superior (Rico Mansard, 2004 y 2007).

En el rubro de las artes plásticas la división que se había hecho a mediados del siglo XIX, como ya se ha comentado anteriormente, fue con el propósito de albergar en la Academia de San Carlos las obras de valor religioso y artístico que continuara con la misión didáctica de la institución. Por su parte la colección trasladada al Museo Nacional, que trataba temas más bien históricos y políticos, se separó en dos conjuntos: las obras realizadas en Europa y las pertenecientes a pintores mexicanos. Estas últimas fueron organizadas en un salón especial para que se apreciaran desde una perspectiva centrada en principios estéticos e históricos, distinta a la manera tradicional de la admiración de las artes en su función

religiosa, lo que dio pie a una “Escuela Mexicana”, abriendo así un camino para la creación de un acervo patrimonial con un sentido más bien nacionalista y desacralizando de una vez los óleos católicos (Rico Mansard, 2004 y 2007).

Después de la caída del Imperio de Maximiliano hacia la segunda mitad del siglo XIX, asegura Rico Mansard (2004), superada ya la etapa de desorden era importante demostrar que el país gozaba políticamente de buena salud. Inclusive las colecciones que integraron el Museo de Historia Natural así como importantes piezas arqueológicas se utilizaron para representar la riqueza prehispánica del país en exposiciones internacionales como la Feria Mundial de Nueva Orleans de 1884 y la Exposición de 1889 en París con el propósito de lograr un lugar en la escena internacional de las naciones civilizadas exaltando sus antigüedades (López Caballero, 2011). A partir de entonces la formación de colecciones pasarían de la aparente improvisación a regirse por un objetivo de conservación, orden, disposición y exhibición en vitrinas dependiendo de cada disciplina científica. Aunque carecían de una museografía sofisticada, las secciones estaban divididas en materias como geología, paleontología, botánica y zoología, por mencionar algunas, con textos fundamentalmente numerativos y descriptivos muy útiles para los visitantes. No obstante personajes como el renombrado biólogo Alfonso L. Herrera encontraba inapropiada la manera de presentar las colecciones naturales proponiendo que con el apoyo de gráficos fueran exhibidas con la mayor contextualización posible integrándolas así en un marco universal para que la información resultara más accesible.

En el mismo sentido la creación del Instituto Geológico Nacional en la misma época fue una pauta decisiva para la museología mexicana ya que de ahí surge el primer proyecto de construcción ex profeso para albergar lo que entonces fuera el Museo de Geología inaugurado en 1906. El edificio de fácil acceso al público tenía destinada la primera planta con fines museísticos mientras que el nivel superior fue designado para la investigación, logrando así establecer una relación más directa entre investigación, ciencia y arte con los murales, relieves y vitrales empleados en sus salas. Pero no fue sino hasta 1913 que el entonces rector de la Universidad Nacional de México, Alfonso Pruneda, y más tarde Jesús Galindo y Villa, realizara la primera reflexión museológica de México en donde sustentaba la necesidad de articular el binomio museo-escuela en donde la museología no se remitiera

únicamente al coleccionismo y su conservación, sino que además explicaba los beneficios de los museos en caso de emprender propósitos educativos (Morales, 1994 y 2007), de tal suerte que además de centro de investigación, el museo fuera un sitio importante para la docencia en donde se impartieran cátedras y cursos de antropología física, etnología y lengua indígena (Vázquez Olvera, 2008). Todas estas iniciativas hablan más que nada de la necesidad de elaborar discursos que favorecieran a delinear museológicamente a la institución desde diferentes perspectivas.

Se dice que Galindo y Villa fue el primer museólogo mexicano ya que gracias a su influencia norteamericana y europea –sobre todo francesa y alemana– de la tradición museística, implementa a principios del siglo XX ideas relacionadas con la construcción de la patria a través del pasado, dándole a la integración de las colecciones arqueológicas y su ordenamiento museográfico un papel fundamental. Su objetivismo histórico metódico, como bien señala Morales (1994 y 2007), ayudó a sistematizar metódicamente todas esas tareas de coleccionar, clasificar y conservar con un propósito educativo ante cualquier tipo de público ya fuera la sociedad en general, los eruditos o interesados en la materia. Pero sobre todo su propósito se sostenía en el enaltecimiento nacionalista, convirtiendo al museo en el escaparate de la patria anhelada tal y como ocurría en los museos de todo el mundo. Galindo y Villa concebía el museo como una historia viviente en donde se escuchara la voz del pasado, se retratara la cultura presente y se recogieran las reliquias para las generaciones futuras.

Una década más tarde José Montes de Oca en una breve reseña de los museos en México continúa advirtiendo el mismo propósito científico, educativo y popular del Museo Nacional. Y aunque desde su perspectiva los museos del país no habían alcanzado aún el nivel de las instituciones equivalentes de Europa y EE. UU., la gran aportación de los museos mexicanos, aseguraba, eran sus valiosos edificios coloniales, pero sobre todo las colecciones arqueológicas mediante las cuales se educaba a toda la nación a través de una exposición técnica adecuada y la inducción a la comparación lógica. Luis Castillo Ledón, director del Museo Nacional en 1916, también reconocía la labor del ya en ese momento Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, concediendo al gobierno de Porfirio Díaz la

misión de haber forjado patria a través de una institución que reflejaba de manera efectiva el alma de la Nación, cometido que continuó hasta el México postrevolucionario. No obstante durante esa revuelta social el Museo Nacional se mantuvo al margen de los cambios producidos por la batalla política dando la oportunidad de revisar con otra mirada la relación entre las colecciones exhibidas y el público, que ahora era integrado por una amplia variedad de espectadores entre los que se encontraban profesionistas, estudiantes, coleccionistas y turistas, entre otros, con un interés por interpretar los contenidos discursivos de manera un tanto más aguda (Morales 1994 y 2007).



Imagen 4: Patio central del Museo Nacional de Antropología. Fuente: <http://mxcity.mx>.

En la década de los años sesenta, durante el periodo presidencial de López Mateos, la participación del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue decisiva para imprimirle un carácter innovador al Plan Nacional de Museos. Con un importante cometido didáctico y un marcado énfasis nacionalista, la Galería de Historia que servía como introducción al Museo Nacional de Historia, por ejemplo, pretendía inculcar a los escolares mexicanos sólidos valores patrios tomando como base el pasado histórico. Alternando el gusto por la historia

con el ambiente natural, el espacio se dotó de ventanales polarizados de color verde que lo hacía fundirse con el entorno sin romper la armonía del paisaje mientras que los acontecimientos más brillantes de ese periodo histórico se iban narrando de manera cronológica en una superficie circular, de ahí que por su característico eje helicoidal también fuera conocido como el Museo del Caracol (Hernández, 2014 ). En esta empresa Ramírez Vázquez se hizo acompañar por ejemplo de Fernando Gamboa, Iker Larrauri, Ricardo de Robina y otros egresados de la Escuela Nacional de Restauración<sup>59</sup> para generar un innovador estilo museístico.

Se trataba de diseñar no sólo los espacios para resguardar las piezas históricas más relevantes del país, sino de crear los espacios de la mexicanidad en consonancia con la modernidad constituido en la naturaleza de la nueva arquitectura, de ahí que en la misma época surgieran diferentes proyectos tales como el Museo de Arte de Ciudad Juárez, Chihuahua, y el Museo de Arte Moderno que ya no se centraba ni en el muralismo ni en la integración de la plástica de la Escuela Mexicana como había venido ocurriendo en las décadas posteriores a la Revolución, sino que se interesaba por instituirse dentro de las tendencias estéticas internacionales prevalecientes en ese momento (Macías, 2014; de Anda, 2014). Fue entonces que en 1960 se anuncia la construcción del Museo Nacional de Antropología en las inmediaciones del bosque de Chapultepec. Su edificación logró establecer todo un hito en el ámbito museístico a nivel mundial. Con su diseño López Mateos esperaba “que los mexicanos, al salir de él, se sientan orgullosos de serlo”, por lo que en su solución arquitectónica se tuvo siempre presente la necesidad de “alojar y mostrar con la máxima dignidad nuestros legados culturales, dentro de una expresión contemporánea que no fuese ajena a su origen” (Ramírez Vázquez, 2014: 25-27). Se tenía muy claro que en el museo la arquitectura no debía estar por encima de los contenidos pues nacía, se concebía, construía e instalaba con el propósito de comunicar un periodo trascendental de la historia del país con una misión didáctica capaz de transmitir información cultural bajo el precepto de conservar, preservar y hasta restaurar el patrimonio:

---

<sup>59</sup> Desde 1968, la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM) es una institución de educación superior perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Goza de mucho prestigio en toda Latinoamérica y desde sus inicios tiene el reconocimiento de la UNESCO.

“El MNA se nos presenta como una imagen de la grandeza cultural prehispánica en la que concurren la estética, la arquitectura y la plástica, aunadas a la monumentalidad de su contenido. Asimismo implica un esfuerzo por el cual la modernidad constructiva no se impone de manera ciega, sino que busca una síntesis donde el museo se integra en forma armónica con el conjunto de elementos prehispánicos” (Machuca, 2014: 8).

Será con el desarrollo de las ciencias sociales después de la segunda mitad del siglo XX que llega también la intención de consolidar la doble noción del museo: museo-templo y museo-ciencia. Si anteriormente la arqueología como patrimonio nacional se presentaba museográficamente sin ningún contexto con el único propósito de dar una interpretación nacionalista de la historia y consagrar un museopatria, ahora el arqueólogo Ignacio Bernal, exdirectivo del INAH, hacia 1979 supone que ese historicismo metodológico conducía únicamente a una interpretación de acuerdo con las ideas de cada época, convirtiendo a los mismos objetos en instrumentos de interés según las circunstancias. De ahí que en determinado momento correspondió al Estado garantizar el avance científico a través de sus instituciones y ya no a la Iglesia católica, lo que ponía punto final a una tradición que cambiaba el rumbo de la museología.

Una de las aportaciones a la museología que más destacan de Felipe Lacouture (Turrent, 2004) ha sido su esquema referente a la estructura conceptual de los museos (al que para efectos de la presente investigación se le ha agregado los encabezados de ámbito, transitoriedad y efectos). Este esquema establece la relación entre el museo mismo y sus diferentes entornos de incidencia entre los que el museólogo destaca los intereses económicos, las clientelas intelectuales, las estrategias de grupo, así como las manipulaciones culturales que confirman que en tanto institución permanente al servicio de la comunidad el museo no puede ser idealizado, descontextualizado, ni mucho menos aislado del quehacer social. A esta observación se le puede sumar otra opinión del mismo Lacouture quien ante la poca teoría sobre el papel del museo precisaba que los estudios al respecto los podría dividir en tres ramas: museología, museografía y administración. Además sintetizaba doce acciones del proceso museal que enumera de la siguiente manera: Investigación-recolección, catalogación-documentación, conservación-restauración, exposición-explicación, educación-difusión y evaluación-comunicación.



Estructura conceptual de los museos			
Museo	Ámbito	Transitoriedad	Efectos
Postulados	Pensamiento y teoría	Temporalidad permanente	Confrontación de individuos con una realidad propuesta por medio de objetos seleccionados.
Acciones	Espacio museográfico actual	Diacrónico-sincrónico	Investigación y catalogación
			Selección o recolección y documentación
			Conservación y restauración
			Exposición e interpretación didáctica
Consecuencias	Espacio social	Universales	Educación y difusión
			Evaluación y comunicación participativa
			Ideológicas, culturales, políticas, económicas y psicológicas.

Tabla 2: Estructura conceptual de los museos propuesta por Felipe Lacouture (Turrent, 2004).

Por su parte Octavio Paz, en su reflexión sobre las piezas prehispánicas exhibidas tanto en Tlatelolco como en el Zócalo y el Museo Nacional de Antropología, desde otra perspectiva no dejaba de señalar que se trataba más de altares que de museos, y que si bien se trataba de templos, a lo último lo que reflejaban era la continuidad del modelo azteca de dominación a través de unas imágenes que magnifican la consagración de la antigua mesoamericana en la historia de un país moderno heredero del pasado precolombino (Brading, 2010), representaciones que, como suscribe el pensador, habría que disolver para ayudarnos a afrontar la realidad (Domínguez, 2014). Tal iconoclasia propuesta por Paz ha constituido el verdadero reto de la museología mexicana Morales (2007).

Si bien la museografía histórico-arqueológica utilizada hasta la segunda mitad del siglo XX había servido para cosificar el pasado en el presente, en opinión de García Canclini (1990) el éxito de los museos en México ha radicado en la teatralización de su pasado, una

puesta en escena que garantiza una importante aceptación dentro de la población e incluso de la industria del turismo cultural. Pero desde tal posición no deja de señalar que esa escenificación únicamente muestra al indio petrificado frente al mexicano contemporáneo sin presentar los sucesos históricos que han provocado la separación de uno frente al otro, lo cual despoja al público de cualquier oportunidad de análisis científico frente a la monumentalización, un uso del patrimonio cultural como forma de control y reproducción de un nacionalismo de Estado ya en crisis, pues la explicación de la diversidad cultural del país representa una necesidad (Morales, 2007; Pérez Ruiz, 2008).



Imagen 5: Exposición permanente del Museo Nacional de Antropología. Fotografía del autor, 2014.

De ese contexto es que se origina la llamada Nueva Museología Mexicana, la cual hace su aparición al desprenderse del objetivismo museográfico que venía prevaleciendo hasta entonces. Con la creación del Museo Nacional de Culturas Populares en 1982, Bonfil Batalla iniciaba el camino de la crítica museológica. Se encargó de señalar que el Museo

Nacional de Antropología además de exaltar y concentrar el dominio de la ciudad capital sobre el resto del país, hacía patente la distancia entre el pasado y el presente que se venía arrastrando desde la inauguración de la Galería de Monolitos en 1887, por lo que la identidad colectiva nacional debía forjarse desde una perspectiva mucho más amplia que la contraposición entre el México poscolonial y el México indígena, ya que con tal apuesta arquitectónica museológica se reiteraba la exclusión, divergencia que al exaltar el pasado precolombino lo que provocaba era romper al mismo tiempo con el presente de manera contradictoria (Morales, 2007):

“...para que los bienes culturales puedan decir algo de sí mismos, y de los hombres que los hicieron, deben acompañarse de sus contextos históricos, políticos y culturales. De igual forma, supone que para superar el proceso de sacralización al que son sometidos los objetos en los museos tradicionales, los objetos deben orientarse a decir algo, y hacer algo, en beneficio de la sociedad. Con tales principios, brindar información y buscar las mejores formas para hacerla accesible al público, se vuelven tareas esenciales de estos museos. Se ubican en esta tendencia los museos nacionales, los de historia, los de etnografía y los de antropología de los países de origen colonial; algunos nuevos museos 'culturales' de los países metropolitanos; los museos de cultura popular de países descolonizados; los ecomuseos; los museos locales, comunitarios y escolares; los museos de ciencias y los museos para niños.” (Pérez, Ruiz, 1998: 97).

Se puede aseverar que Bonfil Batalla a través del MNCP ha modificado los modos tradicionales de hacer de los museos en el país. Intentó llevar los museos al pueblo durante los años setenta y ochenta, décadas de importantes movilizaciones en diferentes ámbitos de la sociedad mexicana que buscaba alcanzar espacios más democráticos sobre todo en los ámbitos educativos y culturales. Igualmente hizo a un lado la fetichización del objeto exhibido prescindiendo de las colecciones permanentes y optando por una museografía popular para plasmar la cultura subalterna del país, la cultura periférica de los obreros, el consumo de masas, el arte popular, la producción artesanal, entre otras representaciones culturales.

Así como el MNCP, podemos contar en la misma vertiente a los museos escolares y los museos comunitarios que si bien continúan representando al indio desde la misma perspectiva objetivista, por lo menos han cerrado el paso a la operatividad gubernamental de la museopatía y dado un giro en los modelos de gestión comúnmente verticales. Aunado a

ello es preciso señalar que la Nueva Museología Mexicana ha sabido visibilizar las manifestaciones populares, artesanales y campesinas que ocurren en el país, enriqueciendo con ello el panorama museístico a través de los contrastes de la pluralidad mexicana. Estos nuevos museos que parten del interés, participación y trabajo de la propia comunidad - e incluso contestatarios y antihegemónicos como el MNCP- gozan de las características de una nueva museología democratizadora y propiciatoria del uso del patrimonio cultural de manera más horizontal. Es la respuesta a la creciente demanda social por la propia selección, investigación, conservación, exposición y usufructo del patrimonio cultural, misma que adquiere mayor peso después del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994 que, entre otras tantas cosas, demandaba el control y los beneficios de su patrimonio cultural (Pérez Ruiz, 2008).

“Con un “hoy decimos ¡basta!” los zapatistas irrumpieron exigiendo, entre otras demandas, respeto a la cultura de los pueblos indígenas. Sus reivindicaciones no atentaban contra la unidad cultural de la nación: no se hizo reclamo alguno sobre las zonas arqueológicas de la región que no fuera el de su administración, el de la participación de las ganancias derivadas del turismo que generaban y el del reconocimiento de la existencia de sitios sagrados, es decir, sitios vinculados directamente con la historia de pueblos indígenas actuales [...]. La irrupción zapatista produjo una revaloración de los agentes sociales: las comunidades de base retomaron un papel protagónico y los indígenas hicieron sentir su presencia” (Nalda, 2004: 29).

En el conjunto de los museos del país Pérez Ruiz (1998, 2008) por ejemplo, cataloga por un lado a los museos nacionales y regionales que han cumplido con la encomienda de la museología educativa y comunicativa, y en otra perspectiva sitúa a los museos de sitio y los sitios arqueológicos que mientras responden a las necesidades de la investigación y conservación, tratan de cumplir de la mejor manera posible con sus fines educativos y comunicativos, intentando al mismo tiempo dar respuesta a las presiones que ejercen diversos sectores sociales (iniciativa privada, pobladores locales, organizaciones indígenas, comerciantes, vendedores ambulantes, etc.) para que se abran a la participación social. Pérez Ruiz sugiere que los primeros tendrán que resolver los problemas de su función social y sus métodos para acercar al público mediante nuevos métodos educativos, museográficos y de comunicación, en tanto que los museos que ya se rigen bajo una participación social más

activa, deberán afianzar su producción cultural a las comunidades a las que se deben, destacando que incluso en recintos en donde la participación de la comunidad ocurre de manera más efectiva se observan las dificultades del manejo imparcial de los bienes culturales al momento de buscar reflejar la realidad debido a la diferencia de intereses y posiciones de quienes toman parte en estas tareas, dentro de los que se encuentran no nada más la comunidad sino también los museógrafos, investigadores, funcionarios y demás miembros de los museos.

Dentro de este enfoque la autora advierte la necesidad de establecer un análisis más enfático referente a la participación de la comunidad en la Nueva Museología Mexicana porque de ahí se podría desprender un paradigma más en la museología del país. Para la investigadora estas acciones mantienen un semejanza muy cercana con lo que ella denomina "museología educativa y comunicativa" por compartir determinados principios dentro de los cuales destaca su patente oposición a los museos del Estado como reproductores hegemónicos, la descontextualización y a su vez sacralización de los objetos, aunque de igual manera unos y otros comparten la preocupación por disminuir la distancia con sus públicos convirtiéndolos en espacios dinámicos y atentos a la evolución de la sociedad y a sus necesidades.

### 3.4 La museografía en México

Si hablar de museografía es atender lo concerniente a la disposición y presentación de los elementos que componen una exhibición, se puede decir que las primeras manifestaciones de dicha actividad en México se encuentran en el coleccionismo naturalista de épocas prehispánicas. De cuando los tlatoanis integraban extensos jardines con las más diversas especies de flora y fauna de la región, como se ha mencionado anteriormente. Aunque sin corresponder del todo a la idea que actualmente se tiene de esta disciplina, en la disposición de todos aquellos elementos en los jardines aztecas se pueden identificar algunos visos por mostrar con determinada organización la riqueza natural del entorno de manera contextualizada con la vida cotidiana, social y religiosa de aquella sociedad y, por si fuera

poco, en armonía con su propia cosmogonía (Rico Mansard, 2004 y 2007). No obstante para muchos investigadores del ámbito no es hasta el siglo XVIII cuando en la Nueva España aparece la museografía, tal y como es concebida en el mundo occidental, a través de los gabinete de curiosidades, el Museo Histórico Indiano y el Museo de Historia Natural. Este último, fundado en 1790 por el científico José Longinos Martínez como se ha señalado, ya se caracterizaba por su contenido y ordenación, algo semejante a los museos europeos de aquella época (Rico Mansard, 2004).

Del gobierno reformista de Juárez se destaca haber encontrado en el positivismo de Augusto Comte la filosofía más adecuada para el impulso de la educación en el país - enfoque que continuó hasta el porfiriato- por lo tanto cuando el Museo de Historia Natural abre sus puertas en sus distintas salas se exhibían ejemplares marinos, reptiles muestras de mineralogía y paleontología, así como insectos y mamíferos en más de 10.000 zócalos y atriles que se habían mandado a fabricar como una muestra del interés por disponer los objetos de una manera más adecuada. La museografía comprendía también frascos para conservar ejemplares en alcohol, botes destinados a la colección de semillas nacionales y extranjeras, así como estanterías para equipar un total de siete salones que era lo que comprendía el Museo en ese momento.

Pero fue con la inauguración de la Galería de Monolitos por parte de Porfirio Díaz que en 1887 da inicio la museografía arqueológica mexicana, ya que la Coatlicue, la Piedra de Tizoc y la Piedra del Sol por primera vez adquieren una dimensión social inusitada (Morales, 1994). Es entonces cuando las pieza arqueológicas adquieren un carácter emblemático del México antiguo a través de una museología concebida dentro del porfirismo científico neorromántico como un enclave que hereda y debe reproducir el nacionalismo revolucionario (Morales, 1994 y 2001). Se retoman además todas aquellas representaciones precolombinas posibles para fundar un patriotismo basado en la ancestralidad más antigua, permitiendo fundar así un Estado Nación que ha podido mantenerse hasta el día de hoy. Más tarde a esa colección se le sumaron imágenes icónicas y edificios eclesiásticos que no hacían mas que integrar una museografía narrativa para señalar la importancia de las diferentes etapas históricas del país que quería mostrar su modernidad ante el contexto internacional. Utilizando dichos objetos-evidencia el nacionalismo patriótico logra

finalmente asentar un origen común entre los mexicanos a partir de una base científica (Morales, 2012).

Conforme avanzó el tiempo, el positivismo museográfico que mostraba los objetos como un ideal pedagógico para educar a la población, señala Rico Mansard (2007), se fue viendo remplazado por interpretaciones más humanistas partiendo de una museografía cuyo concepto consistía en mostrar y explicar el funcionamiento y los procesos de distintas cosas, de tal manera que a principios del S. XX el proyecto más orientado a emplear recursos museológicos y museográficos para vincular la investigación y las colecciones fue el Museo de Geología. Esta fue la primera obra arquitectónica concebida para un museo con un edificio que albergaba una exhibición permanente y cuyos muros plasmaban relieves y vitrales para darle mayor ambientación a las temáticas abordadas, como se ha mencionado en el apartado anterior. Alfonso L. Herrera asumió el reto de reestructurar museográficamente el espacio evitando las clasificaciones rígidas de ejemplares de historia natural; su intención fue dotar de contextualización a los objetos exhibidos bajo las ideas evolucionistas de Darwin y Spencer para lograr un sentido más universal en las colecciones, así que la museografía fue empleada para que el visitante tuviera la facilidad de observar y cotejar las especie mediante gráficos y diagramas, obteniendo con ello una información más clara y accesible. Igualmente las colecciones vivientes fueron reactivadas en las áreas verdes de las escuelas creando así jardines botánicos y zoológicos con un sentido didáctico y educativo.

En cuanto a los museos arqueológicos e históricos se puede decir que se caracterizaban por el orden cronológico y lineal con el que eran presentados los objetos museografiados para destacar la enseñanza objetiva de la historia. La museografía que había sido empleada tradicionalmente en estos museos permitió dentro de otras cosas la nacionalización de un patrimonio cultural perteneciente a un periodo que va desde la era precolombina hasta el siglo XX, con la consecuente edificación de museos nacionales en la época posterior a la Revolución. Los museos de este modo se convirtieron en templos seculares capaces de sensibilizar a la sociedad por medio de una representación museográfica e historiográfica del pasado que pudo inculcar valores patrios y crear conciencia cívica en un Estado Nación de reciente creación. Sin embargo, la suma de objetos de todo tipo y origen convertía a los museos en espacios de la diferencia y la representación en donde toda reliquia

y evidencia del pasado tenía cabida, lo que indefectiblemente conducía a la heterotopía<sup>60</sup> (Morales, 2012). Empleando el concepto de Foucault (1984), una heterotopía se percibe como la yuxtaposición de objetos discordantes pertenecientes a periodos no precisamente cronológicos para crear un espacio ilusorio. Esta disposición de objetos disímiles en un mismo sitio con la pretensión de convertirlos en documentos del pasado para narrar la historia (a pesar de pertenecer a momentos discontinuos) hace que los museos adquieran una apariencia de espacio sagrado, aislados del tiempo y garantizando una fascinación que no es mas que la promesa de una forma de vida ya extraviada.

Estos propósitos de exhibir y difundir el patrimonio cultural por la necesidad de transmitir un mensaje ideológico a la sociedad aparecieron cuando el país transitaba hacia la confección de una identidad colectiva, precisando de un repertorio histórico compuesto por elementos que le permitieran integrar un pasado común, en donde incluso la imagen de la Virgen de Guadalupe jugó un papel preponderante como elemento unificador de una religión común a todos (Florescano, 1996). La museografía estuvo entonces destinada a cumplir con la tradición de exhibir objetos del pasado para una mayor comprensión de la historia y su contemplación. Estos actos facilitaron la secularización y construcción de imágenes de una identidad de arraigado carácter nacionalista (Morales, 2012). No obstante, en esa tradición museográfica el indio sólo era representado como un objeto muerto a través de reliquias e imágenes y no como actor de una escena viva y actual. Utilizando dichos objetosevidencia el nacionalismo patriótico logró finalmente asentar un origen común entre los mexicanos a partir de una base científica –fundamento que se prolongó hasta finales del S. XX con la creación de importantes museos nacionales como el Museo Nacional de las Intervenciones, el Museo Nacional de Arte y el Museo de Templo Mayor– (Morales, 2012). Desde entonces la característica más señalada en la museografía mexicana ha sido la base estética como forma de representación del pasado para proyectar la museopatría, una

---

<sup>60</sup> Heterotopía en geografía humanan se utiliza para describir lugares y espacios sin condiciones hegemónicas, espacio físico y mental de la otredad: “A tales espacios, puesto que son completamente distintos de todos los espacios de los que son reflejo y alusión, los denominaré, por oposición a las utopías, heterotopías [...] una suerte de contestación a un tiempo mítica y real del espacio en que vivimos” (Michael Foucault, Des espaces autres», conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967). Véase además: Foucault (1983); Miller (2016).



museografía colorida que genuinamente supo reproducir un mensaje nacionalista para narrar la historia del país que incluso empleó la pintura mural implementada igualmente en edificios públicos, como un recurso que contribuyó a enraizar la promesa del progreso revolucionario, aunque en realidad el argumento se empezara a agotar conforme el siglo XX se acercaba a su fin (Morales Moreno, 2008).

Sin embargo, a principios de la década de los años sesenta, tomando en consideración que el discurso nacionalista seguía vigente, era importante renovar las salas museográficas del Museo Nacional. Así que Pedro Ramírez Vázquez, como encargado del proyecto, a través del diseño del edificio combinó los valores estéticos de la arquitectura prehispánica con la modernidad a la vez que creó un museo para albergar los estereotipos y arquetipos que caracterizaron lo específico de los diferentes grupos étnicos del país y sus expresiones populares (Mendoza, 2014). El Museo Nacional de Antropología se concibió bajo la solución abierta de la arquitectura maya que provoca un contacto visual con el entorno, permitiendo ver en un extremo el cielo y las áreas verdes, mientras que su circulación libre y flexible exhorta a salir al patio central al pasar de cada dos salas a la otra con la intención de permitir al visitante un descanso dentro de un espacio arquitectónico parcialmente descubierto ya que se le dotó de una columna escultórica de relevante importancia que hace la vez de paraguas para que el visitante se resguarde en épocas de lluvia.

La composición de su columna es un relieve en bronce hecho por los hermanos Chávez Morado, resultado de la explicación escultórica de los textos de Jaime Torres Bodet, en ese momento secretario de Educación Pública: “Vista al Este: Integración de México. Vista al Oeste: Proyección de México. Vista al Norte y al Sur: Lucha del pueblo mexicano por su libertad”. La suntuosidad del recinto se acentúa con el relieve del águila y la serpiente del escudo nacional esculpido en mármol blanco sobre la fachada de la entrada principal por el artista José Chávez Morado. Al considerar indispensable la vinculación del pasado con el presente, Torres Bodet tomó la decisión de hacer partícipe a la comunidad de artistas a la que encargó la elaboración de una obra apegada a los guiones de cada sala, así los muros del museo pronto se vieron plasmados de la riqueza de la plástica contemporánea del país con firmas como las de Raúl Anguiano, el Dr. Atl, Pablo O’Higgins, Mathias Goeritz, Carlos

Mérida, Manuel Felguérez y Leonora Carrington<sup>61</sup>, entre varios otros (Ramírez Vázquez, 2014).

Se buscaba entonces un sentido más cercano a la población con la idea de fomentar una conciencia de nación enaltecedora del patrimonio cultural como vínculo con el pasado arqueológico que continuara con su propósito fundacional de una identidad mestiza hegemónica en todo el país (Morales Moreno, 2008). En esta época la importancia del indigenismo y el nacionalismo seguía significando una ideología necesaria para dar continuidad a la construcción de la identidad nacional, por lo que el nuevo proyecto del Museo Nacional de Antropología se convirtió en el conducto oficial para transmitir la imagen de lo mexicano (Mendoza, 2014). Constaba de 24 salas, doce dedicadas a la arqueología en la parte inferior y el resto dedicadas a la etnografía. Para el diseño de esas 10 salas etnográficas en la parte superior se contó con la participación de diferentes grupos indígenas procedentes de varias partes del país para que construyeran ellos mismos la representación de su entorno cultural, utilizando materiales originales y sus propios utensilios, con el propósito de lograr una imagen lo más real y objetiva de su ambiente.

El museógrafo Alfonso Soto Soria participó en la sala huichol<sup>62</sup> del MNA contando con la participación de Carlos Mérida y Mathias Goeritz. La impronta de su propuesta museográfica se distinguió por su moderno recurso plástico, su mobiliario geométrico y su plástica abstracta en donde las luces, sombras, colores, tonos y texturas ayudaban a resaltar los objetos exhibidos. Las vitrinas y pedestales geométricos, usualmente eran acompañados de discretas cédulas para explicar el origen, contexto e historia de los elementos expuestos. Para Soto Soria la museografía debía ser llevada a una expresión mínima para poder establecer comunicación entre la sociedad y su pasado y presente culturales. Es importante mencionar

---

<sup>61</sup> Como reacción a la hegemonía plástica de temática nacionalista que venían ejerciendo desde la revolución Mexicana David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura, la Generación de la Ruptura en la década de los 50 incorporó motivos cosmopolitas, abstractos y apolíticos en su trabajo. Véase: Coffey (2012); Ramírez Vázquez (2008); Driben (2012); Monsiváis (2010).

<sup>62</sup> Los huicholes se asientan mayoritariamente en los estados de Nayarit, Jalisco y en algunas partes de Durango y Zacatecas, esto es en la Sierra Madre Occidental, en el oeste central del país. Ver: <http://www.inali.gob.mx> y <http://www.gob.mx/cdi>

que Iker Larauri, quien se declaraba poco afecto al expresionismo como tendencia expositivas de mediados de siglo XX y se destacó por hacer didáctica toda exhibición en los museos del INAH, tuvo a su cargo la sala introductoria del MNA, a la que dotó de una atmósfera de misterio a efectos de despertar la curiosidad y el deseo de sus visitantes para recorrer todo el recinto (Vázquez Olvera, 2004 y 2005).

Tomando en cuenta el punto de vista del investigador Alejandro González Villarruel, curador del MNA, puede decirse que la sección etnográfica del MNA está compuesta por salas pluriétnicas a un tercer nivel de interpretación para públicos multiculturales. Es decir, que en dichas salas hay una interpretación de las culturas producto de un proceso de traducción del trabajo de campo. Lo anterior significa que hubo una traducción de la antropología a la etnografía. A partir de dicha interpretación los museólogos y museógrafos hicieron una segunda traducción para que finalmente el visitante le diera la lectura correspondiente desde su propia perspectiva. Para la sala de Oaxaca, por ejemplo, se discutió mucho la textura, los colores y los textiles. En el caso de los nahuas se mostraban el amor y la muerte como los elementos más importantes de su cultura, lo cual constituyó todo un reto por la complejidad que entrañaban los temas, porque mientras los arqueólogos emplean textos y objetos, la etnografía necesitan de muchos recursos más para mostrarlos (Gómez Colorado, 2009). No obstante, para García Canclini (1975, 1993) museográficamente aquella hibridez cultural escenifica a un indio petrificado y a otro indio contemporáneo frente a los desafíos del capitalismo. Esta representación de lo mexicano se encuentra ahí con sus propios límites porque no explica ni cuáles fueron los procesos históricos ni aquellos conflictos sociales que diezmaron a los indígenas en la modernidad.

En cuanto al Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, inaugurado el 27 de septiembre de 1944, se puede decir que consistió en una propuesta cuyo propósito era exponer los objetos de manera científica con un sentido didáctico de la historia antigua de la cultura mesoamericana, con especial énfasis en las etnias del país. Al carecer de especialistas en la materia se recurrió al apoyo de artistas plásticos, arquitectos y estudiantes de la Escuela Nacional de Antropología, entre otros, lo que dio como resultado una museografía que entusiasmó incluso a directores de otros museos europeos y sudamericanos. El encargado de ordenar las colecciones fue Rubín de la Borbolla. Cabe recordar que la museografía que

había prevalecido hasta entonces era sobre todo un recurso de carácter naturalista cuyos orígenes se encontraban en el mundo positivista empleado a finales del S. XIX, por lo que la integración de la pintura muralista de Siqueiros, O'Gorman y Orozco como escenario de gran teatro (Rueda, 2014) fue una importante aportación al mundo de los museos en la segunda mitad del siglo XX. El gran colorido de la expresión plástica se convirtió en una herramienta didáctica de la historia para complementar aquellos vacíos que la museografía convencional no habían podido superar. La descripción que hace Justino Fernández del mural de Orozco sobre la caída del Imperio es de lo más elocuente, como cita Morales Moreno (2009):

“Juárez domina su mundo circundante desde el centro de la alegoría pintada por Orozco, destacándose a gran escala, firme, sereno, sobre un fondo de fuego y caracterizado en definitiva tanto por sus rasgos peculiares como por su mirada impávida. El cadáver de Maximiliano es llevado a cuestas por representantes del clero, conservadores, imperialistas y Napoleón III, mientras la efímera corona, caída por ahí, ya no tiene más significación que la derrota; todo como fúnebre procesión, desarrollada a lo largo de la parte baja del mural. Al lado derecho un soldado, con el simbólico 57 en el chacó, sujeta por el cuello a un monstruo diabólico, amarrado de pies y manos, tocado con negra mitra, y está a punto de darle un tizonazo. En el extremo opuesto, belicosos soldados mantienen en lo alto, defensivamente, el pabellón nacional” (Fernández, 1975:140).

En palabras del museógrafo Iker Larrauri, los que iniciaron la museografía mexicana con una clara vocación e ideología (Vázquez Olvera, 2009) fueron Daniel Fernando Rubín de la Borbolla, Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias. Y dentro de este movimiento de la escuela museográfica del país, que se echa a andar en la Coordinación de Museos del INAH, claramente existían dos tendencias, a decir de la museógrafa Rosa Estela Reyes: la que habla del espacio, encabezada precisamente por Iker Larrauri, y la de Jorge Agostoni que atiende los contenidos. Ambas se enriquecían del planteamiento pragmático de Mario Vázquez (Félix, 2009). Fernando Gamboa, en cambio, promovió una sistemática exhibición de los símbolos nacionales a través del arte como política cultural como se ha mencionado al principio de este capítulo, lo que sin duda fortaleció al Estado en el momento en el que México luchaba por ejercer un liderazgo en los países latinoamericanos resistiendo a la política estadounidense. Sus muestras panorámicas del arte nacional, que iba desde el periodo mesoamericano hasta

la modernidad, mantenían una línea muy atractiva para la mirada extranjera a la que se le presentaba de manera espectacular un conjunto de piezas selectas en montajes grandilocuentes.



Imagen 6: Museografía del Museo Nacional de Antropología. Fuente: INAH

Para la XXV Bienal de Venecia en 1950, por ejemplo, Gamboa llevó lo que Europa identificó como la revelación de la pintura mexicana al presentar la obra de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaró Siqueiros y Rufino Tamayo, como cumbres del arte moderno nacional (Garduño, 2009). Dos años más tarde *Arte mexicano, del precolombino a nuestros días* fue presentada en París con itinerancia en Estocolmo y Londres a partir de una muestra regida por cuatro grandes núcleos: popular, mesoamericano, colonial-decimonónico y moderno. En impactantes escenarios expresionistas reconocibles ante las comunidades europeas y la burguesía norteamericana de mediados del siglo XX Gamboa se ganó el título de “el mejor museógrafo del mundo” como lo dijo Pontus Hulten, entonces director del Centro Pompidou de París (Frenk-Westheim, 2005).

Para Morales Moreno (2008) aunque el INBA y el INAH han sido desde sus inicios las instituciones encargadas de desarrollar las políticas culturales del país, actualmente no hacen más que reproducir una museografía kitsch, conservadora y centralista desde donde se enuncia el discurso oficial. Si bien la museografía mexicana ha significado un potencial referente para el resto de Latinoamérica, el empirismo ha sido la impronta del buen gusto de

diseñadores y artistas que la producen, dejando a un lado la pluralidad étnica, social e ideológica del país en la ejecución centralista de las políticas culturales. La aportación de García Canclini (1990, 2000) en este sentido ha sido la de sopesar la crisis del nacionalismo de Estado frente a los reclamos identitarios de las diversidades no hegemónicas, lo que debe de implicar también un esfuerzo mediante el cual la modernidad constructiva no debe ser vista como una imposición autoritaria, sino que debiera de encontrar un balance en donde el museo se integre de forma armónica con el conjunto de elementos prehispánicos (Machuca, 2014).

Si durante la primera mitad del siglo XX, el conocimiento arqueológico se encargó de elaborar el mito de la grandeza azteca con base científica para construir al mismo tiempo un nacionalismo institucional, la crisis que presentan actualmente los museos de historia de México tiene que ver más con cuestiones de ordenación, gestión y didáctica. Porque lo que se encuentra en ellos es una narración diseminada entre reliquias con cédulas de vitrinas o pie de objeto como único soporte. Esta interdependencia entre escritura y objeto al día de hoy ya no es suficiente para producir conocimiento entre los visitantes, por lo que la aparición de nuevas formas narrativas en las últimas décadas han hecho necesaria la reincorporación de otros recursos museográficos, como por ejemplo la oralidad (Morales Moreno, 2008). Sin embargo, el formato clásico del museo histórico siguió repitiéndose con todos sus anacronismos e inercias pedagógicas hasta finales del siglo pasado. Un ejemplo interesante lo representa la creación del Museo Nacional de la Revolución en 1986, que provoca la sensación de que, en efecto, el tiempo revolucionario devino en una pieza de museo.

También ocurre que con la alternancia política del año 2000 se esperaba la posibilidad de un cambio historiográfico y museográfico, revisión que nunca llegó. No obstante, existen evidencias de que el diseño, montaje y temáticas expositivas han cambiado en la última década, sobre todo en el noreste, centro y centro-sur de México en donde se han implementado proyectos museísticos ajenos al patrón oficial que había prevalecido en el país y que ahora se ven con fuentes de financiamiento social y privado. Ejemplo de lo anterior son los museos Explora (León, Gto.), Descubre (Aguascalientes, Ags.) y los de arte contemporáneos de Monterrey, Oaxaca, Puebla y Veracruz, por mencionar algunos (Morales

Moreno, 2008) y por supuesto los museos comunitarios que han proliferado en el país y que han intentado alejarse de la tradición museográfica para atender a esas otras voces que necesitan de espacios comunicantes.

Aunque tanto el MNA como el MNCP han empleado una museografía afín a sus propósitos dependiendo de lo que querían mostrar, a partir de finales del siglo XX la imagen adquirió un papel preponderante en los museos como medio de obtención de conocimiento dentro de la sociedad. Es así que en el MNCP la participación de los diferentes grupos étnicos del país fue también determinante para la creación y montaje de las exposiciones. Para Victoria Novelo (2008) el empleo de una museografía participativa en ese recinto pudo difundir una realidad social hasta antes ignorada por las definiciones tradicionales del patrimonio en el país. La museografía referida se distinguió por estar compuesta por objetos que simulaban al cuerpo humano para representar abstracciones. Tal eliminación del cuerpo fue con el propósito de simular una corporeidad no materializada, una invisibilidad alegórica para dar significado a algo que no puede ser representado directamente por tratarse de cualidades morales o espirituales, aspectos inmateriales de la cultura que invocan sobre todo ideales, reformulan realidades y crean significados (Mendoza, 2014). Por tal razón, en el MNCP la participación de diferentes comunidades supone un factor fundamental para la creación y montaje de las exposiciones. La museografía participativa, como anota Mendoza, tiene aquella importancia social de favorecer formas expositivas críticas que tienen el propósito de difundir y construir identidades, además de abrir espacios para el debate sobre temas más contemporáneos ausentes hasta ahora en los espacios museológicos de ideología hegemónica del país:

“El poderoso efecto de unidad simbólica que recrean las museografías históricas sigue revelando las ironías y las contradicciones del mundo contemporáneo. Al respecto cabe reflexionar sobre los espacios de subalternidad de la historia y su viabilidad en las representaciones hegemónicas. Temas como las mujeres, los marginados, los jóvenes, la diversidad cultural, la homosexualidad, las minorías étnicas, las migraciones, etcétera, resultan cada vez más de urgente reflexión en las museografías históricas contemporáneas” (Morales, 2009: 54).

En el empleo de una museografía participativa, pasa lo mismo con los museos comunitarios, espacios que han fungido como agentes para demarcar las fronteras entre el museo visto como templo sagrado y la historia narrada desde el pueblo y para el pueblo en general. Ruptura que se consagra con la permanencia del objeto museografiado en su lugar de origen, alterando históricamente el espacio museográfico en una transfiguración en donde pasado y presente es un fenómeno metafórico más que metonímico, es decir, que la yuxtaposición de diversos posicionamientos ocurre dentro del mismo lugar (Morales, 2008). Con lo anterior se deduce que la representación museográfica tradicional de la memoria mítica del país ha llegado a sus límites en tanto recurso emisor del discurso nacionalista con características pedagógicas y estéticas, lo que debe dejar paso a nuevas maneras de organización de la sociedad civil para restablecer la condición polisémica de la cultura mexicana, sin recurrir precisamente a un espacio único y de cronología lineal para su exposición:

“Puede distinguirse claramente una transición museográfica mexicana. En el marco del cambio mayor de paradigma que va del museo dependiente del oficialismo estatal al museo gestionado desde la sociedad civil; del visitante pasivo al usuario activo; del museo para curiosos eruditos al museo del espectáculo masivo, la tendencia más reciente, en las últimas décadas, obliga a un aumento en la sensibilidad de las instituciones educativas y culturales por recuperar la polifonía regional y la policromía cultural en una perspectiva tendiente a conciliar la memoria de la Herencia con una mirada actualizada (Morales, 2008: 145).

Atendiendo el argumento anterior, elementos como el mobiliario, los títulos de las salas, el recorrido, la iluminación y los juegos cromáticos, juegan un papel determinante para establecer un discurso interno dentro de la museografía comunitaria en donde coinciden por lo menos dos semiósferas de intertextualidad cultural (González, 2008). Lo anterior quiere decir que están participando dos colectivos pertenecientes a sistemas culturales diferentes: por un lado quienes toman parte de la museografía participativa para expresar los elementos culturales que conforman sus rasgos identitarios de manera amena, directa y accesible, y por el otro los agentes externos con una formación científica que se encargan de acercar los elementos técnicos a los primeros y que en ocasiones debido a su formación occidental están predispuestos a distinguir el aspecto estético del discurso con la intención de transmitir



sentidos, que en este caso se materializan en forma visual.

### 3.5 La Nueva Museología Mexicana

Si ya en el siglo XVII se apelaba a que las colecciones privadas se trasladaran a instituciones públicas con el fin de dar acceso al pueblo a la cultura y al arte, los museos desde entonces han tenido el reto de convertirse cada vez con mayor énfasis en instrumentos al servicio de la comunidad a la que corresponden (Sabaté y Gort, 2012; Arrieta, 2006). Pero es hacia los años setenta del siglo XX que se empieza a cuestionar el rol de la comunidad en ellos. La intención era reorientarlos hasta convertirlos en agentes de transformación sociocultural, identificándolos como espacios más cercanos a la sociedad (Alcalde et al, 2010; Vasconcellos, 2013) con directas aportaciones en la vida cultural de la comunidad para su deleite y formación a partir de diferentes elementos patrimoniales arraigados a sus valores culturales. Las intenciones más bien pedagógicas significaron a partir de ese momento un movimiento de activismo a partir de la renovación museográfica (del Río, 2010).

En ese contexto la aparición de la Nueva Museología Mexicana coincide con aquella otra tendencia de la que se ha venido hablando que surge en países europeos, especialmente en Escandinavia y Francia, igualmente conocida como Nueva Museología y consolidada a partir del proyecto de ecomuseo llevado a cabo por Hugues de Varine-Bohan y Georges Henri Rivière. Cada una con sus referentes, necesidades y circunstancias históricas y culturales, pero ambas propuestas tienen la intención de integrar a las comunidades al proyecto museológico para proveerles de mayor conciencia sobre el patrimonio que ostentan en su entorno y hacerlas más participativas dentro del mismo proceso para que su voz sea de la misma manera escuchada a partir de una redefinición de contenidos museológicos para representar la actividad humana en el entorno en donde surge como manifestación cultural.

Una postura completamente contraria al talante hegemónico que venían ejerciendo los museos nacionales que mostraban discursos completamente al margen de la sociedad (Hernandez Hernandez, 2006; Pérez Ruiz, 1998) en México era ya el momento de relacionar de otra manera el patrimonio con la sociedad, propiciando la participación de la comunidad

pertenciente a estratos ajenos a la producción cultural oficial (Pérez Ruiz, 2004). Con planteamientos museológicos completamente alejados de las formas tradicionales de hacer museos que se venían dando desde el México postrevolucionario, se proponía así un carácter netamente participativo por parte de las comunidades ya que el papel que juegan como sujetos activos es fundamental en el citado proceso de la Nueva Museología Mexicana (Vázquez, 2008).



Imagen 7: Exposición textil en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.

Es al antropólogo Guillermo Bonfil Batalla a quien en efecto se le reconoce como el agente de las ideas innovadoras de la museología de la segunda mitad del siglo XX en México. Fue así como a través de varios proyectos de apoyo a las culturas indígenas y populares, las culturas subalternas pudieron encontrar un lugar en el ámbito museal del país. Dichos proyectos modificaron desde su aparición las políticas culturales e institucionales, abriéndose al cambio social mediante la participación social de manera más diversa e incluyente. Contrario a las políticas de Estado centralistas, reproductoras de un discurso oficial y sobre

todo elitista, el argumento de Bonfil Batalla aparece con un sentido inclusive contestatario para favorecer el reconocimiento de la diversidad cultural y étnica del país. En trabajos suyos como la Teoría del Control Cultural (1988), por ejemplo, aporta las herramientas conceptuales para explicar el cambio cultural, las relaciones interétnicas en contextos de dominación-subordinación, así como la definición de las culturas subalternas y populares de acuerdo al contexto mexicano con la intención de establecer una relación directa entre el análisis teórico con la generación de nuevos espacios culturales para la participación social en el ámbito museístico (Pérez Ruiz, 2004).



Imagen 8: Las artesanías populares en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.

Como fundador de la Nueva Museología Mexicana, Guillermo Bonfil pretendió dejar atrás los museos como lugares de culto y reproducción de las culturas dominantes que continuamente descontextualizaban los elementos patrimoniales expuestos, para dar paso a nuevos espacios alternativos para los grupos populares. Revolucionó igualmente la forma de



hacer las investigaciones, de obtener los objetos, de diseñar la museografía y de realizar los montajes completamente diferentes a la museología que había prevalecido desde la primera mitad del siglo XIX, esa primera museología exaltadora de los valores nacionales e ideológica que tiene su consagración en el Museo Nacional de Antropología. Bajo esta concepción, la Nueva Museología Mexicana también se caracteriza por el estímulo a analizar y reflexionar el papel de los museos, por el diálogo permanente que establece con diversas disciplinas, por su visión integradora de la naturaleza, la cultura y el hombre, pero sobre todo por la intención democratizadora que fomenta que las comunidades hagan valer su propia cultura haciendo uso de su patrimonio cultural de manera más participativa (Pérez Ruiz, 2004).



Imagen 9: Participando en una exposición en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.

En *Pasos para crear un Museo comunitario* Mario Vázquez, Miriam Arroyo y Cuauhtémoc Camarena (1994) aseveran que el museo es el creador de los símbolos que la sociedad necesita para sentirse más identificada con su historia. Al identificar su patrimonio – continúan– la sociedad confirma la posesión de tal herencia y entonces puede decidir qué

hacer con ella, cómo conservarla y qué proyección darle en el futuro, ya que es en el rescate de la memoria colectiva y la elección del repertorio patrimonial cuando la comunidad decide su trascendencia, razón por la cual la existencia de la Nueva Museología Mexicana se sustenta en la relación dialéctica entre museo y sociedad. Importante es señalar que una de las particularidades de la Nueva Museología Mexicana es que se deslinda completamente del discurso ideológico de usar el museo como conducto político al servicio del Estado. Pero dentro de todas las características mencionadas, la que puede destacarse como su paradigma diferenciador es sin lugar a dudas la participación social en la producción cultural y vínculo con la comunidad, sectores subordinados pertenecientes a culturas e identidades diferentes a la hegemonía del país.

Dentro de esta Nueva Museología Mexicana se distinguen dos vertientes complementarias: una participativa y la otra educativa y comunicativa. Ambas intentan solucionar las dificultades que había venido arrastrando la museología mexicana fundada con el museopatía del periodo porfirista para así separar los museos del discurso del Estado, estrechar la distancia con la sociedad, reducir la sacralización de los objetos a través de su debida contextualización, dotar de vida a los espacios museales y actuar según las necesidades y la evolución de la sociedad a partir de un diálogo constante y directo con las comunidades, entre otros fundamentos (Pérez Ruiz, 2004). Identificándola igualmente como museología comunitaria o posmoderna, para Peter Davis (2011) la Nueva Museología en cualquiera de sus contextos continentales es aquella en la que los museos están estrechamente relacionados con propósitos comunitarios de desarrollo y regeneración, a menudo situados en zonas urbanas con alto índice de pobreza o en comunidades rurales asoladas por la precariedad, lo que les da una perspectiva democrática como opción museológica surgida de la iniciativa de la propia gente. Davis sitúa los principios en los que se cimienta la Nueva Museología en tres categorías: la participación, las formas en que los museos llevan a cabo sus funciones y las metas a lograr.

Los 21 principios identificados por el autor van desde el origen de los museos y la organización en manos de la comunidad, hasta los beneficios que experimentan a nivel identitario y económico, pasando por la colaboración en redes, la participación de

especialistas empíricos o formales y la gestión del patrimonio cultural material e inmaterial, por citar los factores más sobresalientes. Estos valores que han venido siendo aceptados desde los años ochenta del siglo XX, han sido identificados invariablemente como los pilares de la nueva manera de trabajar en el ámbito museístico, razón por la cual diferentes teóricos de la Nueva Museología ven a estos museos como instituciones sociales cercanas a grupos de características multiculturales a quienes deben representar y servir (Stam, 1993). Desde esta perspectiva, democracia, proceso, patrimonio y comunidad son entonces los puntos de enfoque de esta corriente posmoderna de la museología (Davis, 2011).

Por otra parte se dice que si la Nueva Museología rechaza la imagen elitista de los museos tradicionales es porque anima a abandonar la visión monolítica de la historia ofrecida desde la perspectiva oficial para así emprender un nuevo camino en términos de una mayor pluralidad, instrumentando un programa de documentación del pasado y el presente con el propósito de dismantelar las barreras culturales que impiden la participación amplia de la comunidad multicultural en la elaboración de su propio relato, historia compuesta incluso por episodios en conflicto (Davis, 2011). Aún así esta nueva visión permite reflexionar en lo relativo al cambio de los roles sociales y de los intelectuales del ámbito para favorecer la amplia participación del público (Lawley, 1992; Ross, 2004).

Considerando lo anterior, en la Nueva Museología Mexicana los museos como espacio culturales pasan además a convertirse en un instrumento de educación para la acción contruidos con la participación comunitaria. De esta forma Méndez Lugo (2011) identifica importantes conceptos teórico-metodológicos aplicables para la adecuada fundación de museos bajo una nueva perspectiva: cultura popular o subalterna, investigación participativa, formación regional, educación popular y museografía comunitaria. El planteamiento definirá entonces la cultura popular como aquella perteneciente a sectores subalternos (la cultura de los de abajo, de los sectores sociales mayoritarios en condiciones de desigualdad, pobreza y marginación) considerando tanto el contexto socioeconómico que caracteriza a México, como el conjunto de manifestaciones singulares en sus modos de vida desde lo hecho por los artesanos del pueblo, así como la obra de un gran escultor, místico o pensador, e incluso la

poesía contenida en un cancionero popular, por decirlo en palabras de Freire<sup>63</sup> (1972). A partir de esa perspectiva los sectores subalternos son entendidos como los sectores marginales sin participación en la toma de decisiones en aspectos fundamentales de su vida.

Para especialistas como el museólogo Felipe Lacouture los conceptos que integran la Nueva Museología Mexicana tienen que ver con que cada objeto tiene un significado, el significado mismo se lo da el Hombre, el objeto deviene símbolo de una realidad, el hecho museológico confronta al hombre con su realidad y la realidad es la totalidad naturaleza-hombre (DeCarli, 2004). Todas las condiciones antes citadas y confluencias de modos de hacer fueron tomadas en cuenta por el antropólogo y etnólogo Guillermo Bonfil a la hora de fundar el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), iniciativa con la que se instituye la *Nueva Museología Mexicana* desde donde posteriormente se proyectan modelos alternos como La casa del Museo, el Museo en Rieles, los museos escolares, los museos integrales y los museos comunitarios que intentan llevar la experiencia museística a zonas marginales haciendo a un lado la manera oficialista de presentar el objeto patrimonial. Dichos proyectos emergentes han marcado la consolidación de una nueva manera de concebir museos en el país, e incluso traspasado sus fronteras, en donde el paradigma es la participación de la sociedad desde sus estratos más subordinados:

“Como reacción a la formulación de los grandes museos nacionales surgen las reflexiones propuestas que, a su vez, cuestionan a estos tanto su centralismo y burocratismo, como su omnipresencia y espectacularidad. Muchas de ellas, además, proponen la participación de la comunidad como paradigma diferente al de los museos metropolitanos y aun de los nacionales... En general, ponen en duda los discursos hegemónicos de los museos nacionales y se acompañan de propuestas encaminadas a resolver los cuestionamientos que le hacen a éstos...” (Pérez Ruiz, 1998: 100).

Las más de tres décadas que han transcurrido desde que se gestó este movimiento museológico en México, los esfuerzos no han sido suficientes para favorecer la participación

---

<sup>63</sup> La pedagogía crítica, considerada como la nueva pedagogía, propone educar desde la conciencia social, con una alfabetización crítica, liberadora o conscientizadora. Ver también: Freire (2000); Dubravcic (2002).

de las comunidades en la gestión de su propio patrimonio, continuando así con la división de la realidad en unidades cada vez más específicas (Vázquez, 2004). Y aunque quizás los espacios no sean suficientes para mostrar todo lo que es la cultura popular, en la medida en que la comunidad tenga un discurso de reivindicación de su patrimonio cultural, la Nueva Museología Mexicana con todo y sus problemas de difusión continuará extendiendo sus modelos museológicos.

### **3.5.1 Museo integral o integrador**

El primer proyecto de este tipo se le denominó La Marranera. Desarrollado en el barrio Mixcoac en la Ciudad de México su propósito era la participación directa de los habitantes de las colonias populares con la intención de demostrar que los museos pueden ejercer de centros de actividades de ocio, distracción, creación y recreación, y que al presentar los vestigios del pasado se elabora al mismo tiempo el presente, formando así parte de la vida cotidiana. La Marranera en este sentido trabajó fundamentalmente con los problemas sobre la salud en esa zona. Aunque la idea original era llevar un extracto del Museo de Antropología a ese punto de la ciudad, se tuvo que responder a lo que la comunidad demandaba, fue así como fueron surgiendo temáticas orientadas a la búsqueda de soluciones colectivas sobre problemas específicos, lo que fue dando paso a que también se le denominara museo integral. El proyecto duró aproximadamente ocho años, extendiéndose a varias colonias populares desde donde se generó una base teórico-metodológica que derivó en la aparición posterior del museo comunitario en diversas regiones de la república (DeCarli, 2004).

### **3.5.2 La Casa del Museo**

Conforme al testimonio de Bonfil Batalla, el siguiente proyecto con el que se continuó fomentando la Nueva Museología Mexicana fue La Casa del Museo en el barrio de Tacubaya en México, D. F. El proyecto, a cargo de Mario Vázquez Ruvalcaba, promulgaba precisamente que fueran los propios hacedores de las cosas quienes decidieran lo que querían decir, como



lo quisieran decir y en el momento en que quisieran expresarlo, pues el museo tenía que ser visto como una plataforma de investigación y un laboratorio para la puesta en marcha de políticas públicas de servicio comunitario (Arroyo, 2013). Impulsado igualmente por el Museo Nacional de Antropología tenía el propósito de demostrar que los museos pueden formar parte de la vida cotidiana (Pérez Ruiz, 2004; Ordóñez, 2002). La idea museística consistía en instalar unos módulos muy sencillos en barriadas populares con elementos que reflejaran de alguna manera las necesidades de la gente del entorno, utilizando recursos museográficos que contribuyeran al proceso comunitario. Otro de sus objetivos fue despertar en un sector de múltiples carencias el deseo de instruirse, de observar, de cuestionar más allá de las fronteras de los barrios en situación marginal con el propósito de estrechar lazos con la comunidad al poner en común problemáticas de su contexto, de su forma, de vida, de su estructura familiar, sus costumbres y preocupaciones, además de compartir temas de interés histórico (Ordóñez García, 1975).

### **3.5.3 Museos Escolares**

Con un propósito fundamentalmente formativo, el Programa de Museos Escolares y Locales instaurado en 1972 por el INAH y dirigido por el museógrafo Iker Larrauri, consistía en promover con maestros, alumnos y padres de familia la formación de pequeños espacios museales. Tenía como objetivo principal convertirse en auxiliares didácticos, sobre todo en ciencias sociales y naturales; para ello se diseñó un guión que contemplaba la trilogía “hombre-ambiente-cultura”. Este proyecto se extendió a distintos estados, llegándose a contar hasta 600 espacios de este tipo de museos (DeCarli, 2004; Bedolla Giles, 2012). Como consecuencia de la promulgación de una ley de patrimonio para evitar el expolio por parte de los coleccionistas, el Estado a través de la Procuraduría procedió a aplicarla de manera indiscriminada tratando como delincuente a cualquiera que tuviera una colección arqueológica, por lo que la idea consistió en educar a la gente, especialmente a los niños, para que fueran entendiendo el valor de las cosas, aportando además un elemento muy efectivo en el terreno de la educación que se anticipó a las corrientes pedagógicas contemporáneas que postulan la importancia de que los niños lleven a cabo procesos de

investigación sobre temas de su interés (Bedolla Giles, 2012).



Imagen 10: Actividades en el museo escolar. Fuente: Vázquez Olvera, 2005.

La iniciativa, que involucraba tanto a maestros y estudiantes como a los propios padres de familia, tenía como propósito lograr un reconocimiento del entorno a partir de la observación directa de los bienes culturales y ambientales de donde estaba situada cada escuela. Estableciendo una dinámica muy activa, los niños podían entablar una relación directa con su medio, su patrimonio cultural, su valoración, protección y conservación, permitiéndoles afianzar de manera didáctica una correspondencia más estrecha con los espacios museísticos y detonar un uso más placentero y cercano a ellos (Witker, 2001; Vázquez Olvera, 2008). Si en la vertiente de la Nueva Museología Mexicana los museos son considerados espacios educativos, no es fortuito que los museos escolares también hayan fungido como artífices de dicha corriente. Esta iniciativa consistía en organizar en las aulas de las escuelas pequeños espacios para albergar las colecciones con elementos referentes a las ciencias sociales y naturales.



Imagen 11: Cartel para la promoción de los museos escolares. Fuente: Vázquez Olvera, 2005.

La combinación de materiales de todo tipo, de especímenes botánicos, minerales, etc., que los alumnos coleccionaban de alguna manera representaban una modalidad de museo totalmente ajena de la establecida al carecer de las condiciones básicas necesarias, pero constituían espacios de discusión para la educación popular. De ahí nació la idea de estimular la creación de lo que serían los primeros museos locales o museos comunitarios con la novedosa perspectiva de que el museo fuera hecho a partir del interés, la participación y el trabajo de la propia comunidad y no impulsado desde una entidad o actores externos a la misma (DeCarli, 2004; Bedolla Giles, 2012).

### 3.5.4 Museo en Rieles

Dado que los museos se encontraban principalmente en las grandes ciudades del país la mayoría de la población difícilmente tenía acceso a ellos, por tal razón hacia 1973 el maestro Fernando Cámara Barbachano, entonces subdirector del INAH, tuvo la idea de crear un museo itinerante con un sentido meramente educativo poco tiempo más tarde de haberse realizado La Casa del Museo. La iniciativa consistía en un par de vagones enganchados

donados por Ferrocarriles Nacionales de México que fueron adaptados como espacios de exhibición. La idea tenía como propósito establecer un recorrido de exposiciones viajando en el tren y deteniéndose por unas semanas en cada estación. Las temáticas eran de tipo arqueológico y etnográfico (Vázquez, 2008). La museografía estuvo a cargo de Manuel Ortiz quien alternó los vagones en dos secciones: por un lado la exhibición arqueológica y enfrente la etnográfica. Además se acondicionó un gabinete como dormitorio para facilitar el acompañamiento a los encargados quienes viajaron alrededor de cinco años por poblaciones que entusiastas recibían el museo trashumante (Hellion y Cuétara, 2007).



Imagen 12: Interior de los vagones del Museo en Rieles. Fuente: Hellion y Cuétara, 2007.

### 3.5.5 Museo Nacional de Culturas Populares

La reflexión de estrechar la distancia que tradicionalmente alejaba a la sociedad de los museos, condujo a Bonfil Batalla a la construcción de la idea del MNCP. También fue

decisiva en esta filosofía museológica la visita a México del Dr. Alberto Cirese<sup>64</sup>, quien compartió su experiencia sobre museos campesinos a partir de los estudios de la escuela italiana sobre la cultura popular y las culturas subalternas. Una vez echado a andar el proyecto resultaba trascendental saber si el museo tenía sentido para la gente, si respondía a sus necesidades o si, contrario a lo que ellos esperaban, éstos seguían siendo percibidos como instituciones aristocráticas legitimadoras de valores oficialistas. Importante es decir que también las circunstancias políticas que vivía el país en ese tiempo permitieron abrir un museo del tipo del MNCP, pues la idea de llevar la cultura al pueblo era una consigna a hacer realidad en las estructuras gubernamentales con todo lo que implicaba la selección de elementos culturales de acuerdo con los criterios elegidos. De igual manera se tuvo que hacer una revisión de políticas culturales empleadas por instituciones no sólo gubernamentales. La iglesia también tenía que ser tomada en cuenta así como la iniciativa privada, ya que la vida cultural debía ser orientada hacia un determinado conjunto de valores con los riesgos de ignorar el resto de elementos patrimoniales (Pérez Ruiz, 2004).

Mariano López, responsable del Departamento de Exposiciones en los inicios del MNCP, comenta que en un primer momento se consideró que el museo podía ser un centro cultural. Incluso en el primer folleto del Dr. Bonfil publicado en 1981 se destaca el término de centro cultural refiriéndose a un centro vivo, una tribuna de expresión de los sectores populares en continua movilidad, razón por la cual en su origen se concibe como un museo de exposiciones temporales con un amplio programa de trabajo y difusión en términos tridimensionales con diferentes niveles de lenguaje interno a base de publicaciones, videos, teatro, cine, y otras manifestaciones culturales. Pretendía además fungir como un centro de educación no formal para poder llegar a un mayor número de personas y públicos (Pérez Ruiz, 2004), una educación popular en donde se promoviera y se generara de manera informal el proceso de enseñanza-aprendizaje con la finalidad de rescatar, valorar, conocer, preservar y difundir el patrimonio del pueblo desde su propia forma de concebir el entorno

---

<sup>64</sup> Antropólogo italiano interesado en la cultura popular. Entre sus textos más conocidos se encuentran: *Saggi sulla cultura meridionale I. Gli studi di tradizioni popolari nel Molise. Profilo storico e saggio di bibliografia*, Roma, De Luca (1955); *La poesia popolare*, Palermo, Palumbo (1958); *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale. Seconda edizione accresciuta*. Palermo, Palumbo (1973). Sobre su influencia en México véase también Feixa (1993).



para transformarlo y mejorar sus condiciones de desarrollo (Méndez Lugo, 2011), coincidiendo así con el principio de multidisciplinariedad e interdisciplinariedad utilizados en el proceso de investigación al que apela Davis (2011).



Imagen 13: Museo Nacional de Culturas Populares. Fuente: [mxcity.mx](http://mxcity.mx)

En opinión de Alfonso Morales, Jefe de investigación y museografía en los primeros años del MNCP, el nombre del museo resultaba desmedido por la pretensión de lo nacional de las culturas populares ya que para él siempre había existido una contradicción entre los conceptos museo y cultura popular como consecuencia de la relación tradicional entre las instituciones culturales con los sectores populares. Aunque señalaba que el MNCP arrastraba algunos lastres como institución encargada de producir la cultura popular, no dejaba de admitir que planteaba maneras diferentes de hacer las cosas destacando su trascendental impacto al trabajar directamente con sectores populares y sirviendo de vía de comunicación para darlos a conocer incluso entre sí. Afirma que desde su surgimiento en 1982 el MNCP ha marcado una tendencia que ha sobresalido por la participación social y compromiso político a favor de los sectores subordinados en el país, consolidándose como paradigma

museológico (Pérez Ruiz, 2004, 2008).



Imagen 14: Jóvenes en el montaje de una exposición para el MNCP. Fotografía del autor, 2014.

Mariano López decía que para definir lo popular había que remitirse a los términos utilizados por Cirese o el propio Canclini: “lo popular es lo subalterno, lo popular son los sectores dominados de la sociedad [...] Bonfil definía también a lo popular como la cultura propia, o apropiada, asimilada como suya, de los sectores de la población. A diferencia de la cultura impuesta, digamos del sector dominante” (Pérez Ruiz, 2004: 28). Aunque el mismo Mariano López aseguraba la existencia de momentos en que las líneas entre el arte popular y el arte culto eran demasiado finas para poder demarcar una cosa de la otra, las diferencias sólo se podían evidenciar en las producciones. El arte culto, opinaba, es el arte que pertenece a un sector dominante de la población, mientras que la artesanía es una manifestación de un sector popular, subalterno, dominado. No obstante hay momentos en que uno rebasa al otro (Pérez Ruiz, 2004, 2008), por eso mismo el MNCP da mucha importancia a la investigación, ya que su papel es preponderante para determinar qué puede definirse como una

manifestación popular y en qué momento pasa a ser una manifestación de cultura dominante:

“En primer lugar el museo quería devolverle a los sectores populares una visión organizada, sistematizada, de su propia cultura. Entonces quería trabajar con los sectores populares, quería trabajar también con un público infantil, al cual se le debería formar bajo una visión de que México es un país pluricultural; decirle que no solamente el ámbito escolar de ese niño es el existente en el país, sino que hay un ámbito mayor y más grande... (el proyecto) iba dirigido a estos dos grandes sectores: una población infantil y el propio creador de cultura popular” (Pérez Ruiz, 2004: 26).



Imagen 15: Exposición de morrales en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.

Ya Bonfil Batalla, en entrevistas recogidas por Pérez Ruiz (2004), declaraba que mientras estuvo en la Dirección del Museo Nacional de Antropología el trabajo de campo resultó ser siempre una de las áreas más importantes del Instituto. Más importante incluso que las publicaciones, porque era la manera más directa de comunicarse con el público. Comentaba además que al conocer las condiciones en las que se encontraba el inmueble designado al MNCP, se planteó la idea de hacer un museo específicamente para montar



exposiciones temporales y no tener que guardar las colecciones en bodegas. Tal condición implicaba una constante renovación de los programas en el museo y para efectuarlos era importante seleccionar los temas identificando una constelación de elementos patrimoniales, o lo que es lo mismo un complejo cultural significativo, que contuviera la suficiente significación tanto para la comunidad como para los colaboradores del museo. El complejo cultural referido tenía que estar suficientemente investigado o documentado y debía de ocupar un lugar destacado en la vida de la gente, no tenía que ser ni periférico ni marginal, para que pudiera recrearse mediante un proceso de innovación cultural que ayudara a dar a conocer por otro lado la creatividad popular. De esa manera el MNCP abrió sus puertas el 24 de septiembre de 1982, fungiendo como director, por supuesto, el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla.

Para Mariano López, si el MNCP en lugar de ser un museo fuera una galería o una casa de la cultura tendría otra significación la exhibición del propio objeto, pero al tratarse de museos la gente asume que los objetos exhibidos tienen un valor social, que son un patrimonio cultural. En el caso del MNCP internamente existe una política de control de inventarios, registro y manipulación de la obra que asegura a los objetos como cualquier otro bien cultural exactamente igual que las políticas que pueda tener el MNA para las piezas prehispánicas u otro museo de arte (Pérez Ruiz, 2004), dando así la misma atención a los recursos sean estos tangibles o intangibles, muebles o inmuebles (Davis, 2011) lo que constata que las colecciones ostentadas en los espacios integrados a la Nueva Museología Mexicana sean considerados como patrimonio cultural ya que socialmente tales repertorios tienen aceptación y son reconocidos como tal, como un patrimonio derivado de las manifestaciones populares.

Respecto a la manera en que se formaban las exposiciones, Georgina Rodríguez, fotógrafa del equipo de investigación en los inicios del MNCP comenta que al principio se aceptaba cualquier tipo de donaciones, pero ya con las áreas delimitadas había una selección de materiales, desde lo más representativo hasta lo que mejor ejemplifiquen el discurso de la temática. A veces, asegura, la recolección de materiales era por intuición, pero la apuesta era siempre la desacralización para que los objetos no estuvieran detrás de una vitrina y poder mostrarlos de una forma distinta, sin barreras. Aunque hay una responsabilidad ante el

objeto, el MNCP está en contra de la museografía de capelo y mampara. Existen críticas en el sentido de que las exposiciones en ocasiones son más escenografía que museografía, pero el propósito es acercar al público al objeto y a las exposiciones sin hacer uso de la museografía tradicional condicionante con la cual el público asume otra actitud, viendo las cosas con distancia, con un determinado recelo que provoca cierto alejamiento. Así que por el contrario, con la museografía propuesta por el MNCP la gente interactúa con los objetos, los toca y produce recreación, cumpliendo así con su función educativa (Pérez Ruiz, 2004). Atendiendo lo dicho por Mariano López, responsable en algún momento del Departamento de Exposiciones del MNCP, los objetos con los que se formaban las colecciones se utilizaban para mostrar un contexto o una manifestación cultural y no tratarlos como objetos de arte, así se evitaba que las colecciones se cosificaran sin poder ser explicados sus valores dentro de una estructura social. Aunque al estar dentro del museo se les da un valor distinto, el reconocimiento público va más allá de apreciar el objeto como una obra creativa del hombre, la cualidad otorgada a los elementos expuestos sirven para poder reivindicarlos como elemento perteneciente a una manifestación cultural (Pérez Ruiz, 2004).

Cabe señalar que dentro de la Nueva Museología Mexicana existen proyectos que trabajan más en el terreno de la memoria (a partir de testimonios de algunas personas o determinados objetos particulares) y otros que trabajan más en el testimonio vivo (como una experiencia vigente) revalorando la relación entre los objetos y la historia registrada (Davis, 2011), como fue el caso de la exposición que se efectuó en el MNCP sobre la historieta. En este proyecto, por ejemplo, se decidió trabajar con los dibujantes y los argumentistas porque son ellos quienes tienen el antecedente de lo que ha sido la historieta en México. Como asevera Alfonso Morales, si bien los objetos en el MNCP se presentan organizados es más bien con la intención de lograr una representación lo más fidedigna posible pero no con un sentido peyorativo. Tal aclaración la hace para justificar que en ocasiones lo que ocurre es que al darle un orden se altera la percepción de los mismos objetos de la colección, por muy cotidianos que sean. Pero teniendo en cuenta que el propósito de la Nueva Museología Mexicana no es sacralizar dichos objetos, lo que intenta es reflejar el sentido de las tradiciones de las culturas populares con todos sus aspectos positivos o negativos. Lo importante, insiste, es crear identidades particulares, defender pequeñas culturas, darles un

lugar y presencia pública para que sean reconocidas por una sociedad que debe aceptar que hay sectores con diferentes actividades económicas y culturales (Pérez Ruiz, 2004).



Imagen 16: Producción museográfica en el MNCP. Fotografía del autor, 2014.

Demostrar la condición de diversidad cultural en México ha significado uno de los mayores retos de la Nueva Museología Mexicana. En este sentido si se analiza sectorialmente por exposiciones o por proyectos es probable que tal finalidad, en el caso concreto del MNCP, no se haya logrado, pero si el análisis se hace transversalmente es evidente que en su trayectoria el museo sí ha conseguido reflejar la diversidad de grupos culturales del país. Exposiciones como las del maíz, los campesinos, el papel amate o el pan mexicano, dan precisamente una visión pluricultural del país (Pérez Ruiz, 2004). Cuando se instaló la exposición sobre el amate<sup>65</sup>, recuerda Mariano López, se trabajó con cinco o seis

---

<sup>65</sup> *Ficus insipida*, o amate (del náhuatl amatl), árbol del género *Ficus*. En la época prehispánica se usaba para plasmar imágenes de contenido religioso. En Colombia es conocido como chibecha, en Panamá y Perú como higuerón y en Bolivia como ojé, mientras que en Costa Rica se le llama chilamate de río. En la actualidad su uso ha variado, pero ni el proceso de fabricación, ni su apariencia se han modificado a través del tiempo. Véase: Amith (1995); Alonso (2012); Oliver y Serra Puche (1997).

comunidades de la región media del río Balsas<sup>66</sup>. La gente que participó comenta que se involucró tanto en el proyecto que posteriormente quisieron hacer un museo en su región para el cual hubo un trabajo comunitario muy importante. Si les entusiasmaba la idea de poder exponer parte de su identidad en un museo, es porque el MNCP sí está cumpliendo el objetivo de difundir la pluriculturalidad del país. Esta condición va en dos sentidos: una para que la gente se vea identificada y por otro lado para que conozca y valore a otros sectores que forman parte de una amplia diversidad cultural en el territorio mexicano (González, 2002; Pérez Ruiz, 2004 y 2008).



Imagen 17: Salas del MNCP. Fotografía del autor, 2014.

Alfonso Morales en este sentido nos recuerda que una de las críticas al MNCP en un principio fue precisamente que el seguimiento del trabajo había sido deficiente. El registro por lo tanto debía abarcar muchos aspectos porque en el trabajo con los sectores populares

---

<sup>66</sup> El río Balsas discurre por los estados de Tlaxcala y Puebla, pero principalmente por los estados de Guerrero y Michoacán.

las cosas más trascendentales que tienen que ver con sus propias visiones y valoraciones ocurren antes de inaugurar las exposiciones. Lo testimonial ocurre cuando se está preparando el trabajo. El trabajo museológico que se presenta es para los visitantes, pero la labor de sensibilización ocurre previamente cuando los objetos y la información se proporciona bajo las propias argumentaciones de los participantes, lo que Davis (2011) identifica como el principio de poner más énfasis en el proceso que en el producto. Pero tampoco hay que dejar a un lado la perspectiva que ellos tiene sobre el museo. La gente participa porque tiene la idea de que en los museos se exhiben cosas importantes, lo relacionan con lugares sacralizado, por lo tanto les parece trascendental que sus objetos sean reconocidos en un espacio museográfico. Si la gente entrega sus objetos de uso cotidiano es porque en el museo tienen más voz, porque los sectores que participan sienten que sus trabajos obtienen reconocimiento público (Pérez Ruiz, 2004), y porque los museos, como medios masivos de comunicación, desempeñan un papel preponderante como conductores de la democratización de la cultura, sustituyendo en ocasiones al espacio público que suele ser el lugar de encuentro de la población (García Canclini, 1975).

### **3.5.6 Museos comunitarios**

Como museos pertenecientes a la cultura subalterna, sus características son la investigación participativa, la educación popular y la museografía comunitaria para fortalecer las expresiones propias de la comunidad y preservar la cultura material e inmaterial a través de un acercamiento de la población, involucrando tanto a adultos, como a jóvenes y niños. Convertidos en puntos de reunión de la comunidad, los museos comunitarios son los lugares en donde la comunidad se comunica celebra sus fiestas y tradiciones. Como se verá en el capítulo correspondiente (*vid. infra*: Capítulo 5) el museo comunitario es sin lugar a dudas el que más influencia tiene sobre la población, pues es el que refleja, define, pone en práctica y configura los objetivos para cubrir las necesidades que la comunidad le demanda por formar parte de su entorno más inmediato (Fernández y García Fernández, 2011).

## 3.6 Conclusiones

La determinación del patrimonio cultural del país a lo largo de la historia ha estado sujeto a numerosos intereses y negociaciones sociopolíticas, como se ha demostrado a lo largo de este capítulo. El conjunto de políticas encaminadas a conservarlo, salvaguardarlo y extenderlo a otros usos y beneficios de la población, ha sido de acuerdo a las necesidades y exigencias de los grupos en el poder, razón por la cual los diferentes planteamientos que han tenido los museos nacionales, desde la aparición de los primeros gabinetes de curiosidades en la época colonial hasta llegar a los grandes museos, han sido con el propósito de proyectar al principio la imagen de un país con un origen común de tradición milenaria, y más tarde para exponer la idea de un Estado-nación en plena consolidación, pasando también por los museos en donde se resguardaba aquello que se creía que eran los símbolos que definían la identidad mexicana del país ya independiente. Se ha visto además que los debates surgido en los círculos intelectuales y académicos en torno a los discursos museológicos articulados y la museografía empleada han sido útiles para dar paso a nuevas maneras de participación comunitaria que han propiciado la identificación y gestión de un patrimonio cultural de acuerdo a las necesidades más apremiantes de los sectores subalternos que integran el país, lo que ha dado lugar a espacios de producción cultural más democráticos como el Museo Nacional de Culturas Populares y todo lo que engloba a la Nueva Museología Mexicana.

**Capítulo 4.**  
**El discurso de la diversidad cultural en  
la museología mexicana**

En este capítulo haremos un breve repaso de la historia de México lo cual nos permita entender las causas debido a las cuales el país ha estado caracterizado por su diversidad cultural. Veremos que desde tiempos precortesianos las mismas condiciones naturales del país permitieron el desarrollo de diversos grupos culturales que aportaron a la humanidad grandes civilizaciones con marcadas diferencias que hasta el día de hoy siguen estando presentes en la sociedad mestiza del país. Precisamente por todos los acontecimientos pasados, hoy en día es importante hacer una reflexión sobre la noción de “identidad” como término imprescindible en la construcción de un Estado-nación en un territorio particularmente marcado por condiciones multiculturales.

Para este fin es necesario analizar la opinión de varios pensadores contemporáneos que, tanto a nivel nacional como desde otras latitudes, han dado sus impresiones con el objetivo de identificar aquellas condiciones mínimas que permitan distinguir a quiénes deben de tomarse en cuenta en las políticas de integración de este país. Por otra parte, revisaremos las políticas de gestión de la diversidad que se han implementado en diferentes regiones del contexto internacional, así como las que propiamente se han echado a andar en diferentes momentos de la historia del país para poder identificar sus consecuencias culturales y de desarrollo. La observación de estos tópicos es importante ya que a partir de este ángulo se podrán analizar las condiciones que en mayor o menor medida han determinado el patrimonio cultural de un país que actualmente está conformado por diversos grupos sociales, producto de procesos políticos, económicos, sociales y culturales que han marcado su historia, condiciones de diversidad que deben verse reflejadas en los elementos identitarios que contienen los museos del país.



## 4.1 México: configuraciones identitarias de un país multiétnico y pluricultural.

Para señalar la importancia de indicar cuáles son las categorías de diversidad cultural que se pueden encontrar en los museos comunitarios de México, es elemental abordar cómo se ha configurado históricamente el perfil identitario del país hasta encontrarnos con los rasgos que lo distinguen actualmente. Sin lugar a dudas, una de los aspectos distintivos de México es su preeminente diversidad cultural. Abordar esta particularidad es remitirnos a su configuración primigenia y así tratar de deshilar la compleja realidad sociocultural que distingue a su territorio hasta el día de hoy. Atendiendo a su historia, podemos ver que ya desde sus primeros asentamientos humanos se distinguió por la gran variedad de grupos indígenas que lo poblaban en ese momento. Tal situación pluriétnica era una manifestación en clara correspondencia a las características del entorno natural circundante, pues su ubicación geográfica se caracteriza hasta el día de hoy por ser una de las más ricas del planeta en recursos naturales, de tal forma que ya desde aquel entonces sus primeros pobladores pudieron dedicarse a una serie muy amplia de actividades desde donde poder desarrollarse en tanto grupos culturales aprovechando la abundancia de flora, fauna, variedad de climas y todos los recursos naturales que tuvieron a su alcance. El historiador Enrique Florescano es quien afirma que “la extraordinaria biodiversidad de Mesoamérica<sup>67</sup> es una de las causas de la aparición de múltiples culturas en la región. No es un azar que la mayor parte de ellas haya florecido en distintas zonas del centro y el sur, las más privilegiadas por una de las más ricas biodiversidades del mundo” (Florescano, 2001: 25).

Sin embargo, hacia finales del siglo VIII, durante el periodo llamado posclásico, estas grandes estructuras sociales dieron paso a nuevas formas de organización, reordenamientos políticos que significaron un desequilibrio social inusitado hasta entonces. Tal era el descontrol que primaba en ese periodo de la historia que los poderosos Estados de Teotihuacan, Monte Albán y los numerosos reinos mayas<sup>68</sup> vieron derrumbar su poderío

---

<sup>67</sup> Kirchhoff, Paul (1943), Mesoamérica, en la revista *Acta Americana*, 92: pág. 107; reeditado en *Dimensión Antropológica* (9). Véase también: INAH (2000); Florescano (2004).

<sup>68</sup> *Ibid*

mientras que otros fueron abandonados a los estragos de la selva, desapareciendo así las antiguas fronteras geográficas, políticas, étnicas, sociales, religiosas y culturales que dieron paso a desastres tales como las hambrunas, las epidemias y la diáspora en todas las direcciones, en un proceso social, político y demográfico que hasta el día de hoy carece de suficientes explicaciones: “Este ocaso general generó un vacío de poder que desató una serie de invasiones y migraciones. La necesidad de levantar ciudades en sitios de difícil acceso, y por lo común amuralladas, revela el estado de incertidumbre que prevaleció” (Florescano, 2001: 75-76).

Se dice que a la llegada de los conquistadores, en México se hablaban cientos de lenguas con diferentes dialectos y que dentro de sus grupos étnicos se identificaban a los que habían logrado desarrollar una cultura con manifestaciones artísticas, científicas y filosóficas a partir de un sistema educativo, religioso y social muy bien estructurado en grandes ciudades; aunque igualmente se podían identificar a aquellos grupos seminómadas del norte y noroeste, como los huicholes y los tarahumaras<sup>69</sup>, con actividades de subsistencia tan elementales que no les permitieron ubicarse en asentamientos más estables para desarrollar su cultura, y quienes, al igual que los lacandones<sup>70</sup> en el sureste de Chiapas, por mucho tiempo permanecieron alejados del contacto occidental (León-Portilla, 1964, Navarrete, 2005). Dentro de la primera categoría de los grupos más desarrollados Miguel León-Portilla destaca aquella rama de la cultura nahuatl constituida por teotihuacanos, toltecas y aztecas (quienes ejercían una importante hegemonía en gran parte del territorio mexicano), por ser los primeros en padecer las consecuencias de la conquista y por su tenacidad ante ese proceso de aculturación –al igual que los mayas y totonacos del sur y sureste del país– ya que tal contingencia de dominio ejercida sobre ellos significaba la devastación de sus grandes creaciones como civilización.

Una vez que el contacto con los conquistadores fue más estrecho, la población nativa se multiplicó con la llegada de blancos, negros y asiáticos elevándose así la diversidad cultural que se sumó al ya existente pluralismo étnico –todavía prevaleciente de los grupos

---

<sup>69</sup> Los tarahumaras son un pueblo asentado en el estado de Chihuahua, también se les conoce como rarámuris. Ver: <http://www.inali.gob.mx> y <http://www.gob.mx/cdi>.

<sup>70</sup> También mayas, los lacandones habitan en Chiapas en las inmediaciones de la selva Lacandona entre México y Guatemala. Ver también: de Vos (1996).

originarios- (León-Portilla, 1964) que en esa etapa de miscegenación produjeron diferentes categorías sociales dentro de la población mestiza; clases sociales que fueron conocidas como castas<sup>71</sup> (Florescano, 2001). La investigadora Luz María Martínez Montiel (2005) en sus aportaciones para el Programa Universitario México Nación Multicultural<sup>72</sup> (PUMC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM), reconoce que este sistema de clasificación de clases sociales resultó muy complejo y arbitrario ya que se basaba en la variedad fenotípica de la sociedad y que, contrario a lo que se pretendía con su legislación, lo único que provocaba era una severa estigmatización racial, más que la armonía entre los diferentes segmentos sociales. Entre las castas más comunes Martínez Montiel destaca las siguientes:

1. Español con india = mestizo
2. Mestiza con español = castizo
3. Castizo con española = español
4. Español con negra = mulato
5. Mulata con español = morisco
6. Morisco con española = chino
7. Chino con india = salta atrás
8. Salta atrás con mulata = lobo
9. Lobo con china = jíbaro
10. Jíbaro con mulata = albarazado
11. Cambujo con india = zambaigo
12. Zambaigo con loba = calpa mulato

Al respecto Florescano manifiesta que de todos los grupos que formaban las diferentes capas sociales del virreinato, el único que creó una identidad propia fue el constituido por aquellos que eran hijo de españoles o europeos, pero nacido en la Nueva España, conocidos como criollos, que basaron su prestigio en las hazañas realizada por sus padres, su ascendencia hispánica y su abolengo. Aunque la posición de esta clase social entró en crisis cuando la Corona española los despojó de las encomiendas delegadas para

---

<sup>71</sup> Para una perspectiva más amplia sobre el tema, también véase: Delgado de Cantú (2002); Katz (2004); Reed (2007); León (1924); Cardoso de Oliveira (1992).

<sup>72</sup> Creado por la UNAM, actualmente conocido como Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad, con el propósito de producir nuevos conocimientos en el marco de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad en plena comprensión de las estructuras sociales de México y otras regiones. Ver: <http://nacionmulticultural.unam.mx>

administrar las tareas en las tierras coloniales e instaló una burocracia de funcionarios peninsulares. En este sentido Bonfil Batalla (1972) en *El concepto de indio en América* apunta que debido a la cantidad de tareas por desempeñar en la nueva burocracia colonizadora, el régimen tuvo que echar mano de la población mestiza ejerciendo sobre ellos una intensa acción aculturativa, destinándoles ocupaciones distintivas que les conferían un estatus diferente con privilegios concedidos que invariablemente terminaba confrontándolos con los indios; por esta razón los mestizos pueden verse como un sector de origen colonizado que el aparato colonial cooptó y nunca fungieron como un enlace, puente o intermediadores entre colonizadores y colonizados.

Otro tenor a destacar era el tratamiento que se le adjudicaba a la población de origen africano a quienes se otorgaban muchos elementos semejantes al de los indios colonizados, sólo que agravado por el régimen de esclavitud y negación de su individualidad que los marginaba a un estrato inferior ya que representaban una fuerza de trabajo complementaria al resto de la población colonizada. Las cifras que dan cuenta de tales relaciones sociales hacia 1570 nos dicen que una minoría europea de 6,644 españoles controlaba y explotaba a 20,569 africanos y 3'336,860 indios. La población euromestiza ascendía a 11,067 individuos; la indomestiza, a 2,437, y la afromestiza, a 2,435. Poco menos de 100 años después, hacia 1646, la mayoría seguía siendo india a pesar de que se había reducido en más de dos millones de personas, sumando así 1'269,607 de pobladores. En esos años, había 13,780 europeos y 35,089 africanos, mientras que la población de mezcla había aumentado a cerca de 500,000. En el siglo siguiente, en 1742, los europeos no llegaban a 10,000, los negros en cambio eran 20,131, en tanto que los indígenas se mantenían en 1'540,256 y la población de mezcla había llegado casi al millón de personas. Cinco décadas después, hacia 1793, los europeos habían disminuido sumando solamente 7,904, los africanos eran 6,100, mientras que los indios habían aumentado notablemente su población contando 2'319.741, por lo que las castas llegaron a sumar entonces casi 1'500,000 habitantes (Martínez Montiel, 2005).



Imagen 18: Mapa elaborado por Magdalena Juárez. Fuente: INAH. México, 2007.

A principios del siglo XIX, fue el sector de la población criolla el que al verse despojado de estatus y privilegios del virreinato con la llegada de los nuevos peninsulares empezó a difundir su descontento y a anhelar una patria separada de la Corona española. Desgraciadamente a raíz de este levantamiento quienes fijaron los nuevos rumbos del México independiente con la declaración de igualdad de todos los mexicanos no fueron capaces ni de romper la estructura colonial económica ni aquella superestructura de castas que ha llegado hasta nuestros días con trascendental vigencia (Aguirre Beltrán, 1964). Con la guerra para la independencia se estableció un sistema de leyes, no obstante dicho estatuto no tomaba en cuenta la heterogeneidad étnica y cultural del país dando como resultado una Constitución -la de 1857<sup>73</sup>- que apenas fue apta para un 20% de la población pero extraña,

<sup>73</sup> La Constitución Política de la República Mexicana fue jurada el 5 de febrero de 1857 durante el gobierno de Ignacio Comonfort; y aunque no reconocía las diferencias étnicas y culturales del país, abolió la esclavitud, prohibió los títulos de nobleza y estableció la libertad de expresión, entre otras garantías. Ver: Cosío Villegas

lejana e inadecuada para el resto (Villoro, 1964) ya que para los pueblos indígenas volvió a suponer una marginación notable dentro de la vida nacional y su desarrollo, porque si bien la Colonia mantenía las Leyes de Indias para su protección, al abolirse éstas con las leyes de Reforma desapareció lo único a lo que aún podía el indio adaptarse, situación que fue empeorando hasta mediados del siglo XIX en el periodo de gobierno de Porfirio Díaz (León-Portilla, 1964; Villoro, 1964).

Sin embargo, la población más marginada tuvo que esperar hasta principios del siglo XX para que con la Revolución se estableciera un posible cambio a partir de considerar en primer lugar la característica de diversidad cultural del país, señalando en primer término la cuestión indígena, lo que valió hacer una reflexión y análisis para poder encontrar los índices con los cuales poder identificar quiénes eran los indios y así entonces implementar programas de desarrollo integral desde donde poder sacar de la marginación a este sector de la población. No obstante, esta labor no fue del todo factible ya que era muy difícil de identificar a dicho estrato social debido a la inviabilidad de fijar parámetros para calificar la condición indígena, pues la antropología física se vio rebasada al no poder establecer cuantificaciones más allá de lo somático debido a que dentro de esta categoría estaban ya desde entonces los que hablaban o no una lengua materna (León-Portilla, 1964). Ante un escenario tan complejo como el de la determinación de la identidad étnica de un país como México es importante plantear una visión panorámica de lo que se ha discernido en torno a tal problemática considerando la particularidad pluricultural del país, por lo tanto dos conceptos son necesariamente importantes de revisar: identificar tanto la noción de ser indio en México como la pertenencia étnica.

Para empezar habrá que poner especial atención en la cuestión de que los habitantes prehispánicos conquistados fueron clasificados por contraste y oposición a la identidad española, imponiendo una nueva identidad sobre la ya existente diversidad de grupos de pobladores precolombino, como ya se comentó anteriormente. Este sistema de dominación sustentado en las diferencias culturales, raciales y religiosas, fue la base para construir las relaciones sociales entre españoles y colonizados, designándole la categoría de *indios* a la

---

(2013); Díaz (2009), Valadés (1987); Carbonell (2007).

población dominada. Así que de acuerdo a la definición anteriormente dada, podemos afirmar que en México la llamada identidad indígena es una identidad de tipo étnico ya que se produjo, y se impuso, como resultado de las relaciones asimétricas establecidas en los procesos de colonización en las cuales las diferencias culturales, religiosas, raciales y civilizatorias fueron empleadas para explicar y justificar el dominio y la explotación de las diversas poblaciones prehispánicas en todos los órdenes de la vida social (Pérez Ruiz, 2004).

Guillermo Bonfil Batalla coincide y enfatiza que la categoría de indio se aplicó de manera indiscriminada a toda la población sin distinguir ninguno de sus rasgos específicos, características desde donde ellos mismos se diferenciaban como pueblos distintos con identidades propias.

“... esa gran diversidad interna queda anulada desde el momento mismo en que se inicia el proceso de conquista: las poblaciones prehispánicas van a ver enmascarada su especificidad histórica y se van a convertir, dentro del nuevo orden colonial, en un ser plural y uniforme: el indio/los indios. Por lo tanto, la categoría de indio denota la condición de colonizado y hace referencia necesaria a la relación colonial” (Bonfil Batalla, 1972: 110).

A partir de lo anterior se puede deducir que el concepto de indio como categoría social tiene importantes implicaciones, escenario desde donde se entiende la posición que ocupa el sector así designado dentro del sistema social imperante, ya que define al grupo sometido a una relación de dominio (Bonfil Batalla, 1972). En el mismo orden de ideas, importante es resaltar la observación de Cristina Oehmichen (2001), quien considera que los términos de “indio” e “indígena” actualmente siguen siendo empleados como un medio para marcar distancias y jerarquías ya que son conceptos que se utilizan para identificar, bajo los mismos criterios raciales de clasificación empleados durante el periodo colonial, a aquellas personas que todavía conservan rasgos étnicos en su fisonomía. Pero el problema no es tan sólo que sean utilizados con fines de representación social, sino que son vinculantes a categorías que se utilizan para marcar distinciones y jerarquías, por lo que la superioridad atribuible a un mestizo radica en esa porción de sangre europea que posee. La dificultad, por lo tanto, no radica solamente en esa representación social de lo indio como gente que conserva la pureza de su sangre, sino en la connotación clasista.

En relación al concepto de “etnia” importante es recordar que desde la Grecia antigua la palabra *ethnos* se asignaba a los pueblos que no habían adoptado el modelo político y social de la ciudad-Estado. Era por lo tanto la forma de clasificar como etnia al “otro” desprovista de connotaciones raciales. La etnia aparece en la lengua francesa a finales del siglo XIX, época en la que dominaba el evolucionismo, periodo durante el cual Francia legitimaba la colonización gracias a su “misión civilizadora” (vale decir que es cuando se designa a la *etnología* como la ciencia de las sociedades primitivas, en tanto que a la *sociología* se le asignan las sociedades de la modernidad), por ello el concepto de etnia se aplicó únicamente a sociedades amerindias, africanas y asiáticas (Pérez Ruiz, 2004).

Gunther Dietz, por ejemplo, “provisionalmente” define la etnicidad “como aquella forma de organización de grupos sociales cuyos mecanismos de delimitación frente a otros grupos con los que mantiene algún tipo de interacción, son definidos por sus miembros a partir de rasgos considerados distintivos de las culturas que interactúan y que se suelen presentar con un lenguaje biologizante, por ejemplo recurriendo a terminología de parentesco y ascendencia” (Dietz, 2012: 103). Pero atendiendo las reflexiones de Luis Villoro (1998), el concepto de etnia tiene sentido para reivindicar una nacionalidad dentro de un territorio en donde se establezca una interrelación de diferentes grupos de rasgos culturales diferentes, razón por la cual es importante hacer una debida identificación que dote de etnicidad a determinado grupo; por ende, las etnias se constituyen así en interrelación con otros grupos, dentro de un espacio político.

Aunque por otra parte podemos añadir que lo étnico consiste en la diversidad de formas en que se articulan y estructuran, además de los procesos específicos de interrelación y organización social ya mencionados, determinadas características culturales como las costumbres, conductas, lenguas, tradiciones y otros tantos elementos de orden sociocultural. Porque, como argumenta Héctor Díaz-Polanco, lo adecuado sería admitir que todo grupo social constituido posee su etnicidad propia, ya que no es congruente designarle esas cualidades o factores exclusivamente a ciertos grupos o conjuntos sociales porque entonces se estaría reduciendo el término, sosteniendo que existen grupos socioeconómicos que no poseen tradición, sistemas culturales y normativos o formas de organización comunes:



“La etnicidad debe ser considerada como una dimensión de las clases o, si se quiere, como un nivel de las mismas. De esta manera, toda clase o grupo social posee una dimensión étnica propia, dejando de lado por el momento la circunstancia de que una misma cúpula étnica pueda cobijar a varias clases sociales diferentes [ ]. Así, pues, la etnia o el grupo étnico se caracteriza por ser un conjunto social que ha desarrollado una fuerte solidaridad o identidad social a partir de los componentes étnicos. Esta identidad étnica le permite al grupo, por otra parte, no sólo definirse como tal, sino además establecer la ‘diferencia’ o el contraste respecto a otros grupos” (Díaz-Polanco, 1981: 60).

Como se puede advertir en la revisión del concepto, lo que le proporciona significado a un grupo étnico no son únicamente sus características de tipo cultural, identitaria u organizativas, tampoco su relación con el entorno en donde se ha establecido, sino que su carácter lo obtiene desde la construcción política y social de las diferencias que lo ha clasificado como “otro” desde la perspectiva del dominante. Esa es precisamente la razón por la cual, en tanto grupo dominado, a un colectivo se le califique como etnia, ya que desde el poder ha sido distinguido por su diferencia. En este mismo sentido Pérez Ruiz asevera que:

“La mayoría de los investigadores mexicanos piensan que lo étnico está asociado a ciertas cualidades que mantienen las poblaciones de origen prehispánico, de ahí que asocian el carácter de las identidades étnicas con la existencia de ciertas formas de organización y de cultura que se consideran que, aún con ciertos cambios, persisten como herencia del mundo americano previo a la conquista y colonización de América. En general coinciden en la existencia de cuatro elementos básicos que poseen las etnias:

- a) Tienen un tipo específico de identidad
- b) Se asocian con ciertos rasgos culturales
- c) Poseen ciertas formas de organización social
- d) Se considera que están sometidos a relaciones de dominación que provienen de sus relaciones, primero, con la Colonia y, después, con el Estado Nacional” (Pérez Ruiz, 2004: 24).

Algunos autores agregan otros elementos más: tener una historicidad anterior al del Estado-nación, poseer una lógica y una historicidad diferentes a las clases sociales, y estar bajo el dominio de los Estados-nación modernos en una condición asimétrica y desigual. En México, y el resto de Latinoamérica inclusive, se pueden señalar otros rasgos tales como hablar una lengua de bases prehispánicas y diferente a la del Estado nacional, tener un

sistema ritual y simbólico propio (aunque pueda tener influencia de la religión católica) y poseer un territorio propio (Pérez Ruiz, 2004). Asimismo, Luis Villoro (1998) sostiene que la noción de etnia tiende inclusive a aplicarse a comunidades de culturas no necesariamente establecidas en un punto geográfico determinado, refiriéndose a aquellos pequeños grupos de inmigrantes en grandes ciudades que han perdido relación con su territorio de origen. Y si esto es extensivo a diferentes poblaciones en todo el territorio mexicano el problema se complica, más aún cuando se usa el término de etnia para referirse a los diversos inmigrantes que llegan a las metrópolis (Pérez Ruiz, 2004).

Como se ha podido observar, el carácter de etnia se utiliza para señalar a grupos culturales diversos con condiciones históricas, sociales y políticas diferentes. Es más bien una forma de clasificación social entre grupos culturales distintos que se utiliza para marcar diferencias en una relación caracterizada por condiciones de desigualdad desde donde establecer, y al mismo tiempo justificar, relaciones asimétricas de dominación. Es igualmente una forma que se emplea desde el poder para construir una identidad sobre poblaciones, grupos e individuos con características raciales, identidades y culturas propias que han sido estigmatizados en esta clasificación por sus diferencias culturales. Está claro por lo tanto, que la etnicidad es un conjunto de aspectos que engloba las figuras organizativas de diferentes grupos sociales, la relaciones entre ellos, la conciencia colectiva de crear identidad y pertenecer a determinado grupo a partir de rasgos culturales distintivos (Dietz, 2012). En síntesis, la caracterización y clasificación de una población como étnica es una construcción social, es un atributo de carácter histórico que se le impone al otro.

Por tanto, en un sentido más restringido el término de etnia debería ser aplicado al conjunto de individuos vinculados por el uso de una lengua o dialecto particular que no necesariamente tengan la voluntad de reivindicar su necesidad de pertenecer a una nación, en el sentido estricto de nuestro concepto de nación, pues una nación que es “considerada como unidad de cultura y de proyecto histórico, podría incluir varias etnias que difieren en los dialectos utilizados. Por ejemplo, los tzotziles, tzeltales, tojolabales y mames (del estado de Chiapas) podrían considerarse etnias componentes de una nación maya”. O bien: “Otras etnias, en cambio, pueden constituir minorías dispersas en una sociedad, sin guardar su unidad. A diferencia de éstas, las que forman una nación pueden manifestar un proyecto

histórico común y una exigencia de autodeterminación frente a otros grupos” (Villoro, 1998). Esta distinción es muy común en términos de entornos multiculturales ya que, dependiendo de las circunstancias sociales y políticas en juego, un grupo puede calificarse como nación o minoría dentro de un contexto más amplio de nación y entonces aquí se puede emplear el término genérico de “pueblo” para hablar de ambas situaciones. Así tenemos que el término “pueblo” es una noción muy flexible que lo mismo podría aplicarse a un clan, a una tribu, a una etnia, a una nacionalidad o a un Estado-nación asentado en un territorio delimitado, que tengan conciencia y voluntad de una identidad colectiva (Villoro, 1998). A dicho concepto de “pueblo” últimamente se le ha dado determinada importancia –y es más bien empleado en los último años dentro del derecho internacional– por estar relacionado con sucesos dirigidos a la autodeterminación a partir de las reivindicaciones étnicas que surgen hacia el final del siglo XX en diferentes regiones del orbe como bien advierte Dietz:

“Este despertar étnico-regional, que no está limitado al contexto europeo, puede interpretarse como una reacción a los descritos procesos de globalización a menudo experimentados como amenazantes para la sociabilidad local y regional, pero a la vez también pueden ser analizados dentro de un marco histórico más amplio en el cual aparecen como *survivals* de una época prenacionalizante que reaparecen en tiempos de crisis del Estado-nación” (Dietz, 2012: 138).

Desde esta perspectiva se tiene entonces que en la configuración de un Estado-nación la identidad, aquellas particularidades no estáticas y en continua modificación que deben ser distinguidas para distinguir a unos de otros (Karp, 1992; Villoro, 1998 y Giménez 2012), es el elemento primordialmente sometido a reconocimiento ya que se trata del proyecto que el Estado se ha propuesto ser, entendiéndose esto como la identidad colectiva o nacional que en tanto conformada por varias etnias deben ahora conservar un patrón de cultura común, una unidad histórica y una referencia territorial en un tiempo y espacio imaginado, como ya se ha mencionado anteriormente (Villoro, 1998; Anderson, 1983). Con base en la historiografía se ha demostrado entonces que tanto el Estado-nación desde sus orígenes como la etnicidad bien pueden llamarse “artefactos culturales” pues los miembros que las constituyen se relacionan no por una interacción habitual y corriente, sino por identificarse dentro de un proyecto ficticio que los convierte en “comunidades imaginadas” (Dietz, 2012). En este sentido Maya Pérez Ruiz (2004), sostiene que la identidad étnica por lo tanto se

refiere a aquella clasificación impuesta a un grupo dominado por sus opresores que, como en el caso del continente americano, puede llegar a imponerse a un conjunto de culturas sin importar sus particularidades con el propósito de atribuirle una identidad homogeneizante que pueda fundar el proyecto de Estado-nación que se quiere ser.

Pero cabe mencionar que no toda identidad de un pueblo o grupo social es étnica; no cualquier grupo subordinado puede ser considerado étnico, y lo étnico no se distingue a partir de la existencia de ciertos rasgos culturales, raciales e identitarios de la población. Ya que como afirma Pérez Ruiz, “el problema de emplear ciertos rasgos o elementos culturales para definir a una etnia es que el carácter de lo étnico se vuelve un asunto de verificar la presencia o ausencia de elementos culturales o incluso de proyectos políticos para conservar esos rasgos; además de que, ante la diversidad de grupos, culturas e identidades a las que se aplica el concepto, termina por construirse un imaginario de lo que es o debe ser una etnia, omitiendo diferencias y creando estereotipos” (Pérez Ruiz, 2004: 20). No obstante, es importante resaltar que a pesar de que la identidad étnica es una categoría empleada por la sociedad colonizadora, en el sentido opuesto permite comprender cómo la apropiación y la dignificación de dicha identidad puede cumplir un ejercicio reivindicativo empleándose a favor del fortalecimiento y la permanencia de las identidades propias. Con base en lo anterior se entiende el perpetuo conflicto entre el Estado-nación y la etnicidad, en donde el Estado es el que tiene el poder para dar margen de acción a los grupos no homogeneizados y en la oportunidad de establecer su proyecto nacional demarca también su capacidad para negociar la participación de los demás:

“Por ello, la formación de este 'clásico' Estado-nación no es un capítulo concluido: la constante reemergencia y recuperación de interpretaciones divergentes por parte de los grupos 'periféricos' obliga al Estado a implementar cada vez nuevas estrategias institucionales para lograr su anhelo original, homogeneizar e integrar a los grupos, convirtiendo con ello la ficción nacionalista en realidad nacional” (Dietz, 2012: 118).

Y si en México, como en otras tantas regiones del orbe, en las últimas décadas han aparecido estos “riesgos” de reconfiguración estatal es porque el proyecto de Estado-nación al alcanzar un momento de crisis ve amenazada la idea de consolidar una cultura unidireccionada debido a la necesidad de reconocimiento de la pluralidad que lo constituye,

dando un “giro poscolonial o descolonial” que exige diálogo para determinar un estadio intercultural (Dietz, 2012), pues no hay que olvidar que si el Estado-nación existe es porque ha sido generado por un nacionalismo cuyo proyecto homogeneizador fue promovido por un grupo interesado en definir las relaciones que habrían de prevalecer entre los que integran este mismo grupo y el resto.

## 4.2 Los discursos sobre la diversidad cultural en el contexto internacional

Una vez observado el proceso de configuración identitaria y de la construcción del Estado-nación en México, importante es analizar lo que en el contexto internacional ha ocurrido con la intención de resolver la gestión de la diversidad cultural. Encontraremos así que existen diferentes modelos que, en menor o mayor medida, hasta el día de hoy se siguen implementando con resultados muy variables. Estas referencias a comentar brevemente, nos proporcionarán un panorama general que nos permitirá más adelante entender las circunstancias actuales de México, en donde igualmente se han implementado una serie de políticas para conseguir un Estado-nación aglutinador de toda la diversidad cultural que distingue al país.

Para empezar habría que tener muy presente que inclusive desde los primeros albores de la historia de los asentamientos humanos, podemos decir que la diversidad cultural o étnica ha sido una constante. Ernest Gellner (1988) al hablar sobre el origen de la sociedad afirma que lo verdaderamente esencial de lo que llamamos la sociedad humana es su asombrosa diversidad. Pero una vez superadas las tensiones o conflictos entre los grupos que debían compartir un mismo hábitat, disputar recursos, intercambiar bienes de algún tipo o establecer acuerdos, las relaciones se hicieron más estrechas y comienzan a constituirse sistemas en donde la inclusión de todos los intereses se pudieran ver representados en la misma organización. Y es entonces que la diversidad vuelve a ser un factor potencial de conflicto y de dificultades:

“La diversidad aparece ahora en el seno de una misma sociedad y allí debe resolverse de alguna manera: ya no se trata sólo o principalmente de un problema entre

sociedades, sino de un crónico problema intrasocietal. Ahora lo cultural es el terreno en el que se dirimen problemas de diversa índole; o es la justificación, más que la causa, de conflictos sociales que tienen su origen en otro ámbito, pero que deben resolverse o conducirse en sus términos. De este modo, surge como problema la otredad sociocultural, y se multiplican las situaciones multiculturales, en las que ‘confluyen teóricamente dos caras del problema: por una parte, lo que uno, como miembro de una cultura tiene que hacer, a pesar de estar en el contexto de otra, y lo que, como conviviente con esa otra, tiene que asumir’, por ser ella la cultura dominante o la receptora” (Díaz-Polanco, 2000: 79).

Durante los siglos XIX y XX, muy a menudo se intentaron diversos métodos para neutralizar las vicisitudes que provoca la diversidad. Dichos esfuerzos sociales han tenido como objetivo controlar, manejar o, en casos extremos, suprimir la diversidad cultural a pesar de que la historia a lo largo de su transcurso nos ha ratificado que esta peculiaridad societal es difícil de erradicar y por tanto debemos acostumbrarnos a vivir en ella, como bien afirma Díaz-Polanco (2005). Pero la esperanza de que los efectos de la globalización en las relaciones sociales esfumaría también la diversidad cultural ha fracasado. Uno de esas ideas anhelantes por la uniformidad cultural se produjo con particular fuerza en las décadas finales del siglo XX y de nuevo hizo renacer la idea de que las particularidades regionales o locales tenderían a extinguirse irremediabilmente.

Con esa intención a lo largo de los tiempos han aparecido un conglomerado de políticas que desde el sistema educativo se han implementado para lograr el tan anhelado cometido de homogeneizar a las culturas que integran un Estado-nación. Con la ayuda de la historia explicada de manera complaciente el propósito es esconder los intereses de las élites encumbradas en el poder que han empleado un historicismo más mítico que real y más artificial que auténtico. Aunque ahora es común que en Latinoamérica, a decir de Gutiérrez Estevez, se trate de desarrollar la “descolonización de la historia” por parte de determinados grupos indianistas que, acentuando sus rasgos etnicistas, reivindican el derecho de reescribir la historia de manera paralela a la academia y lo que se observa es que cada vez hay menos comunidades étnicas o nacionales con versiones consensuadas sobre su pasado:

“Si en las tareas de construcción de los sentimientos nacionales ocupó un lugar central la instrucción escolar con la difusión de una versión ad hoc de la historia de la patria, ahora ésta es impugnada por otras versiones alternativas igualmente míticas.

Nos estamos mal acostumbrando a que conflictos étnicos se legitimen con argumentaciones históricas...” (Gutiérrez Estevez, 2011: 97).

Para analizar las políticas educativas que se han venido empleando en diferentes contextos internacionales a continuación se presenta una matriz que sintetiza la tipología que Gunther Dietz<sup>74</sup> (2012: 183-195) sugiere para observar el desarrollo que ha tenido la gestión de la diversidad cultural durante el siglo pasado y lo que va del presente en el ámbito de la educación, ya que la educación es la esfera más idónea para implementar este tipo de ejercicios:

Políticas de Gestión de la Diversidad Cultural	
Modelo de educación	Características
Asimilador	Proceso de adaptación del alumnado que niega sus especificidades para conducirlos de manera monocultural a los cánones hegemónicos.
Compensatorio	Tan asimilacionista como el anterior sólo que intervenido con un apoyo pedagógico especial para superar los “handicaps” culturales y lingüísticos del alumnado minoritario.
Pluralista	Implementado en Bélgica y Holanda, el programa consiste en la enseñanza de la lengua y cultura de origen. Tal pretensión considera como origen el país de donde viene el padre o la madre del alumno con tal de que no pierda sus raíces.
Bilingüe y bicultural	Desarrollado principalmente en Latinoamérica, pretende distender los esfuerzos de disidencia de los grupos minoritarios ante un proyecto de Estado nacionalizante.
Para la tolerancia	Destinada a la sociedad mayoritaria fomenta valores y la comunicación humana para

<sup>74</sup> El autor a su vez, ha considerado las clasificaciones (que denomina como “tipología tentativa”) desarrolladas por Banks (1986, 2009); Garreta Bochaca (1997); Kincheloe y Steinber (1997); Muñoz Sedano (1997, 1999); Siguán *et al.* (1998); García Castaño y Granados Martínez (1999); Dietz (2003, 2009a); Barañano *et al.* (2007); así como Pérez Ruíz (2009).

	incorporar lo ajeno a lo propio en un afán de adoptar actitudes de solidaridad, caridad, perdón o tolerancia, por ejemplo.
Antirracista	Implementado principalmente en el Reino Unido se centra no en el educando sino en el origen tridimensional del problema del racismo: estructura social, políticas estatales e identidad nacional.
Transformacionista o liberadora (o también conocida como multiculturalismo crítico)	Su intención es democratizar las instituciones escolares y extraescolares dentro de una sociedad mediante una deconstrucción ideológica de la racialización y autorracialización tanto en las minorías como en las estructuras hegemónicas.
Intercultural	Dirigida a los educandos dentro de un espacio escolar específico como “escuelas de barrio” hasta lograr la diversidad cultural del exterior y tematizar la negociación y resolución de conflictos de la heterogeneidad dentro del aula.
Para la acción afirmativa o para el empoderamiento	Influenciado por la educación popular latinoamericana de Freire, concientiza a las minorías históricamente marginadas y discriminadas de sus posibilidades de desarrollo a través de la obtención de cuotas de participación político-educativas.
Para descolonizar	Si la colonialidad, efecto del colonialismo, se refiere a los patrones de poder que definen la cultura, el trabajo o la producción de conocimiento, este debate trata de “otra educación”: Una educación intercultural inductiva o “etnoeducación” para situar ahora la reflexión en la pedagogía como acontecimiento epistémico y político herencia de la histórica tensión entre diferencia y hegemonía cultural.

Tabla 3: Políticas de gestión de la diversidad cultural.



Dentro de todos estos modelos de gestión de la diversidad cultural se encuentran algunos más empleados que otros por lo tanto merecen mayor análisis. Las políticas de “asimilación”<sup>75</sup> por ejemplo se caracterizan por la fase de aculturación por la que atraviesa el sujeto que ha sido recibido en un nuevo territorio y por el predominio del ejercicio unilateral en donde no hay oportunidad de establecer ningún intento de reciprocidad, pues se señala todo lo que parece ajeno a lo local y con ello el inmigrante lo único que puede hacer es renunciar a sus características culturales particulares para aceptar las nuevas y no ser rechazado por el núcleo social. Vale la pena señalar que con este tipo de política se corre el riesgo de fomentar la intolerancia hacia quienes no se ajustan a los códigos impuestos (Adorno, 2001). Se trata pues de una política caracterizada principalmente por una inclusión parcial de los ciudadanos en cuestiones sociales, políticas y económicas, pero excluyente en cuanto a los derechos culturales ya que se trata de la eliminación de las diferencias para establecer una aparente cohesión social en aras de conseguir una hegemonía social, aunque despojando a los individuos de su derecho a mantener pautas culturales distintas (Gordon, 1964; Dubet, 2004).

En segundo término habría que citar el caso que se da entre dos conglomerados: por un lado un grupo minoritario y por el otro la mayoría a la que pertenece ese determinado grupo social. A esa relación que se suscita se le puede denominar “integración”<sup>76</sup>, siempre y cuando en este proceso ambas partes implicadas interactúen, negocien y generen en ambas direcciones espacios de participación y de identificación de las dos partes para transformar el grupo societal del todo. Este concepto es utilizado en contraposición al de aculturación o asimilación ya que en estos dos procesos lo que ocurre con la parte minoritaria del grupo es que pierden, o por lo menos diluyen, aquellos rasgos culturales característicos así como su identidad étnica (Dietz, 2007). Pero esta noción de “integración” es más bien un anhelo ideológico, ya que en la práctica tales políticas de gestión de la diversidad son elaboradas por los Estados-naciones, lo que acarrea como consecuencia un esfuerzo institucional por homogeneizar a las minorías con el único fin de obtener una sociedad monocultural. Así que

---

<sup>75</sup> Para ampliar el contexto temático véase también: Zizek (1998); Mato (2005); Kymlicka (1995); Giménez (2000); García Castaño y Granados (1999); Appadurai (1991); Stavenhagen (2000); Wessendorf (2009); Gutiérrez Martínez (2006); Shohat y Stam (2013); Day (2002).

<sup>76</sup> *Idem*

contrario a lo que se pretende en este afán de emprender acciones de integración, lo que ocurre es que se dan a conocer todos aquellos déficits culturales de los mismos grupos étnicos a los que se supone se desea integrar, por lo que cuando llegan a ocupar un lugar dentro de las esferas de las mayorías son señalados como células estigmatizadas.

Estas desavenencias políticas han dado pie al surgimiento de sociedades paralelas o guetos identitarios y otros “reductos no completamente nacionalizados por el Estado-nación integrador” ya que para la implementación de estas acciones se recurre a “simplistas variables demográficas como ‘minoría’, ‘indígena’, o ‘inmigrante’ que no se contrastan ni se interrelacionan con otro tipo de influencias, como la clase social de origen, el contexto laboral y residencial y la actitud de rechazo de la sociedad de acogida” (Dietz, 2007). No obstante, la tan anhelada nacionalización cultural se podría lograr siempre y cuando entre el ciudadano y su nación se establezca lo que Herzfeld (1997) denomina una “intimidad cultural” para referirse a aquella sensación de pertenencia y confianza inequívoca, basada en el reconocimiento de los aspectos de identidad cultural para conseguir una sociabilidad compartida. Para García Canclini (2011) el siglo XX fue el siglo del reconocimiento de la diversidad cultural: “Avanzaron la aceptación de la pluralidad étnica, las opciones diversas de género, las primeras formas de ciudadanía multinacional o la posibilidad de que una persona posea varias nacionalidades, y que en algunos países y en algunas ciudades convivan con cierta legitimidad muchos grupos diferentes” (García Canclini, 2011: 96). Mientras que en el siglo XXI lo que se espera es asumir que existen diferencias culturales que hay que apreciar y priorizar evitando la discriminación para entonces mejorar la convivencia entre todos y así reconocer la heterogeneidad como normalidad (Dietz, 2012).

Desde ese presupuesto tenemos el modelo de políticas que ha tenido mayor auge y mayor expansión a nivel global en los últimos tiempos: el caso del multiculturalismo. Un enfoque sociopolítico que surge de las agendas de las democracias actuales sosteniéndose en el eje de la etnicidad, recurso ideológico que ha servido para el surgimiento de algunas movilizaciones colectivas que han perseguido ciertos logros políticos dentro de determinadas estructuras sociales. Es así como tenemos a grupos afroamericanos, indígenas, chicanos, feministas, homosexuales, y de otras minorías que conforman movimientos para reivindicar la diferencia étnica, racial, sexual, de género, de edad, generacional, de religión, de

discapacidades y cultural, pugnando por la pluralización y reivindicación del valor de la diferencia étnica y/o cultural, así como la lucha por conseguir un estado de cosas propicio para pluralizar las sociedades que los acogen (Dietz, 2007, 2012). Estos movimientos sociales surgen en Canadá después de la década de los años 60, y países como Suecia, Australia, Reino Unido y Estados Unidos no se quedan atrás para implementar estrategias políticas para atender los procesos multiculturales vividos en sus estructuras sociales, pues precisamente se trata de los países con una mayor tradición en fenómenos de inmigración que se han visto obligados a regular el estatus administrativo de estas minorías que presionaban para ejercer derechos igualitarios para su desarrollo como individuos y grupos sociales (Dietz, 2007; Wieviorka, 1997).

Fue así que en las últimas décadas del siglo XX las élites de las comunidades integradoras de estos movimientos post-68, logran asentarse en una gran mayoría de los espacios educativos y académicos. A partir de entonces el multiculturalismo se instituye como un discurso hegemónico en gran parte de la opinión pública sobre todo en los países anglosajones. Lo anterior explica también porqué las subsecuentes políticas tienen su terreno de fertilidad en el sistema educativo, pues es en el ámbito de la pedagogía en donde han proliferado los planteamientos multiculturales como una vía para conseguir una sociedad más homogénea (Touraine, 1995; García, 2007; Dietz, 2007). Y en efecto, si el multiculturalismo ha tenido su origen en las instituciones académicas y educativas se debe a razones estratégicas, pues simbólicamente son entidades poderosas que decididamente han servido como medio para difundir las medidas destinadas a multiculturalizar a la sociedad, pues tanto en las escuelas públicas como en las universidades es en donde se ubican sus beneficiarios, los antes grupos protagonistas en defensa de los derechos de las minorías (Dietz, 2012).

El último de los modelos, empleado más recientemente en diferentes latitudes, es el de la “interculturalidad”, término que hace alusión al encuentro que se produce entre sujetos de distintas culturas. Se entiende que la interculturalidad es la respuesta a la puesta en marcha de un programa multiculturalista y se refiere más concretamente al tipo de convivencia que tienen los individuos pertenecientes a distintas tradiciones culturales cuando se relacionan en un mismo territorio. Lo anterior permite sostener entonces que la

humanidad desde siempre ha sido intercultural, pues son escasos los ejemplos de núcleos sociales que han permanecido alejados del resto de los pueblos para desarrollarse:

“En este sentido se habla de interculturalidad para referirse al conjunto de objetivos y valores que deberían guiar esos encuentros. Se trata no sólo de aceptar y respetar las diferencias, sino también de valorarlas, y educar a los ciudadanos en los principios-guía de la convivencia entre sujetos culturalmente diferentes” (García, 2007: 205).

Hasta el momento no se puede señalar si existe una definición que englobe de manera general o común lo que supondría ser la educación multicultural o intercultural. En EE. UU. por ejemplo se pasó de una educación multiétnica en la primera etapa de acciones asimilacionistas a una educación denominada multicultural, empleada igualmente en la mayoría de los países anglófonos. No obstante en Europa se prefiere el uso del término “educación intercultural”. Sin embargo en América Latina de una educación indígena bilingüe bicultural, la crítica del indigenismo y la influencia de agencias de cooperación internacional han ayudado asimismo a la implementación del término “educación intercultural” (Dietz, 2012). La interculturalidad se encarga de precisar los hechos que ocurren al interactuar sociedades con referentes culturales distintos, que tanto en México como en el resto de Latinoamérica el campo de análisis es tan restringido que sólo suele hablarse de las relaciones entre los grupos étnicos o afroamericanos y sus relaciones con el Estado pero en un solo sentido: discriminación, minorías étnicas o religiones no hegemónicas subrayando así únicamente diferencias que refuerzan la segregación. No obstante que en sociedades históricamente escindidas las políticas de la diferencia son indispensables (García Canclini 2011). Sin embargo, no cualquier relación de intercambio puede definirse como intercultural: ni las relaciones de intercambio económico, ni las convivencias ocasionales, mucho menos las relaciones coloniales, ya que, como afirma Touraine<sup>77</sup>, el multiculturalismo se diferencia de otros contactos culturales por ocurrir dentro de una convivencia tolerante y en defensa de las diferencias. La interculturalidad es por tanto una ética de la convivencia entre personas de distintas culturas que tiene como intención dejar a un lado el etnocentrismo y las diferencias identitarias (García, 2007). O como bien

---

<sup>77</sup> Ídem.

señala Dietz:

“Desde los años noventa del siglo pasado y sobre todo desde el inicio del nuevo milenio la interculturalidad se discute, percibe y problematiza antes que nada en términos de 'diversidad' y particularmente de 'diversidad cultural'. Aunque a menudo se introduce en el debate pedagógico como un lema para diferentes tipos de heterogeneidades, actualmente la diversidad se está convirtiendo en un nuevo paradigma que permite resaltar tendencias problemáticas tanto del multiculturalismo como de los estudios interculturales” (Dietz, 2012: 87-88).

Como se puede advertir el discurso multicultural se ha convertido en la principal base ideológica de la educación intercultural, entendida ésta como una aproximación diferencial a la educación de minorías autóctonas o inmigradas (García Segura, 2004), con especial énfasis en destacar valores como la libertad, la igualdad, la justicia y la solidaridad, todo ello bajo los preceptos de la tolerancia y el pluralismo insistentes en el respeto del color de la piel, la cultura, la lengua, la religión, sus preferencias sexuales y el origen nacional de las personas, por mencionar algunas condiciones porque ya es preciso pensar en comunidades transnacionales:

“Al mismo tiempo, la ya larga interacción entre pueblos indígenas y sociedades nacionales, extendida a procesos internacionales (incluidas las globalizaciones de las luchas indígenas), hace pensar que la interculturalidad requiere hoy políticas de convivencia, ciudadanía y derechos humanos a escala transnacional, políticas capaces de gestionar los conflictos de remesas económicas y simbólicas que van de un país a otro” (García Canclini, 2011: 111).

En la actualidad el debate sobre multiculturalismo, políticas de identidad y políticas antidiscriminación que ocurre en diferentes contextos, no ha encontrado una terminología lo suficientemente clara para abarcar el discurso de la diversidad. En el ámbito educativo, por ejemplo, parece más bien que se refiere a un discurso elaborado para reconocer las diferencias, distinguiendo así una educación feminista para las diferencias de género, una educación intercultural que pueda resarcir los problemas de la inmigración y una educación integradora para las personas con diferentes discapacidades, aunque la discriminación institucional ha estado basándose en un amplio abanico de criterios como la edad, el género, el origen geográfico, la residencia actual, la lengua materna, la religión practicada, la cultura,

la identificación étnica, la ciudadanía o nacionalidad, las pautas de comportamiento, el rendimiento escolar o el nivel socioeconómico, como bien refiere Dietz:

“La diversidad de diversidades culturales, lingüísticas, religiosas, étnicas, nacionales, de género, generación, edad, orientación sexual, etc., se puede y debe insertar dentro de un proyecto educativo institucional de tal forma que todas estas diferentes fuentes y trayectorias cognoscitivas, lingüísticas y culturales de diversidad generen nuevos espacios académicos interseccionales y genuinamente diversos” (Dietz, 2012: 94).

Lo que debería seguir entonces es el reconocimiento del pluralismo cultural que prevalece en las sociedades contemporáneas para así dar paso a otras conciliaciones que tengan como principio fundante el reconocimiento y respeto de la diversidad teniendo como eje rector la negociación de los derechos universales a la vez que particulares para determinados grupos porque como anticipa Dietz (2012: 50): “Los partícipes de dicho diálogo necesariamente serán las 'comunidades' que se consideran portadoras de estos derechos diferenciados. Con ello, el propuesto 'compromiso' liberal-multicultural llevado a la práctica desencadenaría una 'invención', institucionalización y reificación de las comunidades culturalmente 'diferentes'”.

### **4.3 La gestión de la diversidad cultural en México: factores, condiciones y políticas.**

En este apartado se observará que a partir de las políticas de gestión de la diversidad cultural que se han implementado en México, el ámbito cultural del país ha experimentado logros en su infraestructura. De ahí que con la creación de determinados órganos, como por ejemplo la Dirección General de Educación Indígena o la Dirección de Culturas Populares, se haya abierto un camino para favorecer el patrimonio cultural de las diferentes regiones que integran el país. Recordemos que la actual situación que vive México es debida precisamente a las diferentes etapas históricas que le preceden, procesos debido a los cuales las poblaciones originarias del país aparecen ahora como minorías étnicas. La historia de los últimos siglos estuvo marcada por la fuerte voluntad estatal por desindianizar al país. En la época de la conquista, por ejemplo, ocurrió que ante la necesidad de imponer una nueva identidad al

pueblo dominado hubo dos factores que jugaron un papel predominante en esta intención colonizadora: el lenguaje y la religión. Florescano sostiene que fue el idioma lo que sirvió como puente de comunicación entre las diversas etnias y estratos sociales, mientras que la religión fue el elemento aglutinador que unificó tanto a indios como blancos, negros y mestizos en un solo bloque de creyentes de alguna idea básica del cristianismo, incluso con diferentes formas de práctica.:

“La cultura común de esta sociedad, la más viva y rica, era una cultura religiosa. Una imagen religiosa venerada por la gente criolla, la virgen de Guadalupe, fue el primer símbolo que tendió un puente integrador en esa sociedad profundamente dividida. La aparición de símbolos religiosos tan populares como la virgen de Guadalupe y la exaltación de la naturaleza americana en innumerables cantos, poema y libros son otras tantas muestras de la formación de una identidad criolla... esos testimonios dan cuenta de un fenómeno extraordinario: la formación de una conciencia criolla, de una visión del mundo que fundió los valores occidentales con las pulsiones que brotaban de una realidad que ya no era indígena ni española, sino mestiza” (Florescano: 1996: 173).

No obstante, para Pérez Ruiz (2004), la parte colonizadora ha empleado dos formas principales para establecer relaciones de dominación étnica sobre el pueblo subyugado:

- a) Los ubica en una sola posición de clase, sin hacer diferencias culturales homologándolos socialmente en ese estatus.
- b) Mantiene su diferenciación social original pero adaptándola a su propia estructura de clases para continuar con patrones de subordinación y explotación para poder seguir ejerciendo todo tipo de predominio cultural sobre ellos.

Este último caso fue el que sucedió con indígenas que pertenecían a la nobleza a quienes los españoles permitieron conservar sus privilegios a cambio de que se convirtieran en los vigías de sus comunidades, pero aún y con todas esas deferencias no dejaron de ser estigmatizados ni sometidos. Podemos anotar entonces que estas estructuras de gobierno han sido diseñadas por los estratos dominantes con la intención de seguir relegando a los sometido y manteniéndolos al margen de los beneficios políticos, económicos y culturales ya que los sistemas propuestos les son ajenos y no se adaptan a sus manera de entender la vida, y en consecuencia los fuerzan a obedecer normas y códigos en lugar de permitirles desarrollar

sus propias expresiones (Villoro, 1964).

Debido a que la batalla por el reconocimiento étnico y por el respeto a las diferencias culturales resulta exigua para resolver las consecuencias de la desigualdad entre las clases sociales en el momento de tratar de definir la identidad nacional, ésta ha venido a ser una idea diseñada bajo el presupuesto de aglomerar bajo un mismo proyecto territorial, social y cultural, a sectores sociales y culturales muy distintos, resultado de un proceso colonial a partir del cual se intenta compartir un mismo proyecto de independencia nacional a pesar de que cada tipo de desigualdad tiene su propia lógica y escenarios de dominación y de reproducción para manifestarse (Pérez Ruiz, 2004). Desde entonces y durante el mismo periodo de construcción social se hizo a un lado cualquier tipo de solicitud por parte de las comunidades indígenas que demandaban conservar aquellos derechos similares a los que habían tenido acceso bajo la protección de la Corona española, pero que en su lugar consiguió una historia reinterpretada que homologaba las peticiones de justicia por parte de los poder hegemónicos, silenciando así las diferencias y desigualdades sociales a través de un imaginario impuesto que lo mismo abarcaba las historias locales que las regionales, con lo cual las culturas particulares estaban destinadas a desaparecer (Pérez Ruiz, 2004).

Al respecto Miguel Bartolomé (1996) comenta que ya desde la Independencia los únicos emancipados fueron los criollos y mestizos, ya que los indios no fueron tomados en cuenta para incluirlos en este proceso. Pero no fue sino hasta después de la Revolución de 1910 que, a pesar de que se suponía que la homogeneización cultural era una condición necesaria para la configuración de una nación moderna, se intensificaron aún más las ganas de exterminar la pluralidad cultural. Aún en los últimos tiempos, a pesar del discurso y la retórica pluralista, la práctica política e ideológica reproduce la intención de homogeneizar la diversidad, asumiendo que la diferencia es motivo para la desigualdad. Fue durante el largo periodo que va de 1930 a 1970 que para construir un Estado-nación moderno se buscó suprimir la heretogeneidad cultural. Por eso mismo para amplios sectores de la sociedad, modernidad y globalización siguen siendo entendidas como occidentalización.

Esta abolición de las culturas surtió sus efectos a través de las políticas educativas que fueron orientadas hacia la castellanización forzada, ya que ese estado de diversidad era considerado la causa de la pobreza indígena y de que México no se consolidara como nación,



razón por la cual todos los esfuerzos estaban encaminados hacia la síntesis cultural porque incluso la Constitución mexicana de 1917<sup>78</sup>, debido a su énfasis igualitarista no registraba la existencia de etnias (Bartolomé, 1996). Julio de la Fuente (1964) coincide al determinar que la educación formal del indio se valorizó oficialmente como medio importante para conseguir la integración nacional. Tal educación significaba en gran medida la transmisión al indio, y la adopción por este, de la cultura y los valores ladinos, empleándose para ello el español como medio de comunicación. En este proceso cabe observar que la cultura y los idiomas nativos fueron subvaluados mientras que la cultura ladina y el español, supervaluados.

Y como bien indica Díaz-Polanco, si el ámbito privilegiado del multiculturalismo es el Estado-nación es porque se constituye para consolidar una identidad homogénea en donde los grupos se dotan de un pasado fundante que comparten para obtener el sentido de unidad sociocultural que necesitan; por lo mismo no es raro que la memoria nacional que comparten sea más inventada que desentrañada, ya que su origen es más que nada imaginado en donde supuestamente prácticas, aspiraciones y valores son compartidos (Díaz-Polanco, 2005). Desde esa perspectiva el objetivo del indigenismo posrevolucionario fue la integración de los indígenas a la sociedad nacional: mexicanizar al indio (Bartolomé, 1996). Aculturación y cambio fueron considerados sinónimos de evolución y desarrollo para construir un proyecto de sociedad que suponía la abolición de la alteridad como forma de aspirar a la modernidad de la época. Fuertemente influenciado por el agrarismo y el socialismo, su objetivo principal tenía que ver con el desarrollo económico, social, sanitario y cultural de las poblaciones indígenas por representar el sector más amplio perteneciente al ámbito rural que seguía padeciendo la marginación arrastrada desde la época colonial (Muños Bernand, 2007). Esta política indigenista consistió en un movimiento que abarcó sí el ámbito político pero también el intelectual y artístico en México, extendiéndose además a diferentes países de Latinoamérica.

---

<sup>78</sup> La Constitución de 1917 es la carta magna que define la relación entre los poderes de la federación: legislativo, ejecutivo y judicial; además establece las bases para el gobierno, así como los derechos y los deberes del pueblo. Su aportación al constitucionalismo universal se debe a que incluyó muchos derechos sociales como los Derechos Humanos y las garantías individuales, entre otros tópicos. Ver: Clavero (1994); Yamin (2006), por ejemplo.

La figura imprescindible de esta política fue Manuel Gamio, quien insistía en la excepcionalidad del pasado prehispánico (López Caballero, 2011), encargándose de definir los componentes de la nación que hasta el día de hoy siguen siendo de importancia vital para la reivindicación de la causa indígena: el territorio, la etnia, la lengua, la cultura y la economía. Aún así, sostenía que el mestizaje, y no la condición indígena, tenía que ser reconocida como el elemento esencial de la nación mexicana. Paralelamente José Vasconcelos en 1925 formuló la teoría de que “la raza cósmica” -mestiza- sería la única capaz de reproducir una civilización universal extensible a todo el continente, teoría que dominó hasta los años noventa a pesar del fuerte componente racial que la sustentaba. Muños Berand, destaca las siguientes acciones del movimiento indigenista posterior a la Revolución Mexicana:

- A) La promoción de la redistribución de la tierra
- B) La comunicación entre las comunidades apartadas y los centros urbanos
- C) El mejoramiento de la salud
- D) La alfabetización
- E) La valoración de las lenguas vernáculas.

Dichas acciones fueron implementadas con la intención de integrar de manera asimilacionista a las culturas indígenas dentro del contexto nacional ya que sus formas de vida estaban estigmatizadas como arcaicas y eran consideradas a la vez como un indicador del atraso social y cultural. Dentro de esta reforma, la escuela rural tenía como misión la alfabetización y castellanización de los indios monolingües como una condición imprescindible para también assimilarlos a la nación. De ahí que la escuela pública se haya creado con el objetivo de nacionalizar a los grupos poblacionales aun no integrados al Estado-nación, pensando a la vez en reducir la tensión en potencia de sectores “contrahegemónicos” y en la “monoculturización” (Dietz, 2012). Por otra parte estas mismas acciones permitirían socializar a sectores racializados y generizados dentro de un marco que se pensaba que tenía que ser la norma. De ahí la idea de que el proceso de monolingüización iba a permitir un nacionalismo ideal. Si bien las políticas indigenistas fueron desarrolladas para resolver “el problema indígena” y así solucionar la existencia del “otro”, mas bien su implementación era

para verlos integrados dentro de los parámetros de la modernidad y civilización que permitiría a la vez un México desarrollado e independiente. Aunque no ocurrió lo mismo con la poblaciones negras que por su parte fueron dejadas en manos del destino y no fueron objeto de políticas de Estado especiales. Pérez Ruiz (2004) sostiene que muy probablemente aquello se debió a que esta parte de la población representaba un sector mucho menor que el de los indígenas por lo que se les relegó a dinámicas micro regionales y locales condenadas a la extinción o desaparición mediante el mestizaje.

Varias décadas después estas políticas giraron de perspectiva y la propuesta pluralista para una educación bilingüe-bicultural fue institucionalizada en 1976 a través la creación de la Dirección General de Educación Indígena aunque con grandes desaciertos, como bien señala Bartolomé (1996), ya que durante décadas los mismos maestros que habían sido colocados en estos puestos, educados como agentes de castellanización e inducción al cambio, ahora se les pedía que actuaran como revalorizadores de la misma cultura que anteriormente les habían enseñado a negar. A pesar de la proliferación de promotores y maestros bilingües, la realidad escolar se caracterizó por la carencia de una adecuada infraestructura, falta de material didáctico, curriculum inadecuado y un calendario escolar no adaptado a las necesidades locales, así como por un bilingüismo que no reflejaba los conocimientos reales de los estudiantes, circunstancias que prevalecen hasta el día. Como consecuencia de esta situación, las escuelas ubicadas en las regiones indígenas padecen una doble "deserción escolar": por un lado, la inasistencia de muchos jóvenes, cuyos padres no ven el sentido de mandar a sus hijos e hijas a escuelas; y por otro lado la inasistencia y alta movilidad de los maestros bilingües que, además, intentan evadir la sobrecarga de funciones educativas escolares y extraescolares cambiando constantemente de lugares de destino (Dietz, 2010).

Como se puede apreciar, en esa intención de consolidar un proyecto de identidad cultural común se han privilegiado instituciones nacionales, políticas, educativas y culturales, acompañadas de la construcción de un complejo sistema encaminado a legitimar la existencia de la nación, el Estado y sus autoridades. Pero no fue sino hasta la década de 1980, y bajo presión social, que se produjeron instituciones nacionales para dar cabida a las culturas e identidades regionales. De ahí la aparición de la Dirección de Culturas Populares, el Museo

Nacional de Culturas Populares, los museos regionales y comunitarios, entre otros (Pérez Ruiz, 2004).

Cabe destacar que en México, como se ha mencionado anteriormente, la pertenencia racial no es un indicador relevante ni suficiente para denotar una adscripción étnica específica. Porque como nos revela Bartolomé (1996) el proceso de mestizaje no ha sido sólo biológico sino básicamente social y cultural. Así, asumirse o no como indígena representa un acto de afirmación o de negación cultural desde el cual un mexicano puede llegar a incorporarse al sector mestizo a través de la renuncia a su cultura tradicional siempre y cuando sus condiciones materiales se lo permitan. Por eso ocurre que personas mestizas con rasgos fenotípicos acentuadamente indígenas se autodefinan mestizas, por lo tanto no resulta legítimo diferenciar indígenas de no-indígenas con base en un listado de rasgos culturales, ya que lo que realmente importa es la definición identitaria. Sin embargo cabe apuntar que en términos de patrones culturales y vida cotidiana muchas comunidades mestizas estarían constituidas por indios étnicamente descaracterizados, por lo tanto es más conveniente determinar grupos etnolingüísticos hablantes de variantes de una lengua o de lenguas emparentadas, que grupos étnicos en sentido organizacional.

Y si, como hemos analizado, la raza no es un indicador relevante, en muchas oportunidades el estilo de vida tampoco sirve para determinar la presencia de fronteras étnicas, ya que numerosas comunidades campesinas que ya no hablan lenguas nativas mantienen prácticas económicas, sociales y culturales no muy diferenciadas de las que se realizan en los pueblos originarios. Así tenemos que es todavía más confuso conocer el número exacto de la población indígena de México, ya que la estimación dependerá de cuántos se asuman como tales. El único indicador que se utiliza en la actualidad es la lengua, pero muchos de los bilingües podrán negarlo creyendo así afirmar una condición mestiza que sirve de referente ideológico (Bartolomé, 1996). Sin embargo, integrar todos estos elementos culturales, étnicos y lingüísticos hasta ahora dispersos y marginales supone una tarea con la cual se podría sufragar la mexicanización del país, “entendiendo como mexicanización no la anulación de sus valores legítimos, sino el desarrollo sistémico de aspectos que ponen en riesgo su supervivencia, con lo cual acabará de surgir integralmente la verdadera fisonomía cultural de México, enriquecida como los valores positivos, ya no solo de la cultura

occidental, sino también de lo que han aportado las culturas indígenas precolombinas” (León-Portilla, 1964: 249). Bajo estas pautas Pérez Ruiz (2004) señala que actualmente podemos encontrar que en México existen, por lo menos, tres tipos de identidades colectivas que comprenden a los indígenas, cada una de ellas con escenarios muy específicos de reproducción:

- a) La identidad étnica, que los clasifica como una gran diversidad de grupos con sus peculiaridades de identidad y cultura.
- b) La identidad que les da pertenencia a comunidades culturales muy específicas.
- c) La identidad nacional, que los hace a todos ser miembros de la nación mexicana.

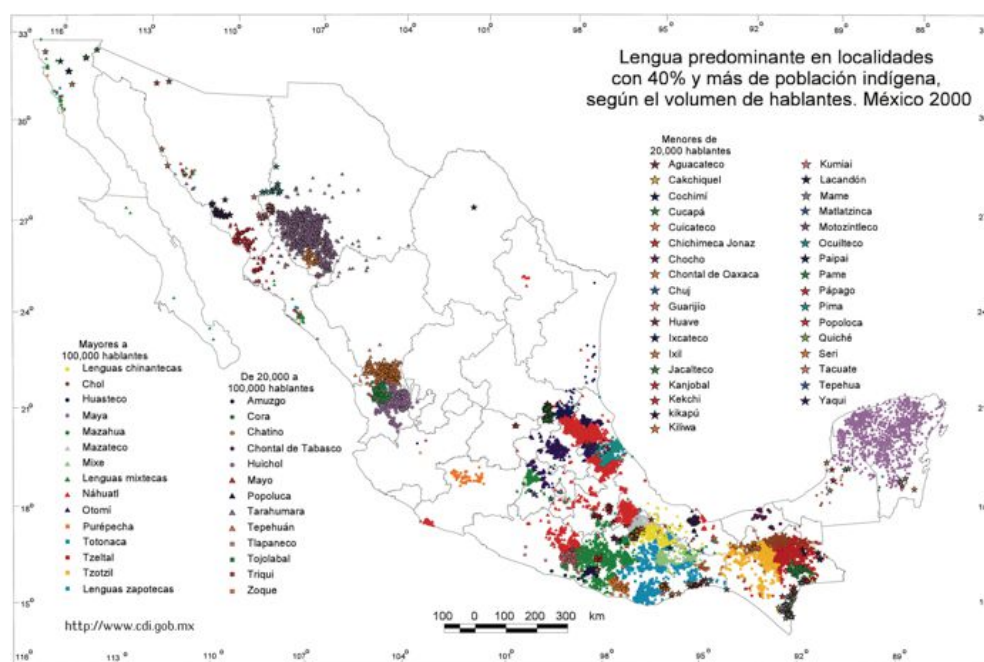


Imagen 19: Mapa de las lenguas de México. Fuente: CDI

Actualmente resulta muy difícil delinear un escenario que nos indique con precisión la situación contemporánea de los grupos étnicos de México que sea lo suficientemente esclarecedor como para poder implementar políticas más adecuadas de desarrollo integral. La complejidad de esta circunstancia es que no nada más es cuestión de definir los ámbitos económico, ideológico y político nacional en donde se circunscriben las minorías étnicas, sino que también la dificultad consiste en la misma definición y autodefinition de las poblaciones culturalmente diferenciadas, lo que no precisamente se puede traducir en un

dilema académico, pero sí podría ser determinante para esclarecer los procesos sociopolíticos relacionados con la filiación étnica (Bartolomé, 1996). No obstante, el mapa social del país nos muestra por un lado a 90 millones de personas que hablan español definiendo su identidad en primer lugar como ciudadanos mexicanos con una cultura occidental y moderna, mientras que en el otro extremo encontramos a 10 millones que hablan alguna de las más de 85 diferentes lenguas indígenas definiendo su identidad en primer lugar como miembros de su comunidad local y de su grupo étnico, y con una cultura indígena y tradicional, es decir contraria a la moderna (Navarrete, 2005).

Según el censo nacional de población y vivienda del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el 2010 la población de México era de 112' 336,538 habitantes. Esta población se encuentra ubicada en un 78% en zonas urbanas y el 22% restante en zonas rurales. Del total de la población, 7 millones 382 mil 785 personas de 3 años o más hablan una de las 72 lenguas indígenas. Las entidades con mayor porcentaje de hablantes de lengua indígena son Oaxaca, Chiapas y Yucatán, mientras que las lenguas más habladas después del español son el Náhuatl, Maya y Tseltal.

Aumento poblacional por sectores sociales en México (del s. XIX al XX)							
Sector	Indígenas	Mestizos	Europeos	TOTAL	% Indígenas	% Mestizos	% Europeos
Año							
1808	3'676,281	1'388,706	1'097,998	6'162,985	60	23	18
1885	3'970,234	4'492,633	1'985,117	10'447,984	38	43	19
1921	4'179,449	8'504,541	1'404,718	14'334,780	29	59	59
2000	8'381,314			97'483,412	9	-	-

Tabla 4: Aumento poblacional por sectores sociales en México (del s. XIX al XX).  
Fuente: Programa México Nación Multicultural UNAM.

Y a más de un siglo de la Revolución Mexicana de 1910, debido a la xenofilia, la xenofobia, la discriminación y el prejuicio, a los indios se les sigue marginando del proceso de producción y son aún objeto de explotación mientras que a ciertos mexicanos de origen

europeo se les concede otro trato totalmente diferenciado (Martínez Montiel, 2005). Porque como bien señala Dietz (2012) en México, e incluso en el resto del caso latinoamericano, las políticas de diversidad cultural hasta ahora implementadas han sido desarrolladas desde el indigenismo que supone integrar a los grupos autóctonos mediante la nacionalización de sus particularidades étnicas y mestizando sus diferencias culturales, pero no interculturalizando a las minorías de origen europeo que en su caso son las que imponen la hegemonía nacionalizante (Dietz, 2000a, 2005; Heck 2000; Mateos 2009, 2011).

Julio de la Fuente expone que la Constitución mexicana no hace diferencias étnicas, por lo tanto el indio es un ciudadano como cualquier otro, de modo que no hay cómo garantizar la repartición de las atribuciones de poder institucionalmente reconocido entre ladinos (mestizos) e indios. Por esa misma razón se tiene que por el otro lado de la moneda “la concepción del Estado y la nación es vaga entre los indios; uno y otra están representados para ellos en funcionarios superiores e inferiores, algunos de los cuales llegan a veces a sus pueblos, y por empleados menores, soldados y policías, ladinos todos, cuyas funciones entienden de acuerdo con las experiencias que con ellos han tenido, generalmente más negativas que positivas. La desigualdad en la distribución de la autoridad, derechos y obligaciones, es el patrón general, con variantes en el mismo” (De la Fuente, 1964: 277-279).

Mucho se habla de la supuesta invulnerabilidad de las comunidades indígenas, pero cabe señalar que la crisis general de las comunidades producidas por la globalización también está alcanzando a buena parte de los pueblos indios en todas partes. Prueba de ello, dice Díaz-Polanco, es la migración masiva de la población indígena dentro del país y los amplios territorios despoblados de sus agentes productivos, circunstancias que están obligando a una reordenación sistemática hacia adentro de las comunidades que las coloca en una situación de especial delicadeza y riesgo de debilidad:

“El nuevo contexto obliga a recomponer o readecuar los pilares tradicionales de la comunidad (como los sistemas de cargo tradicionales), al tiempo que la estructura comunitaria se apoya ahora en nuevas pilastras, como es el caso de las remesas de sus migrantes (un hecho sin duda potenciado por la globalización), en una medida antes totalmente desconocida. Afuera, en los lugares de recepción, los migrantes buscan mantener los vínculos con la comunidad original; o de plano procuran reconstruirla —en realidad reinventarla— ahora bajo condiciones diferentes, la más destacable de las cuales es su carácter ‘desterritorializado’ (o mejor: su novedosa relación con el territorio), etcétera” (Díaz-Polanco, 2009: 8).

Advirtiendo que fenómenos como los procesos de globalización y las transformaciones sociales son los que establecen las circunstancias propicias para un constante y renovado intercambio cultural entre las comunidades, en ese sentido, de acuerdo a Miguel Leon-Portilla (1964), actualmente podemos distinguir tres tipos de grupos indígenas:

- a) Los grupos de aculturación espontánea que viven en estrecho contacto con los grandes centros de población.
- b) Los grupos cuya aculturación se ha planeado integralmente y se está verificando, aprovechándose el concurso de varias ciencias sociales -recibiendo especial atención de instituciones oficiales-.
- c) Los grupos entre los cuales el proceso de aculturación es muy limitado, bien sea por su aislamiento geográfico, o por otras razones.

Aunque pueda decirse que la construcción de identidades no tiene que ver con los procesos globalizadores, sí se puede sostener que su destino está fuertemente determinado por el mismo efecto que les pone límites para ejercer una nueva manera de dominación o disolución. Para Díaz-Polanco la actual regeneración de identidades está indudablemente relacionada con la actual fase de mundialización del capital. Igualmente asegura que dicho resurgimiento intenta por un lado proteger la comunidad preexistente y, si es posible, consolidarla; y por otro lado busca crear nuevas comunidades allí donde precisamente han naufragado las anteriores colectividades debido a la desintegración de sus miembros, aquellos que ya no encuentran en ellas seguridad y arraigo para desafiar los nuevos retos que representa el proceso de globalización, padeciendo así los síntomas de la posmodernidad: incertidumbre, precariedad, exclusión de los circuitos laborales, aislamiento, ansiedad y sensación de vacío, señales suficientes para que resurja con mayor fuerza el fervor por la identidad.

En este contexto de Estado escasamente democrático, con poca oportunidad para las manifestaciones y reproducciones de la diversidad cultural, las relaciones entre las identidades propias de los pueblos originarios y la identidad nacional han sido conflictivas y hasta antagónicas en la medida en que la última se fundamentó, por mucho tiempo, en la



destrucción o asimilación de las primeras por lo que conseguir un país culturalmente homogéneo en toda su dimensión ha sido durante todo este tiempo el proyecto de las clases política, económica, social y cultural, las cuales han actuado a través de instituciones educativas y culturales fundadas con el propósito de conseguir la legitimación de la nación, el Estado y sus autoridades e igualmente consolidar ese proyecto de identidad cultural común tan deseado:

“La identidad de los pueblos originarios como indígenas, por tanto, ha tenido durante el siglo XX y lo que va del XXI dos ámbitos esenciales de reproducción: el del indigenismo como política de Estado y el de la movilización de las poblaciones originarias agrupadas en organizaciones y movimientos que retoman lo étnico, lo indígena, como bandera para su identificación y su movilización. La lucha por el reconocimiento se tradujo en los primeros años de 1990 en la demanda que exigía que en la Constitución mexicana se reconociera que en el territorio nacional había población cuyo origen precedía a la formación de la nación y que tenía a características culturales e identitarias propias” (Pérez Ruiz, 2004: 24).

Y si en los últimas décadas, la demanda de autonomía ha sido uno de las principales reivindicaciones planteada por los pueblos indígenas de Latinoamérica es porque la autonomía es esencial para construir sociedades nacionales democráticas y justas. Díaz Polanco (2009) hace hincapié en que con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, se ha obtenido ciertamente uno de los cuadros básicos en el que debemos desarrollar una política propia acerca de la diversidad. Por lo tanto lo que se necesita es definir una política de la identidad que lo mismo garantice la igualdad y la justicia con cambios estructurales bien articulados y que por otro lado esos cambios socioculturales determinen el reconocimiento de las diferencias, desterrando así las desigualdades que relegan a los grupos identitarios, favoreciendo así el reconocimiento de las diferencias de nacionalidad, etnicidad, género y sexualidad.

Con base en ese evento Alicia Barabas (2004) comenta que después del inicio del movimiento zapatista comenzaron a registrarse procesos de revitalización étnica, cultural y lingüística en diversos grupos del país –muchas veces en contextos urbanos– con la característica de reivindicar de forma novedosa la condición indígena incluso entre la población que no se concebía como tal, con lo cual se ha venido revirtiendo el estigma histórico de dichos grupos culturales. Este mismo proceso de revitalización etnocultural,

continúa Barabas, “ha incentivado el crecimiento del movimiento indígena nacional, expresado en el Congreso Nacional Indígena<sup>79</sup> y en la multitud de organizaciones etnopolíticas de nivel nacional, estatal, regional y local, que pugnan por espacios de reconocimiento y de gestión pública. La dinámica del movimiento busca una nueva representación y reposicionamiento ciudadano de los indios que reivindican su identidad como pueblos originarios y el derecho a la pluralidad cultural y a la autonomía”. Por ello las organizaciones indígenas continúan hasta hoy su lucha por el diálogo, el respeto y por dotar de sentido el reconocimiento constitucional de su presencia en México incluso con el respaldo de sectores intelectuales, instituciones educativas y movimientos afines a sus demandas en el resto del continente:

“En el contexto latinoamericano, en los últimos años el discurso intercultural ha sido apropiado por diversos actores académicos y políticos, a menudo cercanos a los movimientos indígenas. Aunque a pesar de los grandes cambios programáticos que el indigenismo continental ha tomado en estas últimas décadas, el sesgo hacia “lo indígena” permanece y reaparece en el seno del discurso intercultural. Sin embargo, hay dos innovaciones importantes en relación con épocas anteriores, aún marcadas por la unidireccionalidad de los 'procesos de aculturación' y de 'integración nacional': por un lado, se constata un 'giro poscolonial o descolonial' y, por otra parte, aparece la metáfora del 'diálogo' como una característica central de la interculturalidad latinoamericana” (Dietz, 2012: 192).

Como bien destaca Pérez Ruiz (2004), la modificación del artículo 4º de la Constitución mexicana que en 1992 admitió a los indígenas como sujeto social integrante de la nación, fue la manera mediante la cual la identidad indígena refrendó su carácter de identidad étnica. No obstante, el reconocimiento constitucional no es para nada garantía de una relación equitativa e igualitaria de los pueblos originarios frente al resto del país, para ello habría que insistir en la implementación de políticas plurales e inclusivas considerando por ejemplo el discurso multicultural como base ideológica de la educación intercultural, pues anteriormente con la educación diferenciada bilingüe y bicultural –e ideológicamente nacionalista y no multiculturalista– dirigida a los indígenas como minorías autóctonas no fue posible derribar las limitaciones políticas y pedagógicas que se habían venido arrastrando.

---

<sup>79</sup> El Congreso Nacional Indígena es el resultado del Foro Nacional Indígena después de su clausura el 10 de enero de 1996 que dio lugar a la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, en donde el EZLN plantea una política independiente, autónoma, pacífica. Véase: EZLN (2003, 2006).

Tomando en cuenta lo anterior es de entenderse que si la educación intercultural ha aparecido en México recientemente ha sido para resarcir lo que las políticas de la gestión de la diversidad cultural no han solucionado y porque el Estado ha tenido que hacer un replanteamiento con respecto a la configuración pluricultural del país (Schmelkes, 2004; Dietz y Mateos, 2011; Dietz, 2012).

#### 4.4 El reflejo identitario en la museología mexicana ¿Hegemonía o diversidad cultural?

Si la identidad nacional es lo que el Estado trata de conseguir a través de las instituciones oficiales para asegurar un proyecto de identidad cultural común, bajo esta lógica el propósito de la identificación y resguardo del patrimonio cultural es en definitiva el nexo que conduce al conocimiento más profundo de su sociedad, de sus concepciones ideológicas pretéritas y sus sucesos históricos, lo que se traduce en una ratificación que revela su continuidad y discontinuidad en el momento de producir y reproducir su identidad. Sin embargo, lo interesante del tema es la manera en que se ha abordado esta cuestión a través de los tiempos a la hora de definir las políticas culturales, porque si bien es cierto que el patrimonio es la evidencia de nuestra historia, al mismo tiempo es la evidencia de una parte de nuestra historicidad manifiesta convertida en instrumento de poder en cuanto se le otorga cierta preeminencia, pues “el poder invisible del pasado lo decide casi toda la vida. La historia es el verdadero poder del que ningún pueblo o grupo humano escapa y al que nadie cuestiona” (Santacana Mestre y Hernández Cardona, 2006: 13). Y como sustenta Fernández de Paz, esto puede convertirse en una excusa para darle una interpretación que responda a intereses ideológicos:

“... no cabe duda de que este proceso presenta también su reverso negativo, pues claramente amplifica el riesgo de manipulación ideológica. La evidencia, ya largamente demostrada que de una selección interesada de bienes culturales se deriva una interpretación sesgada, aunque disfrazada de séptica objetividad, está alcanzando en los últimos tiempos, en determinados lugares, unas proporciones realmente alarmantes, lo que supone un verdadero obstáculo en el camino abierto para la adecuada comprensión del patrimonio cultural” (Fernández de Paz, 2006: 8).

En el caso de México el patrimonio cultural que comprende todo el legado de manifestaciones tangibles e intangibles heredadas a lo largo de su historia es, como se ha evidenciado, producto de los diferentes grupos culturales que integran su sociedad y de las diferentes relaciones establecidas con dichas manifestaciones del pasado. Una de las grandes virtudes de dicho patrimonio consiste en la interesante manera en que se ha ido constituyendo tomando en cuenta los componentes pluriculturales del país, virtud que al mismo tiempo ha sido una condición imperiosa de atender a la hora de otorgarle dentro de la sociedad en general la debida interpretación a sus valores y significados. Con base a estas especificaciones, todas las acciones –o políticas culturales– que se han emprendido desde las esferas del poder para gestionar dichos recursos patrimoniales y relacionarlos con la sociedad han respondido a diferentes finalidades que se han ido ajustando conforme a las necesidades de la sociedad en diferentes momentos de nuestra historia, considerando las instituciones culturales con las que se cuentan, los procesos políticos y las ideologías prevalecientes.

En la actualidad México ya reconoce su condición de diversidad. La Constitución Mexicana en su Artículo Cuarto manifiesta abiertamente la conformación del país como una nación pluricultural, debido a lo cual la política hoy en día gira en torno a dicha circunstancia y los alcances tanto políticos como jurídicos que de ella emanan, por lo que en el escenario de la cultura se empieza a ganar terreno para debatir y reflexionar sobre el derecho de manifestaciones de la diversidad en cualquier ámbito, particularmente en términos étnicos (Giménez, 2009). Dicho proceso de reconocimiento no ha sido fácil ya que al haber sido un país colonizado, la sociedad mexicana no es precisamente una sociedad culturalmente unificada sino que al contrario es más bien un país caracterizado por las diferencias y las desigualdades marcadas por su historia, en donde además se aúna un origen milenario de diferentes pueblos que habitaron el territorio y unas condiciones contemporáneas que derivan en un conglomerado de capas sociales de acentuada pluralidad cultural, como se ha venido señalando. Por esta razón la identificación del patrimonio cultural ha sido una sucesión de pasos hasta cierto punto colisionados ya que este ejercicio de reconocimiento está estrechamente relacionado con la cimentación del Estado-nación, de cuando hacia finales del siglo XVIII con las manifestaciones independentistas las políticas oficiales empezaron a situar al mundo prehispánico en un lugar central de definición de la

identidad nacional, presentando básicamente a la cultura mexicana de manera monumental y grandiosa (Rosas Mantecón, 2005; López Caballero, 2011) con la pretensión de presentar historia y patrimonio en una unificación total:

“En la misma línea se interpreta la historia: hay una historia nacional que todos los mexicanos deben reconocer como su historia. En el nivel ideológico se unifica la historia igual que se intenta unificar el patrimonio cultural. Naturalmente, esa unificación ni pretende ni puede unificarlo todo: hay una selección de los datos de la historia y de los elementos de los diversos patrimonios culturales, para construir una sola historia y un solo patrimonio cultural. Y en esto radica el problema de la unificación ideológica que no corresponde a una fusión real de culturas” (Bonfil, 1993: 32).

Pero en este conjunto que concentra los bienes culturales de la nación, no todo está incluido, por lo tanto esa legitimación de objetos ni abarca el total de las representaciones ni tiene el mismo valor significativo para todos ya que ha correspondido a una selección realizada por los grupos dominantes de diferentes épocas y proyectos políticos (Bonfil, 1993). Esto da cuenta del conjunto de resoluciones, definiciones e interpretaciones que se han considerado para establecer ese acercamiento entre los diferentes grupos sociales con su identidad a través del patrimonio con la intención de establecer mayores condiciones de desarrollo a partir de un proyecto común a todos y en correspondencia a un sólo Estado nacional. De este propósito procede la idea de establecer una simbiosis Estado-arqueología-Museo como parte de un proceso ideológico de refundación mítica del “Origen” (Morales, 1994), y así los museos de arqueología, historia o antropología han pasado a ser partícipes de la construcción de una cultura simbólica de la identidad nacional.

Pero con la decisión de fusionar en un solo conjunto los bienes patrimoniales de diferentes conglomerados sociales en aquel entonces no logró sentar sus bases del todo ya que la concepción de valor y significado era distinto para los diferentes colectivos: mientras que para unos el patrimonio representaba un bien mercantilista, según correspondía a la concepción liberal de ese momento, para otros era un legado vinculado a la historia y a la cultura propia; dos posturas difíciles de reconciliar hasta la fecha. Y es que en ese esfuerzo de uniformar a la población en cuestiones de cultura se niega en el mismo acto la pluralidad de la sociedad mexicana, por lo que desde entonces se han seguido diferentes políticas que le

han dado distintos valores, justificaciones y funciones al patrimonio cultural de México (Bonfil, 1993).

Como ya se ha mencionado anteriormente el primer museo público propiamente de México fue el Museo Histórico Indiano de Lorenzo Boturini. Dedicado a la flora y fauna de la Nueva España y a instrumentos científicos de la época se caracterizó por su estilo moderno y europeo, pero formado a partir de objetos mexicanos que resultó polémico porque ponía en entredicho la evangelización española al tratar de establecer una conexión entre historia-religión y ciencia. Décadas más tarde los hallazgos accidentales en los archivos reales del material reunido por el protomédico Francisco Hernández, así como el descubrimiento de la Piedra del Sol, la Coatlicue y la Piedra de Tizoc, sirvieron para empezar a ver desde otra perspectiva a las culturas prehispánica, por lo que el patriotismo que empezaba a surgir en la clase criolla señaló con tal admiración y estima dichas piezas monumentales que de inmediato las designó como símbolos representativos de la cultura mexicana (Morales Moreno, 1994; Rico Mansard, 2007). Sólo que con el fervor nacionalista que surge de la Independencia hubo el apremio de integrar los objetos relacionados mas estrechamente con la historia de México. Por tal razón, los vestigios arqueológicos era necesario concentrarlos en un recinto especial que demostrara el respeto a la otredad, que consagrara el sentido patrimonial de los bienes históricos y que dotara de un carácter nacional al recién creado país independiente, tal y como el jesuita Francisco Xavier Clavijero<sup>80</sup> venía insistiendo a finales del siglo XVIII con la intención de integrar la idea simbólica del pasado indígena al presente novohispano desde una concepción criolla del nuevo patriotismo emergente (Morales Moreno, 1994).

Fue así como en 1825 se crea el Museo Nacional Mexicano, el cual acogía piezas arqueológicas, documentos del México antiguo, colecciones científicas y obras artísticas que habían estado bajo resguardo de la Real y Pontificia Universidad de México y de coleccionistas privados (Ochoa, 2010; Morales, 2007). Dicho museo fue creado para mostrar la excepcionalidad de las culturas prehispánicas, para ofrecer elementos identitarios comunes a todos los mexicanos, para fortalecer la identidad del nuevo país, pero sobre todo para

---

<sup>80</sup> Autor de *Historia Antigua de México*, considerada la obra más trascendental en la historiografía colonial novohispana; se caracteriza por su defensa en favor de los indígenas. Véase: Saranyana (2005); Maneiro y Gómez Fregoso (2004); Sanabria y Beuchot (1994).

fomentar un sentimiento nacionalista con mayor énfasis. Este suceso muchos estudiosos lo consideran como el inicio “oficial” del Museo (Witker, 2001; Rico Mansard, 2004, 2007). En cuanto a las colecciones de flora y fauna mientras unas se integraban al Jardín Botánico la otra fracción era enviada a España para dar a conocer la riqueza natural obtenida tras la conquista, tal y como también ocurrió con varios objetos arqueológicos, sobre todo los de gran volumen, que eran mostrados como trofeos y eran también utilizados para el estudio de los pueblos que habían habitaban con anterioridad la Nueva España:

“Ahora bien, si en aquel tiempo los objetos prehispánicos se consideraban importantes para España, en donde se podían valorar principalmente como trofeos arrebatados a un pueblo conquistado, para la Nueva España estas piezas se habían convertido en pilar fundamental de la sociedad que estaba luchando por su independencia y su integración nacional. Eran los elementos tangibles que identificaban culturalmente a los mexicanos entres sí, distinguiéndolos, primero, de los españoles, y después, de los habitantes de otros países” (Rico Mansard, 2004: 115).

El hecho de contar con un Museo Nacional Mexicano fue paradigmático en la historia de la nación, pues se trataba de erigir a través de una institución el basamento de un país independiente haciendo uso de un patrimonio natural y cultural que serviría como testimonio para trascender en tiempo y espacio, permitiendo que a dicha institución se le valorara como una entidad útil para la nación al contener, atesorar, estudiar, exhibir y difundir vestigios tangibles considerados como elementos de unidad nacional con un carácter social nunca antes observado. Es preciso señalar que en un principio estas colecciones se exhibían más por sus características estéticas (propias de las antigüedades y las curiosidades) que por su trascendencia cultural (Witker, 2001; Rico Mansard, 2004, 2007), ya que los recursos para su análisis eran muy escasos, lo que provocaba que las investigaciones para su interpretación y contextualización fueran en realidad limitadas:

“Aquellos elementos culturales –materializados en vasijas, esculturas, utensilios y construcciones arquitectónicas diversas– de la civilización mexicana vencida, que para los dominadores era un conjunto denso de significaciones desconocidas hasta ese momento, se convirtieron, a partir de 1521, en muestras exóticas, idolátricas, según la visión medieval cristiana de los dominadores. Durante los siglos XVI al XVIII se realizó un complejo ejercicio de interpretación, mediante una recolección selectiva, de un pasado histórico condenado de antemano” (Morales Moreno, 1994: 28).

De cualquier manera desde su inauguración al Museo Nacional se le consideró el depositario oficial de la historia tangible del país. Pero fue hasta la segunda parte del siglo XIX que con el triunfo de la República se le pudo dar una interpretación más amplia acorde a los sucesos históricos y así la simbiosis Estado-arqueología-museo pasó a formar parte de un proceso ideológico de refundación mítica del Origen (Morales, 1994). Cuando en la época de Porfirio Díaz a las grandes esculturas prehispánicas se les destina el lugar preeminente que representó la Galería de Monolitos, el propósito que se tenía era el de albergar los vestigios más representativos de la estatuaria mexicana porque desde el descubrimiento de las mismas –y con el transcurso del tiempo– cada monolito había seguido un camino diferente para su conservación, así que este nuevo espacio del Museo Nacional de Historia Natural, Arqueología e Historia también sirvió para concentrar el Chac Mool<sup>81</sup> y un aparte del Tablero de la Cruz de Palenque<sup>82</sup>, pertenecientes a la cultura maya (Witker, 2001; del Río, 2010; Rico Mansard, 2004, 2007). Debido al éxito Porfirio Díaz convierte esta sala en su escaparate oficial ya que las grandes esculturas demostraban el pasado insigne alcanzado por los pueblos prehispánicos, convirtiéndose al mismo tiempo en los pilares fundamentales que el país necesitaba en ese momento para proyectar su progreso y su porvenir, valores doctrinarios del nacionalismo gubernamental sin detenerse todavía en la interpretación de las piezas más allá de su valor histórico, pues dichas piezas arqueológicas eran usadas únicamente para mostrar la estabilidad, el progreso y la modernidad a partir de una historia antigua y gloriosa, tal y como lo hacían los países en Europa:

“... los valores cívicos proto-nacionales y la exaltación de las antiguiedades precolombinas hicieron que la secularización anhelada se hiciese compatible con una nueva sacralización del origen e historia de los mexicanos [...] México constituye otro caso de sociedad postcolonial secular, donde los museos políticos son 'la infinita reproducción' cotidiana de los símbolos creados por el propio Estado” (Morales, 2007: 34).

---

<sup>81</sup> Propio de la cultura tolteca y maya-tolteca, es una representación humana reclinada que servía para colocar ofrendas rituales en un recipiente sobre su vientre, el cual sujeta con sus manos. Véase: Arellano (2002); Westheim (2000).

<sup>82</sup> Elaborado alrededor del año 692 de nuestra era, es un tablero perteneciente a la civilización maya encontrado en la ciudad de Palenque, Chiapas. Se trata de un tablero árbol sin follaje, que reúne elementos del quetzal y la serpiente. Véase: Solares (2007); de la Garza (1995); Thompson (1995).



Años más tarde cuando la colección fue escindida y la parte histórica sirvió para establecer el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Geografía con los archivos correspondientes a la etapa colonial y la de México independiente, tanto el Calendario Azteca<sup>83</sup> como el estandarte de la Virgen de Guadalupe que Hidalgo llevó durante el movimiento independentista se convirtieron en los dos símbolos que homogeneizaron culturalmente a toda la nación con una historia única: uno era la pieza más representativa de la cultura prehispánica y el otro de la religión en la historia moderna (del Río, 2010). Tal y como lo constata Rico Mansard (2004, 2007), otra de las razones de delimitar las colecciones y dividir las en dos secciones era que el discurso ahí tratado ya se veía rebasado en el ámbito educativo, político y social, pues a casi un siglo de la Independencia el país ya requería integrar su patrimonio cultural, natural, artístico e histórico dentro de un programa que ahora sí pudiera afianzar su proyecto de nación y era el turno del Estado su custodia y preservación con un museo que presentara nuevamente un país estable, moderno y en desarrollo ante la comunidad internacional.

En cuanto a las artes plásticas se sabe que durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo se exhibieron en una de las salas las obras del mexicano Juan Cordero como muestra del arte mexicano perteneciente al Independentismo. Con este acto se abrió una etapa más incluyente en la historia del arte en el país. No obstante fue hasta la presidencia de Juárez que Ramón I. Alcazar, en la dirección del Museo Nacional y de la Escuela Nacional de Bellas Artes, organizó en Antigua y Moderna la pintura mexicana, fomentando al mismo tiempo una representación estética con un marcado énfasis en el pasajes de la historia de México con conceptualizaciones naturales, sociales e históricas, dejando a un lado los temas universales venidos de la plástica europea. Con estos nuevos elementos en la pintura mexicana que buscaban dar más significado identitario y de pertenencia cultural se dejaban emerger elementos propios de la nación como la creación de mitos y el culto a héroes nacionales a través de la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura. Aunque el problema surgía cuando se trataba de plasmar pasajes precolombinos, pues se corría el riesgo de caer en malas interpretaciones del pasado. De cualquier manera se trató de buena forma relacionar arte e historia nacional (Rico Mansard, 2004, 2007).

---

<sup>83</sup> El nombre correcto es Piedra del Sol. Véase: Íbid.

Como se puede observar, desde el gobierno de Porfirio Díaz el pasado precolombino se había tratado museísticamente como una estética representativa de los mitos fundacionales del país. Esta inicial museología nacional con una evidente dirección ideológica desarrolló un vínculo entre la museopatía porfirista y el nacionalismo revolucionario con el propósito de crear un imaginario, un patrimonio y una identidad común a todos los mexicanos, a través de un argumento que utiliza una museografía estética para engrandecer el pasado como proyecto nacional futuro (Pérez Ruiz, 2008). La conceptualización de la identidad colectiva fue el modelo a seguir en los grandes museos institucionales de la nación, de ahí que el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional del Arte, el de las Intervenciones, así como el Museo del Templo Mayor, insistieran en un discurso hegemónico que venía imperando desde la Revolución y que continuó hasta la entrada del siglo XXI:

“Si la idea de Patria común fue el referente organizador del Museo Nacional, la denominación museopatía propone que esa función ideológica oficializa una edad histórica mítica del ídolo de los orígenes del México moderno: la de su pasado prehispánico y la del 'México independiente' secular que comienza en 1821-1867. La función de la museopatía condujo, a su vez, a una transición mayor: la transformación de los objetos idolátricos en objetos de culto estético. Cobijadas por esta gran transición en las colecciones del Museo, ocurrieron otras transformaciones de igual importancia: las del culto religioso al deleite, la ignorancia al conocimiento o de la ficción a la historiografía. En conclusión, para explicar en México la índole del museo público hay que comprender primero la museopatía de la que es indisoluble. El presente histórico del 'México independiente' glorificó un pasado metiéndolo al Museo, al mismo tiempo que seleccionó los elementos para tejer la trama de su condición moderna” (Morales, 2004: 54).

Considerando que uno de los mayores logros que dejó la Revolución Mexicana en 1910 sin lugar a dudas ha sido haber alcanzado la creación de una noción de identidad nacional y de patrimonio cultural que ha sido aceptada por importantes sectores de la sociedad –ya que dicho movimiento sí le dio un reconocimiento genuino tanto al pasado indígena como a las tradiciones populares y campesinas– es preciso destacar que de esta época datan igualmente las grandes instituciones que hasta el día de hoy rigen el ámbito cultural: el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes, creados en 1939 y en 1946 respectivamente, ambos impulsados por la Secretaría de Educación Pública dirigida en ese momento por José Vasconcelos (Fonseca, 2005). Este

escenario Florescano lo retrata de la siguiente manera:

“Y a partir de este reconocimiento se creó una legislación protectora de esos bienes y se fundaron instituciones dedicadas a rescatar, conservar, estudiar y difundir ese patrimonio; estas instituciones a su vez produjeron a los técnicos y estudiosos que revalorizaron y enriquecieron ese patrimonio. (El Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Bellas Artes... ) son una culminación de ese movimiento nacionalista y revolucionario que transformó el país y le dio una identidad cultural excepcional en el panorama mundial de los nuevos Estados nacionales. Por primera vez un Estado nacional de América Latina creó un movimiento cultural fundado en sus raíces históricas, reconoció sus tradiciones populares, creó una estética y un marco teórico para evaluar con criterios propios las creaciones culturales de sus distintos productores...” (Florescano, 1993: 10-11).

Dentro del Plan Nacional de Museos proyectado por el arquitecto Pedro Ramírez durante del periodo presidencial de López Mateos, la Casa de Moneda pasó a albergar al Museo Nacional de las Culturas con un discurso general sobre las diversas culturas del mundo y México en el contexto internacional (Hernández, 2014 ), ya que las colecciones que venía resguardando pasaron a integrar el Museo Nacional de Antropología. Desde su creación, el Museo Nacional de Antropología ha fungido como el espacio en donde se preservan los vestigios de un pasado juiciosamente mitológico con objetos cargados simbólicamente de sacralidad. De ahí su utilidad única de “resignificación de la memoria histórica” (Morales, 2002: 5) que desemboca en una relación de familiaridad entre el mito, el museo y la historia:

“La creación del MNA marcó un hito en el proceso del patrimonialización de los bienes históricos y arqueológicos del país. El que ha llegado a ser históricamente este “lugar de memoria” rebasa y escapa a lo que el propio Estado se propuso como designio con su instauración. Sin duda refleja una voluntad de integración: un lugar fundacional en el que se condensa cuanto es diverso y se halla disperso en el país en materia de patrimonio arqueológico de los pueblos indígenas.

El hecho de que todo lo arqueológico contenido allí se refiera a las culturas indígenas se percibe como algo inherente al mismo y, además, como una forma de legitimar la ancestralidad de lo indígena. Tal evidencia se asume por igual en la conciencia nacional, cuyo sustento es un origen mítico. La nación se busca así misma no tanto en la colonia como en las culturas que la antecedieron. Esta hipérbole de lo prehispánico, centrada en el México antiguo –que aún no era una nación–, se apuntala ante los que la han buscado en las fuentes de la herencia española o entre lo

que se pergeñó e incubó en la temprana idea de una nacionalidad criolla” (Machuca, 2014: 12).

Fue así que el MNA trató por un lado de dar a conocer la identidad del país, y por el otro promover el placer de ponerlo en valor presentándolo de manera didáctica. Y si bien el propósito consistía en dar a conocer al México moderno, estable y desarrollado hacia afuera en un contexto de postguerras a nivel internacional, el proyecto no obstante estaba pensado básicamente para la población mexicana, por lo que muchas de sus soluciones prácticas fueron pensadas en las naturalezas del público nacional. La museografía de Vázquez Ruvalcaba (2013), que él la define como estilo mexicano, ostentaba una base ideológica y didáctica resultado de la historia de la cultura mexicana. Sus elementos claros y oscuros del barroco colonial, el colorido de la época prehispánica, los efectos lumínicos del barroco, así como la música, la danza y el teatro, lograba una composición llevada a las vitrinas para entonces trascender los objetos. Para Arroyo (2013) el estilo museográfico de Vázquez Ruvalcaba estaba basado en la búsqueda de certezas históricas personales y colectivas, a través de un discurso compuesto por un conjunto de sentimientos identitarios producto tanto del mundo posrevolucionario como de los despliegues estéticos de la modernidad. Con su novedoso lenguaje el país lograba una reformulación histórica expresada en su perfil multicultural, atendiendo la urgencia educativa y la cohesión de un territorio cultural hasta antes disperso. Sus montajes, anota Arroyo, tendieron un puente entre los objetos, las ideas y el público dentro de una propuesta impregnada de un nacionalismo crítico en donde la historia, la política, la educación y la mitología se integraban como recursos intrínsecos de la museografía.

En un principio se pensó instalar a la entrada del museo una gran estela originaria de la zona maya de Edzná, pero debido a la fragilidad y el entorno en donde estaría situada, en su lugar se decidió que mejor fuera un monolito teotihuacano procedente de Coatlinchan, polémica que implicó un acuerdo con los vecinos del lugar para que supieran del propósito y destino de la escultura. Acompañados de un maestro rural de habla náhuatl, se estipuló que todos los habitantes de la comunidad desde ese día y de por vida tendrían acceso libre al nuevo museo. El traslado de la pieza de 160 toneladas de peso dedicada a Tláloc, dios de la

lluvia, se realizó un 16 de abril de 1964 bajo una repentino aguacero en una época que más bien se caracteriza por la sequía en esa zona del centro del país, recuerda Ramirez Vázquez (2014). Concebido como monumento insigne el MNA se erigió como espacio evocativo y de conmemoración de los orígenes de la nación, pretendiendo destacar el desarrollo cultural de las civilizaciones prehispánicas y enfatizando su permanencia a través de los tiempos desde un uso ritual escenificado, recurso museográfico que aún prevalece en los distintos recintos museísticos del país de temática arqueológica.

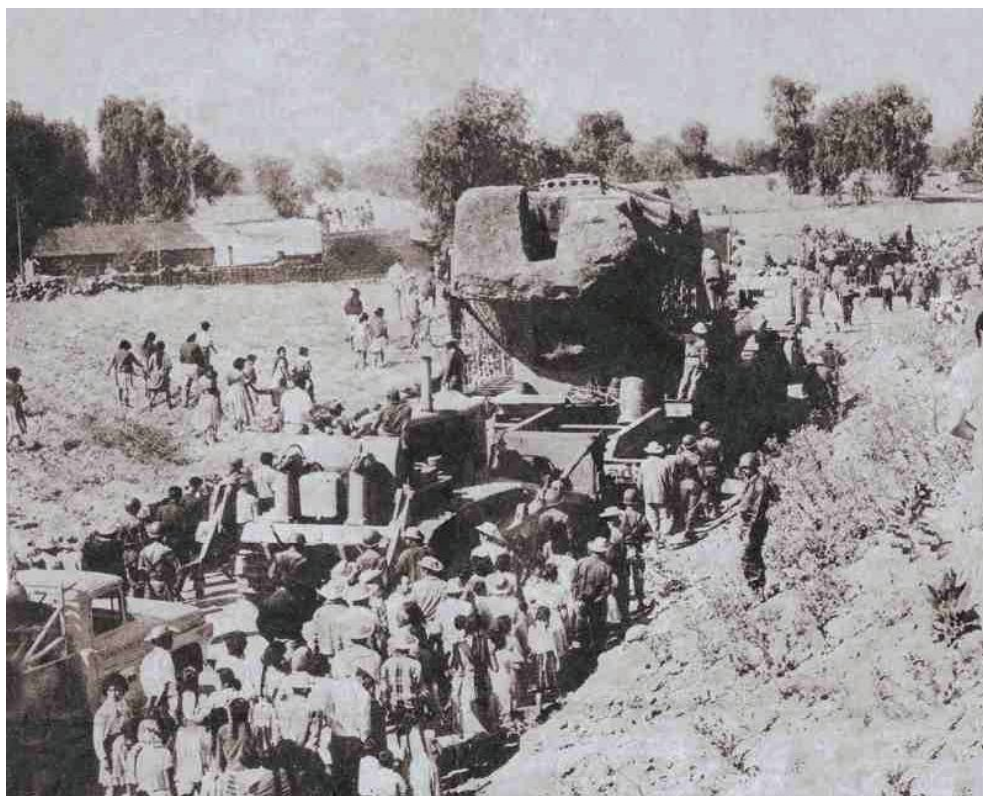


Imagen 20: Traslado del monolito de Coatlicue a la Ciudad de México. Fuente: [arqueologia-mexicana.blogspot.com.es](http://arqueologia-mexicana.blogspot.com.es)

Prueba de ello es el Museo del Templo Mayor en el Zócalo de la Ciudad de México, cuya museografía resalta la grandiosidad del objeto expuesto impidiéndole al visitante la experiencia de la reflexión de su pasado y su identidad, sobrecogido ante la escenificación del valor idealizado que se le presenta y que representa la manera en que el Estado intenta vincular a la sociedad con su herencia cultural (Massa, 2007; Rosas Mantecón, 2005):

“Es tal el peso de la teatralidad que el visitante se ve impulsado a vivenciar la admirable puesta en escena, más que a reflexionar sobre los contenidos ofrecidos, que

pierden peso ante el sentido general que produce el manejo de los objetos y los espacios. Hay una desproporción entre los medios utilizados para la transmisión del mensaje: como la desmitificación se basa preponderantemente en las cédulas y la organización de algunas salas, encuentra grandes dificultades para ser efectiva. Las cédulas con perspectiva crítica resultan inefectivas frente a la museografía monumental; ésta le permite al Estado buscar su legitimación a través de la teatralización de su unidad con el pasado prehispánico. El peso de dicha concepción en el museo se ve reforzado, además, por su localización justo al lado del Palacio Nacional, la Catedral Metropolitana y el Zócalo, pilares fundamentales para la identidad nacional” (Rosas Mantecón, 2005: 250).



Imagen 21: Visitantes del Museo Nacional de Antropología haciendo fila para hacerse una fotografía con la Piedra del Sol. Fotografía del autor, 2014.

Si bien la estrategia museológica estaba pensada para desarrollar tareas de conservación e investigación científica del pasado mientras los vestigios arqueológicos eran exhibidos y difundidos con fines educativos, era evidente que se dejaba a un lado la necesidad de establecer un diálogo con ellos para convertirlos en objetos de conocimiento (Morales, 2007), y más aún con propósitos ideológicos que convertían el patrimonio histórico en artilugios de fe patriótica:

“La primera museología mexicana se caracteriza, en su contenido, por orientar su producción mediante una intención y un discurso que hace de los museos espacios para la creación de un imaginario, un patrimonio y una identidad nacional mientras que, por su forma, establece una brillante articulación entre la necesidad de emitir un discurso nacional, de hacerlo mediante la selección y exposición de ciertos objetos (convertidos en patrimonio cultural) y de conseguirlo mediante un discurso estético que magnifica el pasado en función del proyecto nacional hegemónico para el futuro” (Pérez Ruiz, 2008: 88).

Indudablemente la pretensión estética predominante en estos recintos ha sido una de las mayores críticas que han surgido frente a la museología mexicana de mediados del siglo XX, pero con el auge de las ciencias sociales y humanistas de los años sesenta empezó a aparecer una bifurcación que dejaría atrás la intención nacionalista, hegemónica y espectacular al servicio político de entonces. Esta pugna ideológica tuvo su aparición en el convulso año de 1968 cuando académicos e intelectuales se encargaron de hacer una revisión del indigenismo como postulado ideológico y político que venía apareciendo en los escaparates de los museos hasta ese momento (Pérez Ruiz, 2008). Así como México, las identidades establecidas por los Estados-nación a nivel mundial también habían tenido repercusión en el auge por los museos locales-nacionales o universales-locales, y por ende en los museos de historia, etnología y arqueología. Herencia de tales tendencias hegemónicas (Morales, 2007) habían sido desde el Museo Nacional de Historia de 1944 hasta el Museo de Templo Mayor en 1987 y como era de esperar también el Museo Nacional de Antropología:

“El patrimonio cultural, en particular el concentrado en los grandes museos como el Nacional de Antropología, ha contribuido a una acentuación de la “hegemonía”. Sin embargo, existe otra vertiente: la del patrimonio de los pueblos indígenas, afrodescendientes y sectores populares por el reconocimiento de sus culturas y su visibilidad, que incluye la resignificación, la hibridación y retradicionalización como aspectos de la diversidad por los cuales el Estado –aún sin renunciar– habría empezado a dejar de ocupar el lugar de referente central de la “hegemonía cultural” como principio unificador” (Machuca, 2014: 11).

En esta controversia vale recordar la aportación que Korstanje hace respecto a la naturaleza de los museos nacionales convertidos en una suerte de motivo de entretenimiento en donde la celebración identitaria está por encima de cualquier cosa con tal de no



evidenciar la violencia y atrocidades cometidas para encarnar la historia que se relata:

“En los museos, incluso los de hoy, se muestran toda una serie de alegorías cuya narrativa tiene la necesidad de sublimar una tensión insalvable, un conflicto o demanda insatisfecha. Como otras formas de entretenimiento cultural, el museo es una institución, y como tal, silencia la violencia, la humillación y la guerra exaltando el orgullo y la identidad de una determinada comunidad” (Korstanje 2013).

Korstanje expone además las tres etapas que a su parecer han regido la vida de los museos: en sus orígenes, afirma, fueron creados para albergar los trofeos de guerra, o de colonización, con la necesidad de los conquistadores de saber más sobre las costumbres de los nativos. La segunda fase la caracteriza por haber sido utilizados como una forma de teatralizar la soberanía nacional con objetos que narraran una historia reconstruida fundacional –como en el caso del el Museo Nacional de Antropología de México– mientras que en la última etapa, que sin lugar a dudas devino con el modernismo, el museo comienza a deshacerse de la obligación de mostrar obras que apelan a la emocionalidad nacional y empieza por evocar la creatividad de ciertos artistas incluso desafiantes del statu quo vigente. En el caso de México Mary K. Coffey (2012), hace hincapié en la manera mediante la cual un movimiento artístico tan radical como el muralismo postrevolucionario que plasma las luchas populares clamando justicia social, pudo convertirse en una instrumento propagandístico del Estado incorporándolo en los museos públicos más importantes del país como parte de la cultura oficial, como es el caso del Museo del Palacio de Bellas Artes, el Nacional de Historia o el de Antropología (Beaumont, 2007).

Otra de las características que más se le critica al MNA es su vinculación con los museos más importantes a nivel mundial a través de exposiciones temporales de otras culturas, actividades que le restan visibilidad a la recuperación etnográfica de las diferentes regiones del país y a las manifestaciones culturales de los indígenas vivos, las cuales incluso aparecen deslucidas frente a las fastuosas culturas prehispánicas. A inicios de la década de los años ochenta, en una publicación realizada por investigadores del Museo Nacional de Historia se constata el enfoque predominantemente institucional que había venido jugando el museo como instrumento de enseñanza popular con intenciones claramente devocionales hacia la veneración de la Patria como si de un dogma religioso se tratara (Morales, 2007;



Cameron, 1971), valores instruidos desde los programas oficiales del ministerio de Instrucción Pública que no destacaban la importancia del conocimiento científico:

“El Museo Nacional de Antropología, edificado entre 1963 y 1964, denota una inocultable pretensión de monumentalidad, como la idea que ha prevalecido respecto al propio patrimonio cultural. Parece haber nacido con la vocación de convertirse en un monumento asimilado a la magnificencia y naturaleza portentosa de su contenido. No deja de ser un hecho significativo –no obstante el impacto que se ha sentido con el ingreso en la globalización y la remoción ocasionada por los museos erigidos en el formato de las culturas nacionales– que el MNA no se haya visto desplazado de su lugar como referente emblemático, si se toma en cuenta asimismo la manera como se ha configurado la identidad mexicana en el nacionalismo modernizador de la segunda mitad del siglo XX” (Machuca, 2014: 7).

Bajo este estado de cosas y advirtiendo las dinámicas bajo las cuales operaban los museos del país, fue que el antropólogo y etnólogo Guillermo Bonfil, a su paso por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, funda el Museo Nacional de Culturas Populares. Su propósito era modificar la tradición de los museos del país con acciones que acercaran al pueblo a su cultura, reconociendo e integrando a los diferentes sectores comprendidos en la sociedad (especialmente los grupos subalternos) en la producción cultural y aportando una opinión sobre un patrimonio que tradicionalmente había sido legitimado por voces oficiales (Singer, 2004), tal y como se ha expuesto anteriormente. De igual manera Mariano López hace hincapié en que aún manejándose dentro de unos límites territoriales definidos el MNCP carece de un discurso de museopatria o de exaltación de los valores nacionalistas (Pérez Ruiz, 2008). Lo importante, indica, es que el MNCP da a conocer determinados valores relacionados con las dificultades económicas, laborales o sociales en condiciones o realidades distintas en las que vive la gente y proporciona parámetros de formación regional que permiten ubicar y entender los límites de una comunidad, otro rasgo distintivo de la Nueva Museología Mexicana que toma en consideración aspectos como territorio, idioma, cultura e historia común, pero sobre todo, identificando el tipo de relaciones sociales, económicas y políticas que se establecen en un tiempo y espacio determinado (Méndez Lugo 2011; Pérez Ruiz, 2004, 2008), o sea relaciones en un sentido diacrónico más que sincrónico (Davis, 2011).

La época en que surge el MNCP se recuerda como un periodo de intensas movilizaciones sociales que involucraba a sectores de todo tipo: urbanos, rurales, indígenas, mestizos, intelectuales, populares y demás, que intentaban abrir espacios más democráticos en los ámbitos educativos y culturales del país. Es en este contexto en el que surge la llamada *Nueva Museología Mexicana* cuya labor educativa y comunicativa hacia sus públicos era considerada como parte esencial de la misma producción cultural, surgiendo desde el propio interés, participación y trabajo de la comunidad para que el mismo colectivo planteara las temáticas o los problemas que quisieran ver reflejados en los museos.

Cultura obrera, historietas, el circo o fotógrafos ambulantes eran temas que no hacían más que reivindicar la cultura popular para colocarlas en el lugar debido dentro de las políticas públicas aprovechando la brecha abierta por Rodolfo Stavenhagen que en 1976 propuso la Dirección General de Culturas Populares para suplir la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública. En ese proceso la actuación del museo sirvió para convertirse en un espacio en donde negociaran actores sociales, Estado e investigadores con la intención de que las instituciones y los fondos públicos estuvieran al servicio del desarrollo de culturas autónomas como resistencia ante lo hegemónico, teniendo como resultado que entre productores, usuarios e instituciones se desplegaran procesos de múltiples dimensiones y direcciones varias de por sí difíciles de estructurar. Delimitaciones que se hicieron más complejas de definir cuando más tarde las políticas neoliberales de los primeros años ochenta se echaron a andar mermando el Estado de bienestar de la población (Canclini y Rosas, 2005):

“Para Bonfil, las culturas populares se definían como las que corresponden a los sectores subalternos en una sociedad clasista y de origen colonial. Con esta afirmación, si bien ubicaba a las clases subalternas, propias del capitalismo, como grupos que podían tener culturas particulares, los diferenciaba de las poblaciones indígenas colonizadas que persistían con matrices culturales específicas, e incluso diferentes a las de las clases dominantes y subalternas que compartían una misma matriz cultural genéricamente identificada como occidentales. Así, enfatizó el carácter multiétnico y multicultural de México, adaptando las tesis de Gramsci, en las cuales las culturas populares se caracterizaban sólo por su posición de clase social” (Pérez Ruiz, 2008: 96).

En las exposiciones temporales del MNCP se hace participar a los creadores de la cultura popular tanto en las actividades de difusión y animación, como en conferencias, tianguis, conciertos, o mesas redondas para involucrar en mayor medida al público en general en las manifestaciones de esas subculturas, estratos de la sociedad mexicana que habían sido silenciados desde los años treinta con una serie de políticas de control que terminaron por acallar la vida sindical, las organizaciones campesinas y la opinión pública en el sistema de representaciones democrático y de apropiaciones culturales plurales. La labor de este museo es precisamente la de exhibir la cultura periférica a la altura incluso de la cultura hegemónica, intentando despojar estas alteridades de su hábito de lo diferente y dándoles la oportunidad a los protagonistas de definir su propia visión del mundo a través de sus investigaciones, representaciones, elaboración de guiones y museografía (Morales, 2007). Si en los años ochenta aparece el Museo Nacional de Culturas Populares, se debe más que nada a un momento de luchas contestatarias y análisis críticos de la cultura y las instituciones encargadas de su gestión. Bonfil Batalla lo recuerda de esta forma:

“Fue entonces una reflexión interesante sobre el significado de los museos, sobre la posibilidad de un acercamiento distinto del museo a la gente, ya que siempre se plantea que es la gente la que tiene que cambiar para acercarse al museo. Allí estaba un poco la idea de que lo que debía cambiar era esa institución un tanto aristocrática y legitimadora de una serie de valores que establecía una distancia enorme con el público. Y todo esto tenía que cambiar si se trataba de acercarse a la población y responder a las necesidades de la población, y tomar en cuenta si es que el museo tenía sentido: sentido para la gente y si tenía una función para la gente. Si no las tenía pues era un gabinete de conservación donde de acuerdo con equis criterio se podían guardar cierto tipo de objetos que por alguna razón se consideraban dignos de conservación o exhibición. Esta fue la experiencia del Instituto Nacional de Antropología” (Perez Ruiz, 2008: 93).

A finales del siglo XX, cuando los museos dejan de ser aquellas instituciones interpretadas como almacenes de cosas viejas, empiezan a tener un lugar preponderante dentro de la dinámica cultural de la vida moderna sumándose a la industria de los servicios, por lo tanto el uso de una museografía contemporánea era necesaria para incorporarlos a una producción cultural afín a las demandas educativas de la sociedad que ya rechazaba la museografía ilusoria. Ante este reclamo instituciones como el INBA o el INAH se vieron rebasadas por la pérdida de creatividad al ofrecer una museografía anticuada que no dejaba

de ser cuestionada por su carácter elitista, situando al indígena en un papel remoto ajeno al campo del conocimiento y la gestión pública. Tal demanda se acentuó con la aparición del EZLN en 1994. A partir de ese entonces hubo la necesidad de emplear estrategias comunicativas con un sentido más participativo y con más equilibrio entre la museografía alegórica y la política de representaciones visuales con más diversidad cultural (Morales, 2012), ya que en pleno auge de la globalización y los fenómenos multiculturales era imposible mantener a los museos de México al margen del análisis del imaginario nacionalista y los valores heredados de la revolución.

Por otra parte, el caso específico de la población afrodescendiente otra suerte ha sido la que ha corrido para verla representada en los museos. A pesar de que se considera el segundo grupo poblacional después de los indígenas, hasta el día de hoy no existe una exposición permanente, sala o museo que de cuenta de su existencia, ni de su contribución económica, social y cultural en México. Su presencia en el contexto museal se ha limitado a exposiciones temporales e itinerantes en diferentes recintos, o menciones muy puntuales en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec y en el MNA. Aunque en algún momento contó con una sala en el Museo Regional de Veracruz, tras su remodelación en 1990 desapareció; mientras que el Museo de las Culturas Afromestizas de Cuajinicuilapa, Guerrero (estado costera del Pacífico) actualmente se encuentra en un total deterioro debido a la falta de recursos económicos a pesar de su reciente creación en 1999 mediante la Dirección General de Culturas Populares dentro del Programa Nuestra Tercera Raíz. No obstante los esfuerzos del patronato que lo gestiona, el museo el día de hoy luce abandonado, sin el interés de ningún nivel de gobierno y sin instancias que actualicen sus contenidos o mantengan vivo el espacio, razones por las cuales se han visto en la necesidad de cerrarlo al público y salvo en contadas ocasiones de que alguien se interese en visitarlo se abren sus puertas (Velázquez, 2014; Castañón, 2010).

Ahora bien, habría que insistir que ha sido la función pública de los museos, y sobre todo legitimadora de las prácticas socioculturales subalternas, lo que condujo a la aparición de la *Nueva Museología Mexicana* completamente escindida de los cánones nacionalistas que venían rigiendo culturalmente al país: el indigenista, el liberal patriótico y el nacionalista revolucionario. Sin embargo, la sombra de un discurso estático se advierte justamente como

el riesgo que encarnan estos proyectos, ya que se trata de una propuesta museológica que parece inmovilizar las subalternidades que por naturaleza están en un constante cambio por tratarse de un campo de luchas reincidentes. Prueba de ello es que décadas más tarde, en 2006, se inaugura el Museo de Arte Popular en la ciudad de México con una propuesta museográfica tradicional que monumentaliza nuevamente el arte popular e indígena desde el punto de vista oficial contrastando de manera excesiva con lo que venía apareciendo como Nueva Museología Mexicana en las últimas décadas del siglo XX en el país.

De cualquier manera esta nueva vertiente museológica sigue siendo un modelo a observar en los museos del país ya que en este nuevo siglo México sigue adaptando el museo a sus propias condiciones históricas y según sus exigencias contemporáneas (Morales, 2007). Aunque no hay que dejar de advertir que mientras los grandes museos que se han encargados de representar a los “otros” como consecuencia del colonialismo, los museos pertenecientes a la Nueva Museología Mexicana que han abierto la posibilidad a esos “otros” sobre la manera en que deben ser representados, a juicio de Bedolla Giles (2014) deben de tener también la posibilidad de que ese “otro” interpele la cultura de “uno” en igualdad de posiciones y derechos, lo que supondría una toma de conciencia de la existencia de minorías y mayorías, por lo que la educación intercultural debe ser considerada como una premisa para que todos podamos cuestionar nuestras posiciones, pues el museo como institución cultural, debe generar espacios, condiciones y mecanismos para alentar la diversidad y garantizar la pluralidad.

## 4.5 Conclusiones

La evolución de la museología en México, tal y como se ha podido observar, está estrechamente relacionada con aspectos no sólo socioculturales sino también políticos e históricos. En las páginas anteriores se han analizado circunstancias que han determinado el desarrollo de esta temática, considerando lo trascendental que ha sido tanto el hallazgo de los grandes monolitos –que significó un hito a la hora de concertar el patrimonio cultural que debía de determinar la identidad de los mexicanos en el proyecto de Estado-nación a gestarse

a principios del siglo XIX- como el surgimiento de los grandes museos nacionales a través de diferentes momentos de su historia en donde estaba claro que el discurso de gran raigambre nacionalista serviría de pilar para enaltecer el espíritu patrio que el país necesitaba transmitir, así como para determinar lo mismo una cultura homogénea que unificara a su población que para proyectar una imagen de país moderno, estable y poseedor de una insigne cultura milenaria que fuera atractiva en el exterior.

Ante estos sucesos las políticas culturales han jugado un papel imprescindible para dar forma y sustancia al desarrollo de la museología mexicana, políticas que lo mismo han surgido como producto de los debates de diferentes agencias como por la necesidad apremiante ante la axiomática realidad vivida en el país, lo que ha derivado en una interpelación del discurso oficial que ha dado paso a la aparición de nuevas maneras de gestionar el patrimonio cultural y a la participación activa de la población para seleccionarlo, presentarlo y hacer uso del mismo, acciones que se han consagrado con el surgimiento de la Nueva Museología Mexicana y concretamente con los museos comunitarios, tal y como se expondrá en el siguiente capítulo. La tarea ha sido ardua, pues las condiciones multiétnicas del país desde sus orígenes y pluriculturales en los últimos siglos demuestran la variedad de factores que han tenido que considerarse en la implementación de políticas para lograr la configuración del Estado-nación acorde a la realidad del país, por lo que de un Estado emergente que intentó desvalorar las condiciones culturales de las culturas precolombinas, en las últimas décadas ha pasado a ser un Estado que desde la hegemonía ha tenido que ceder el paso a la reivindicación de la pluralidad de expresiones culturales.



## Capítulo 5. Los museos comunitarios en México



El presente capítulo da cuenta del estado en el que se encuentra actualmente el ámbito de los museos comunitarios. La primera parte aborda los orígenes y características de los museos comunitarios, así como los elementos fundacionales que utilizó el antropólogo Bonfil Batalla para proyectar el Museo Nacional de Culturas Populares, espacio que de alguna manera determinó las bases de lo que en ese momento empezó a conocerse como la Nueva Museología Mexicana. Los museos comunitarios, como museos pertenecientes a la cultura subalterna, tiene dentro de sus características la investigación participativa, la educación popular y la museografía comunitaria que, como se verá, es lo que permite conseguir el propósito de preservar la cultura material e inmaterial y fortalecer las expresiones propias de la comunidad a través de un acercamiento de la población, involucrando tanto a adultos, como a jóvenes y niños. Igualmente, en un segundo segmento, se hablará de las diferentes perspectivas que han surgido en torno a los museos comunitarios. El debate teórico que los circunda resulta interesante para conocer algunos puntos de vista que han contribuido a su análisis y que han enriquecido sin lugar a dudas el desarrollo de los mismos.

Si todavía ocasiona un número considerable de opiniones es porque el movimiento de los museos comunitarios sigue transformándose con el paso de los tiempos, estimulando de esa forma una nueva manera de narrar la historia de los pueblos antes relegados de los discursos oficiales, tomando ahora la palabra los protagonistas de estos sectores para decidir qué narrar y cómo narrarlo, una gestión participativa que se estudiará en este capítulo como una vía alternativa para que el país transite hacia espacios más democráticos, de equidad e inclusión de los diferentes segmentos de la población del país, ya que precisamente la organización comunitaria de la memoria colectiva ha resultado ser un ejercicio adecuado para la gestión de los derechos culturales fundamentales para el desarrollo de los pueblos. Por otra parte se observará cómo la museografía participativa es entendida como una herramienta para representar las expresiones culturales, haciendo uso de la creatividad para una contextualización adecuada del patrimonio de las comunidades. Y para finalizar se hace un recuento de los museos comunitarios en el territorio mexicano, analizando el lugar que ocupan dentro de la infraestructura cultural con respecto a otros espacios museísticos del país, y señalando asimismo su ubicación, las temáticas abordadas y espacios más notables en las diferentes regiones de México.

## 5.1 Orígenes y características de los museos comunitarios

Como se ha mencionado anteriormente, en las últimas décadas los museos han estado siendo considerados espacios culturales que funcionan como instrumento para la educación y el desarrollo del entorno en donde están asentados a partir de una participación comunitaria directa. Dichas consideraciones fue lo que Bonfil Batalla identificaba como necesarias a la hora de proyectar el Museo Nacional de Culturas Populares que sirvió como base para ordenar metodológicamente lo que se denominaría la *Nueva Museología Mexicana*, corriente constitutiva de diferentes modelos alternos de proyectar la museología en el país y más tarde en Latinoamérica, como se ha podido aseverar. Está claro que desde la aparición de la Nueva Museología los museos dejaron de ser instituciones pertenecientes al Estado. La relación que ahora se establece entre el poder hegemónico (compuesto por el gobierno e incluso la academia) y la sociedad civil ha cambiado de tal forma que ahora es la comunidad el actor principal en el discurso museológico, creándose así una especie de furtiva penetración en estructuras que hace unas décadas estaban consagradas a emitir únicamente el mensaje del Estado-nación (García Canclini, 1997); por lo tanto se tendría que destacar que para que haya podido fecundar esta museología posmoderna (Davis, 2011) ha sido necesario tomar en cuenta factores como la relación estrecha que debe existir entre el museo y la comunidad, los propósitos de desarrollo y regeneración de la misma, su ubicación en zonas ya sea urbanas o rurales con determinado índice de marginalidad, así como la perspectiva democrática que integra a la propia gente en la participación de dicha iniciativa como elementos clave para la germinación de este tipo de proyectos.

El movimiento de la museología comunitaria tuvo su mayor auge cuando en 1983 el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través del Programa para el Desarrollo de la Función Educativa<sup>84</sup> de los museos de su adscripción, impulsa la creación de museos comunitarios en varios estados de la República, considerándolos como un centro cultural y

---

<sup>84</sup> En 1983, como parte del Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos, el INAH funda el Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios. En 1999 de manera independiente de los Museos Comunitarios, se instaura el Programa Nacional de Servicios Educativos que más tarde, en el 2002, pasa a ser el Programa Nacional de Comunicación Educativa (PNCE), teniendo como propósito ofrecer una atención diferenciada atendiendo la diversidad de los visitantes de los museos Martín (2012).

educativo que la propia comunidad administraría, siendo ella misma la que tendría que decidir la exhibición de sus elementos arqueológicos, históricos y artísticos, así como sus costumbres y tradiciones. Como órgano coadyuvante el INAH también sugirió proporcionar apoyo tanto técnico como de acciones de cuidado para la preservación, rescate y protección del patrimonio arqueológico e histórico a través de su Programa Nacional de Museos Comunitarios ya citado, pero manteniéndose al margen de la autonomía de los pueblos para regir su vida cultural e intereses políticos. Los museos comunitarios se inscriben además en la “lista de movimientos socioculturales que reclaman el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes” (Luna, 2014: 149), volviendo inocuo a lo nacional cuya realidad está rebasada por una diversidad cultural que requiere nuevas perspectivas históricas y teóricas, lo que los convierte en novedosas formas de comunicar una identidad local. Y así en 1986 surge el primer museo comunitario en Santa Ana del Valle, Oaxaca.



Imagen 22: Postal de Santa Ana del Valle con imágenes del museo comunitario Shan-Dany. Fotografía del autor, 2012.

Resultado de la crítica hecha a la museología implementada en los inicios para confeccionar el Estado-nación de hoy, se entiende que la Nueva Museología Mexicana se

percibe como una práctica teórica y filosófica que surge para resolver los vacíos culturales, sociales y políticos de los museos tradicionales a partir de una insistente participación social para dar protagonismo a los sectores subalternos de la sociedad mexicana. Y aunque no siempre se evidencien sus argumentos impugnadores y antidominantes, como ocurre en el MNCP, los museos comunitarios pretenden cumplir con un compromiso político a favor de los los sectores sociales que no habían tenido cabida para dar a conocer producciones culturales desde su propia visión, alejándose de la idea de apreciación estética y devocional del patrimonio cultural instaurada en la museología anterior (Pérez Ruiz, 2008; Morales Moreno, 2012). Para tal fin, han sido imprescindible la interacción con los propios creadores de cultura, cuyas aportaciones son fundamentales para cimentar pilares identitarios y generar a la vez una cercanía con la comunidad que la museología tradicional no había tomado en cuenta a la hora de intentar una museografía que comunicara y educara a la sociedad sobre la existencia de otros sectores desfavorecidos en un país pluricultural como México.

De la misma manera hay que citar que la memoria colectiva, las temáticas sociales y los movimientos creativos constituyeron otros factores que intervinieron para cambiar el concepto de los visitantes de los museos. La contemplación y los placeres intelectuales han sido sustituidos desde entonces por la participación directa y la implicación más activa de sus visitantes, quienes se han convertido en parte integral de los museos dejando a un lado su papel de meros visitantes. Abandonando su papel de visitante, ahora el sujeto es un actor activo, toma decisiones y se involucra en tareas hasta museográficas, transformándose así en un agente multifacético (Hauenschild, 1988) que, aprovechando sus conocimientos y experiencias como parte integrante de la comunidad, es llamado a formar parte activa del museo para que también pueda advertir el desarrollo sociocultural, e incluso económico de su territorio. Desde esta perspectiva los museos comunitarios se han convertido en iniciativas que pugnan por mejorar las condiciones de vida de las comunidades locales, las cuales trabajando con su patrimonio toman el control de su futuro (Paula Assunção, 2010).

A finales de la década de los años 90, en el ámbito global varias causas contribuyeron a la apertura de un nuevo capítulo en los asuntos de la participación de la sociedad en los museos. La agenda del desarrollo sustentable y las políticas de inclusión social en el Reino Unido, el fortalecimiento de los movimientos de emancipación indígena en Norteamérica,

así como el crecimiento del multiculturalismo en los países europeos, constituyeron circunstancias idóneas para la transformación museal. Un renovado paradigma en la participación activa empezó a emerger en la relación entre los museos y los múltiples –e incluso nuevos– agentes involucrados en este sector (Paula Assunção, 2010). Dichos escenarios de alguna manera fortalecieron los ideales que los actores involucrados en el sector de la museología en México venían persiguiendo décadas atrás, de tal manera que en estos fenómenos internacionales vieron las circunstancias idóneas para impulsar lo que poco a poco ha dado pie al movimiento de los museos comunitarios, pues la pérdida de tradiciones, las migraciones, el expolio y la necesidad de hacer valer los derechos al desarrollo autónomo representaban ya un hecho insoslayable:

“El proyecto para crear un museo se alimenta de intereses y preocupaciones comunitarias profundas. La iniciativa puede surgir porque ha habido algún hallazgo de objetos arqueológicos o históricos, o existe la necesidad de retener colecciones que están en riesgo de salir de la comunidad o ser destruidos. La pérdida o revaloración de tradiciones ante los acelerados procesos de cambio también impulsan a crear espacios de memoria. Igualmente, la necesidad de dar a conocer productos creados en la comunidad, o el interés de desarrollar turismo comunitario, también impulsan la creación de museos. Se extiende entre la comunidad la preocupación de movilizarse para evitar pérdidas o alcanzar nuevos logros para fortalecer su propia forma de vida” (Camarena y Morales, 2009: 25).

El nuevo museo, como lo es el museo comunitario, es definido por sus principios básicos y objetivos socialmente relevantes. Su trabajo como institución social tiene el propósito de concientizar a la población de su propia identidad, de fortalecer la misma y de infundir confianza en el potencial de la comunidad para su propio desarrollo. Al identificar y nombrar el patrimonio material e inmaterial que constituye su entorno, la gente se da cuenta del derecho que tiene sobre su identidad local y regional, haciendo uso al mismo tiempo de su mundo y hasta ganando cierto control sobre el mismo. Por lo tanto, para lograr una idea general del concepto de museo comunitario se deben tomar en cuenta fundamentalmente las siguientes condiciones: la cooperación, la participación activa de la gente de la comunidad y el diálogo permanente o entendimiento mutuo (Bhatnagar, 1999). Lo anterior son aspectos que forman parte del desarrollo integral del proyecto, incluyendo las tareas tradicionales de un museo, sólo que con la peculiaridad del alto grado de inclusión de

la gente. Siendo que los museos siempre han buscado crear identidad, el objetivo de la Nueva Museología va más allá pues más bien trata de hacer contribuciones reales ante las dificultades cotidianas, señalando problemas y procurando ofrecer posibles soluciones, aunque esto último no siempre se logre. Con estos antecedentes Georgina DeCarli los define de la siguiente manera:

“Un museo comunitario es un espacio donde la comunidad realiza acciones de adquisición, resguardo, investigación, conservación, catalogación, exhibición y divulgación de su patrimonio cultural y natural, para rescatar y proyectar nuestra identidad fortaleciendo el conocimiento de su proceso histórico a través del espacio y el tiempo. [...] Les permite explorar dimensiones tan diversas como sus recursos naturales, sus monumentos históricos, su tradición oral y sus proyectos para el futuro, mientras se estimulan la generación de proyectos de desarrollo basados en un aprovechamiento adecuado de su propio territorio” (DeCarli, 2003: 14).



Imagen 23: Museo comunitario de Yahualica, Hidalgo. Fotografía del autor, 2012.

Para que un museo comunitario pueda realizarse es necesario que la demanda de su creación provenga de la misma comunidad. Es ella la que tiene que expresar el deseo de abrir un espacio de estas características. Y como bien aclara el antropólogo Cuauhtémoc

Camarena, uno de los pilares neurálgicos para que ocurra la museología comunitaria es la promoción social, fenómeno que sucede como consecuencia de la investigación, conocimiento y sistematización de la situación económica, política y social de la comunidad para valorar los procesos históricos que han determinado su desarrollo cultural y que se han convertido en la característica de su situación actual. Lo anterior normalmente sucede de la mano de un promotor, quien apoyado por la participación de la comunidad implementa acciones teórico-metodológicas para ubicar en tiempo y espacio las posibilidades de desarrollo con las que la comunidad cuenta para su óptimo aprovechamiento, reconociendo las razones y consecuencias de aquellas situaciones observadas. El mismo promotor muchas veces es un actor perteneciente a la misma comunidad, por lo que sus tareas de apoyo y asesoramiento van encaminadas al proceso de planeación útil para el diagnóstico, promoción, sensibilización y organización del proyecto de creación del museo comunitario ( DeCarli, 2003).

Desde esta perspectiva no es de extrañarse que los museos comunitarios sean vistos como instituciones educativas que pueden ayudar a la población a crear conciencia de su entorno (Hauenschild, 1988). Pero para que un museo pueda convertirse en comunitario debe prescindir de sus muros, debe salir a la calle, abrirse al público y ser accesible en muchos sentidos para que así la sociedad participe democráticamente del patrimonio que le pertenece y para que de la misma manera sea utilizado como una herramienta de dinamización económica y social, pues su labor es también explicar la vida de los habitantes del entorno y sus dinámicas culturales (Sabeté y Gort, 2012). En el Manual para la Creación de Museos Comunitarios se definen de esta manera:

“Un museo comunitario es un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad. Fortalece la identidad, porque legitima la historia y los valores propios, proyectando la forma de vida de la comunidad hacia adentro y hacia fuera de ella. Fortalece la memoria que alimenta sus aspiraciones de futuro. Un museo comunitario genera múltiples proyectos para mejorar la calidad de vida, ofreciendo capacitación para enfrentar diversas necesidades, fortaleciendo la cultura tradicional, desarrollando nuevas formas de expresión, impulsando la valorización del arte popular y generando turismo controlado por la comunidad” (Camarena y Morales, 2009: 15).





Imagen 24: Grupo de bailes regionales participando en actividades organizadas por el Museo Comunitario de La mina (Natividad, Oaxaca). Fotografía del autor, 2012.

En la Conferencia General del ICOM de 1995 se insistió en que después de un determinado tiempo los museos comunitarios han logrado establecer diferentes puntos en común como el hecho de que quienes los visitan interactúan más entre ellos y las exposiciones. Convertidos en puntos de reunión, estos museos son desde entonces los lugares en donde la comunidad se comunica con el mundo anterior y celebra sus fiestas y tradiciones, a pesar del bajo presupuesto que comúnmente tienen para desarrollar sus actividades y la poca atención de su labor en otras esferas de producción cultural. No obstante que para un importante sector de la sociedad la idea de museo tiene más que ver con las instituciones a gran escala –nacional o internacional– la labor del museo comunitario es sin lugar a dudas la que más influencia tiene sobre la población, pues es el instrumento que refleja, define, pone en práctica y configura las herramientas para cubrir las necesidades que la comunidad le demanda por formar parte de su entorno más inmediato (Fernández y García Fernández. 2011).





Imagen 25: Festival en el Museo comunitario de Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.

Dentro de los objetivos de los museos comunitarios se pueden contar el fortalecimiento de la apropiación comunitaria de su patrimonio cultural (tanto de sus bienes culturales materiales como de sus tradiciones y su memoria); el fortalecimiento de la identidad al brindar nuevas maneras en las que sectores de la comunidad conozcan, interpreten, valoren y disfruten su propia cultura; el mejoramiento de la calidad de vida ofreciendo diversos tipos de capacitación y generando ingresos a través de la promoción del arte popular y el turismo comunitario; así como el establecimiento de vínculos con otras comunidades a través del intercambio cultural y la creación de vínculos para propiciar la solidaridad y la creación de proyectos colectivos (Camarena y Morales, 2009). Por otra parte se destaca que en determinado momento se convierten en espacio de análisis, reflexión y acción, favoreciendo con ello a procesos de intercambio intercultural y fortalecimiento de redes que proporcionan autonomía, autodeterminación y resistencia entre los pobladores.

Dado que las descripciones anteriores nos permiten destacar algunos términos que comprenden las principales características de los museos comunitarios, a continuación

abordaremos un análisis de las mismas para así tener una mayor comprensión de este escenario museológico según el desarrollo experimentado en México en las últimas décadas. Esta observación a final de cuentas nos será útil para entender de manera integral las circunstancias en las que ocurre esta práctica museística. Por ejemplo, tomemos en cuenta lo que destacan los antropólogos Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales, coordinadores del Programa de Museos Comunitarios de Oaxaca, quienes destacan que un museo comunitario no sólo es un recinto que alberga objetos del pasado, sino que representa la posibilidad para los integrantes de la comunidad de aparecer ante los otros como sujetos con historia, como generadores y portadores de cultura, y como sujetos que han participado en el curso de los acontecimientos locales o regionales; por lo tanto, el proceso de creación de un museo comunitario es considerado como un transcurso colectivo de reflexión, de adquisición de una idea de continuidad y transformación por tratarse de un instrumento para la autodeterminación de los pueblos y una herramienta para la evolución social:

“La opción de fundar un museo surge como parte de un proceso de resistencia a dinámicas que amenazan la reproducción de la comunidad. Así, el museo se sustenta en los mecanismos propios de reproducción comunitaria. Cuando el pueblo decide dedicar parte de su patrimonio colectivo, parte de su territorio, a construir o adaptar un espacio para el museo, está empleando uno de sus recursos fundamentales. De la misma manera, al nombrar a integrantes comunitarios para desarrollar un servicio creando y cuidando el museo, está poniendo en juego un importante recurso humano. Además, decide sobre el contenido del museo, desarrollando los temas que debe abarcar, y dando un lugar nuevo para valorar y resguardar un conocimiento propio de la comunidad. Así, tierra, servicios y conocimientos, elementos fundamentales para la existencia comunitaria, se ponen en juego, en una búsqueda de mantener su identidad ante un proceso acelerado de cambio” (Camarena Ocampo y Morales, 2000).

Considerando lo anterior, también es sustancial atender lo que Felipe Lacouture observa como parte de los objetivos del nuevo museo. Para el experimentado museógrafo si los propósitos de dicha tendencia tiene que ver con el fomento de la conciencia patrimonial de las comunidades mediante el rescate, conservación, uso adecuado y difusión de su herencia cultural y natural, dichas acciones indefectiblemente se convierten en un acto de reconocimiento identitario que derivará en el propio eco-desarrollo de la comunidad (DeCarli, 2003) y a la vez confrontará al visitante con su realidad natural, otra manera muy

diferente de la experiencia que concentra los elementos patrimoniales en un sólo espacio descontextualizado como ocurre en el museo tradicional. Asimismo, el conocimiento adquirido sobre el patrimonio cultural que se ostenta coadyuva a la comunidad a un aprovechamiento óptimo de los recursos de su territorio para su propio beneficio cultural y recreativo, lo que derivará de alguna manera en el fomento del turismo regional.



Imagen 26: Tríptico de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

Por otra parte como proceso colectivo en donde se busca la realización plena de la cultura material y espiritual en sus múltiples formas y su totalidad, posee dos factores que permiten su legitimidad social y política: cuando abordan las necesidades de la sociedad y cuando cumplen también con una función comunitaria en el entorno. Las necesidades de las que hablan las comunidades tienen que ver con tópicos tales como el resguardo de documentos históricos, la preservación de objetos, la reafirmación de vínculos ancestrales, la capacidad de perpetuarse como comunidad, así como la defensa de la integridad y autonomía del pueblo, el fortalecimiento de la identidad cultural y en muchos casos la supresión de la

expropiación o expolio del patrimonio:

“...es claro que las comunidades no conciben a los objetos y sitios prehispánicos como 'patrimonio arqueológico' en el mismo sentido que un antropólogo o un arqueólogo. No están separados de la vida cotidiana, no están referidos a un valor universal, sino a un espacio concreto donde se reproduce su forma de vida de manera integral. Los objetos no se perciben como un medio para el conocimiento científico, ni portadores de un valor estético universal, ni un legado de grandeza que respalda la construcción de la nación... Un elemento que aparece en este testimonio, y que está presente en casi todos los museos comunitarios de Oaxaca, es la demanda por mantener la posesión de los objetos arqueológicos...Esta posesión no es solamente física, sino simbólica, se construye también como un componente de la memoria colectiva a través de su interpretación, a través de la manera en que recupera el pasado y lo instala en el presente” (Camarena Ocampo y Morales, 2000).

Atendiendo estas apreciaciones, las principales características que podemos distinguir entonces de los museos comunitarios son las siguientes: nacen de la comunidad, son creados y desarrollados por ella misma aprovechando sus recursos, y responden a sus necesidades y derechos. De igual manera otras de sus particularidades tienen que ver con el fortalecimiento tanto de la identidad como de la cultura de la comunidad; asimismo propician su organización, instan a la acción y producción colectiva y sirven como medio democratizador. Porque una vez que los objetos del museo se han establecido en un determinado sistema, las exposiciones se convierten entonces en un medio de comunicación en constante diálogo con la gente a través de un lenguaje propio y específico para mostrar el patrimonio de cualquier núcleo social. De su capacidad de comunicar, de su carácter y de su estilo dependerá la eficacia de su función social y cultural (Alonso y García Fernández, 2011).

En este sentido el museo comunitario como medio de comunicación se puede decir que es el que se encarga de difundir expresiones y códigos propios de la comunidad con el fin de preservar y conservar aspectos sociales y territoriales como pueden ser las formas de producción, las condiciones geográficas o el intercambio y desarrollo cultural, pues el museo comunitario presenta ante la comunidad un pasado que tiene el propósito de educar en función de observar problemas actuales, razón por la cual el dinamismo que debe de mantener tiene que ser constante en cuanto a actividades y hasta en exposiciones temporales (Vázquez, 2008) a través de proyectos que responden a sus necesidades de fortalecimiento

cultural como la revaloración de los idiomas autóctonos, la promoción de sitios patrimoniales, la creación de grupos de danza y grupos de música, la creación de exposiciones sobre la cultura tradicional, la creación de videos y programas de radio sobre la cultura tradicional, o la organización de festivales, por citar algunos ejemplos (Camarena y Morales, 2009). En este tenor, las temáticas que abordan comúnmente tienen que ver con aspectos como la historia prehispánica, la tenencia de la tierra, las luchas en el pueblo u otros movimientos sociales, la medicina tradicional, las mayordomías y otros rituales, las bodas y celebraciones varias, el diseño y la producción artesanal, las artes y oficios, las actividades productivas, así como la gastronomía y la indumentaria, por citar algunos temas.



Imagen 27: Integrantes del taller de son jarocho en el museo comunitario de Jamapa, Veracruz.  
Fotografía del autor, 2015.

Como una manera de garantizar determinado soporte institucional a base de apoyo técnico y administrativo en el manejo de los bienes patrimoniales, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de la Dirección General de Culturas Populares, creó el



Programa Nacional de Museos Comunitarios (PNMC)<sup>85</sup> con el propósito de crear una red con la participación de las comunidades rurales y urbanas, indígenas y mestizas, en la investigación, conservación y difusión de su propia cultura sin restarle autonomía a los museos comunitarios. Igualmente otros objetivos del mismo programa han sido fomentar y fortalecer diversas iniciativas culturales durante y después de la creación de los museos en cada pueblo participante; impulsar que las comunidades se apropien de esta nueva institución cultural para fortalecer su organización en torno a la cultura; proyectar la acción del museo hacia iniciativas de desarrollo comunitario de acuerdo a las necesidades e intereses de cada localidad; y generar vínculos entre las comunidades y su patrimonio que permitan construir un nuevo universo de relaciones de respeto y apoyo recíproco para fomentar el desarrollo de proyectos iniciados, dirigidos y sostenidos por ellos mismos.



Imagen 28: Ubicación de los museos pertenecientes a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca. Fotografía del autor, 2015.

<sup>85</sup> El PNMC se puede consultar en esta página: <http://www.oas.org/oipc/espanol/documentos/MexicoProgramaNacionalMuseosComunitarios.doc>.

Debido a que en la tarea de desarrollar la Nueva Museología Mexicana han participado únicamente técnicos, académicos, críticos e intelectuales producto de las instituciones (pues la mayor parte de los museos en el país pertenecen al sector público) en los museos comunitarios se siguen advirtiendo visos tradicionales en las formas expositivas, pues no ha sido fácil lograr un desprendimiento total y absoluto de los cánones para dar paso a una tendencia innovadora y autónoma. Aún así, dentro de la convivencia de estas dos propuestas es fácil advertir la necesidad de la comunidad de hacer manifiesta su participación, un proceso tan complejo como el que se pudiera encontrar en cualquier otro ámbito social en México (Pérez Ruiz, 2008).

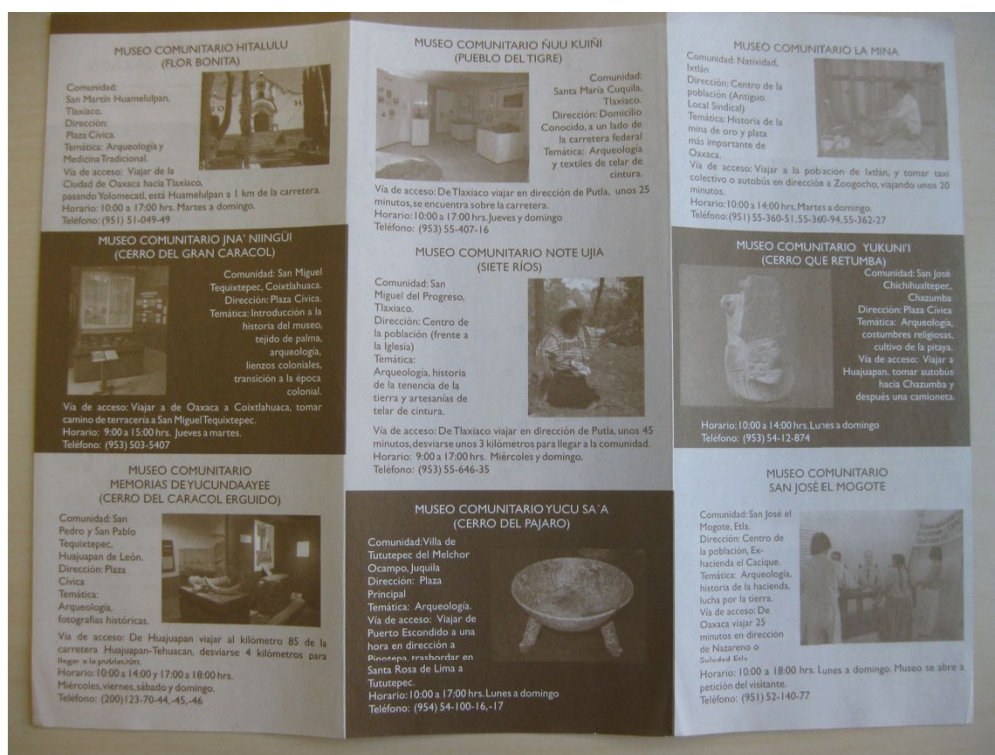


Imagen 29: Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca. Fotografía del autor, 2015.

Por lo tanto, es importante observar que como resultado de dichos proyectos, se pueden anotar los siguientes impactos en sus entornos, como bien destacan Camarena y Morales (2009): la preservación cultural a partir de la conservación de elementos materiales y no-materiales de la cultura, ya que el museo contribuye a resguardar lo que estaría en riesgo de ser destruido, saqueado o de desaparecer; el fortalecimiento de las expresiones culturales

propias de la comunidad a través de su estudio, proyección y recreación, así como el acercamiento de adultos, jóvenes y niños a su propia cultura; la presencia de la comunidad en su contexto social; el reconocimiento de la localidad más allá de sus fronteras; la visibilidad de sus esfuerzos; la generación de ingresos a través de la promoción y venta del arte popular y la venta de servicios de turismo comunitario con esquemas que colectivizan los beneficios obtenidos; la búsqueda de alternativas para diversas necesidades comunitarias; y la vinculación en redes para propiciar el intercambio cultural, la generación de una visión de cambio, así como amplios proyectos de acción.

## 5.2 La teoría de los museos comunitarios

Aunque en realidad se trate de pequeños y modestos montajes expositivos insertados en comunidades incluso muy alejadas de los centros urbanos y con altos índices de marginalidad “el museo comunitario es un espacio vivo, un espacio de organización, establecido para fortalecer la identidad, propiciar la reflexión crítica y la creatividad, y generar múltiples proyectos para mejorar la calidad de vida” (Camarena y Morales, 2009: 113). Son propuestas que velan por las narraciones locales que exteriorizan las particularidades y dinámicas de contextos concretos del país, volviéndose así símbolos de identidad regional (Zavala, 2012 y Ortiz, 2015) a partir del “recurso de la memoria, la fragmentación del mundo moderno y la emergencia de nuevas formas multiculturales, quizás fundamentalistas y con una trayectoria desarrollista, que reivindica el pasado local añadiendo una reconfiguración de las fronteras identitarias” (Luna, 2014: 148). Aún así los museos comunitarios materializan prácticas más democráticas que las que se habían venido dando producto de las políticas culturales del México posrevolucionario, origen de los museopatía. Y aunque todavía no se adviertan grandes logros en el desarrollo de cuadros profesionales que estimulen la museología subalterna, sus exposiciones etnográficas demuestran una gran sensibilidad por retratar una historia desde abajo, desde el pueblo, y con una fuerte carga emotiva y afectiva, en donde por ejemplo la herencia católica es exhibida desde el sincretismo religioso (Morales Moreno, 2012).



Siendo que la intención de la Nueva Museología Mexicana es dar voz a las comunidades antes apartadas de los espacios de producción cultural, podemos advertir que el caso de los museos comunitarios tiene una genealogía diferente a la de los museos tradicionales, ya que se trata de un movimiento que surge de los propios colectivos locales de diferentes puntos geográficos de México, a partir de una reflexión crítica sobre las limitaciones que caracterizan a los grandes museos que no precisamente han podido responder a la necesidad de transmisión de conocimiento, cuya función más bien ha consistido en poseer y mostrar. A esta corriente innovadora el antropólogo Méndez Lugo (2004) también la denomina como Nueva Museología Comunitaria ya que los proyectos se convierten en una alternativa viable para sensibilizar, concientizar y organizar a las comunidades en la investigación, valoración, conservación y difusión de su patrimonio cultural, pues como se ha mencionado en otros apartados los museos tradicionalmente han sido concebidos como los lugares de la memoria hegemónica, esa memoria de quienes ejercen el poder y de los que deciden qué recordar y cómo recordarlo, de ahí que en los museos comunitarios ha sido posible representar y fortalecer otra memoria, estableciéndose así una confrontación entre la memoria colectiva del poder y la memoria colectiva de los dominados:

“Pero es el discurso del museo comunitario el que hace saltar en pedazos tanto al Estado nacional homogeneizador, así como a la idea de una cultura homogénea, revelando así su carácter multicultural y transterritorial, en donde se incluyen diferentes culturas, desiguales apropiaciones y combinaciones que los individuos hacen de los elementos de otras culturas, así como de la suya propia” (Luna, 2014: 149).

Desde esta perspectiva la memoria colectiva se ha convertido no solamente en una conquista sino también en un instrumento de lucha (Camarena y Morales, 2000). En el caso particular de los museos comunitarios, una definición a destacar es la que proporciona el antropólogo Raúl A. Méndez Lugo (2001), quien precisa que se trata de “un espacio en donde la comunidad realiza acciones de adquisición, resguardo, investigación, conservación, catalogación, exhibición y divulgación de su patrimonio cultural y natural, y en donde además la misma colectividad rescata y proyecta su identidad fortaleciendo el conocimiento de su proceso histórico a través del tiempo y del espacio”. Se trata pues de proyectos que

permiten a la comunidad explorar dimensiones tan diversas como sus recursos naturales, sus monumentos históricos, su tradición oral y sus proyectos para el futuro, mientras se estimulan la generación de proyectos de desarrollo basados en un aprovechamiento adecuado de su propio territorio (DeCarli, 2003: 14). A lo anterior habría que añadir la siguiente perspectiva:

“Para que sea comunitario, el museo debe responder a las decisiones de la comunidad, no solamente estar ubicado en una comunidad. Los diferentes sectores de la población sentirán que el museo es suyo en cuanto tuvieron la oportunidad de opinar y decidir sobre su creación y funcionamiento. Los procesos de consulta y creación del consenso son diversos en cada comunidad, pero el principio es el mismo. En algunas poblaciones, sus habitantes se reúnen en la asamblea comunitaria para tomar decisiones con respecto a sus planes y proyectos, y en estos casos, la asamblea es la instancia más adecuada para resolver sobre la creación del museo. En otros lugares, el consenso se puede generar a través de la consulta a diversos sectores y grupos organizados de la población” (Camarena y Morales, 2009: 25).



Imagen 30: Museo comunitario de Matatlán, Oaxaca. Fotografía del autor, 2014.

Para el museógrafo Felipe Lacouture la clave en la conceptualización de la Nueva Museología Mexicana consiste en que desde el momento en que cada objeto tiene un significado –un significado proporcionado por el Hombre–, el objeto deviene en símbolo de una realidad, razón por la cual el hecho museológico confronta al hombre con la misma, entendiéndose ésta como una totalidad naturaleza-hombre (DeCarli, 2003), de ahí que los elementos que comprenden el museo comunitario –o nuevo museo– son el territorio, la comunidad y el patrimonio, conceptos que a continuación se definen.

Resulta interesante ver las acepciones validadas por la Nueva Museología en Latinoamérica. En primer lugar se observa que como territorio o región se entiende el espacio geográfico en donde se ubica el museo y que se puede extender hasta los asentamientos arqueológicos o a espacios en donde se realizan otras actividades como pueden ser los recorridos a atractivos turísticos del entorno. Si Riviere (1985) definía el territorio como el espacio heredado en donde la comunidad está enraizada actualmente y en el que se pretende dar continuidad o discontinuidad cultural a las siguientes generaciones, también es interesante tomar en cuenta la definición que proporciona Nazor (2003), para quien la región es una “porción territorial y cognitiva que engloba homogeneidad topográfica, productiva y cultural”. Tómese en cuenta que en la región o territorio pueden confluír diferentes grupos sociales que son los que conforman una comunidad.

En cuanto a la forma de definir la comunidad, es preciso recordar que Ferdinand Tönnies en 1887 contrapone este mismo concepto al de sociedad (DeCarli, 2004), justificando que la comunidad tiene más bien un sentido de vínculo ancestral dentro de sus miembros por lo que la conducta y los deseos individuales se rigen por los del conjunto como un sentimiento de deber, mientras que en la sociedad se establecen relaciones en donde las partes permanecen sustancialmente apartadas y extrañas entre sí, en donde el fin está regido por el interés individual y no en conjunto:

“Desde la clásica distinción sociológica entre 'comunidad' -Gemeinschaft- y 'sociedad' -Gesellschaft-, acuñada de forma paradigmática a finales del siglo XIX por Ferdinand Tönnies (1979), los ámbitos comunitarios ocupan un destacado lugar no sólo en las ciencias antropológicas, sino en toda una corriente interdisciplinaria de los 'estudios de comunidad'... Desde inicios de los años ochenta, son sobre todo propuestas normativas surgidas en el seno de la filosofía política las que recuperan y reivindican

“lo comunitario” no como una unidad de análisis social, sino como una propuesta política de reorganización de las sociedades contemporáneas” (Dietz, 2007: 36).

Otra definición de comunidad establece la totalidad de sentimientos, actitudes e intereses que une a los individuos de un grupo con un uso permanente de un espacio en donde establecen sus contactos y coherencia interpersonal, lo que les permite actuar en forma colectiva para diferenciarse de otros grupos; por lo tanto la comunidad regional puede que se trate de un conjunto de comunidades integradas en una región específica, que poseen una historia compartida, prácticas culturales y lenguaje (usos dialectales) en común, y un medio ambiente homogéneo con recursos naturales que demarcan actividades productivas con características propias (DeCarli, 2003). En el caso de México ocurre un fenómeno particular que apela a los usos y costumbres de determinadas regiones y que tiene que ver con la demostración de pertenencia a la misma. Por ejemplo en el Estado de Oaxaca, para los hombres adultos no es suficiente haber nacido ahí para demostrar que son miembro de una comunidad, por lo que deben de refrendar constantemente su compromiso y voluntad cumpliendo con determinadas obligaciones colectivas en beneficio de la población en general a través de lo que denominan el tequio<sup>86</sup>. Los servicios prestados a través del tequio tienen que ver por ejemplo con mejoramientos de obra en escuelas, centros de salud, caminos comunales, etc., así como en la organización de las fiestas locales, en el gobierno comunal, en la asamblea comunitaria (que es la principal instancia de toma de decisiones) y además cumplir con los cargos o posiciones de responsabilidad civil y religiosa.

Esta forma de organización comunitaria ha llevado a desarrollar un concepto conocido como “comunalidad”<sup>87</sup> que Díaz Gómez (2003) identifica con la combinación de elementos como la tierra, entendida como madre y como territorio, el consenso en asamblea para la toma de decisiones, el servicio gratuito como ejercicio de autoridad, el trabajo colectivo como un acto de recreación, así como los ritos y ceremonias como expresión del don comunal. En su totalidad el concepto se puede definir de la siguiente manera:

---

<sup>86</sup> Para una aproximación al concepto de tequio, véase: Zolla (2004); Hernández (1996); Kraemer (2003); Marroquín (2007); Cohen (1999); Colín (2014).

<sup>87</sup> Para ampliar el término véase también: Díaz, F. (2007); Martínez Luna (2003); Rendón (2003); Maldonado (2002; 2010).

“La comunalidad es una forma de nombrar y entender al colectivismo indio... Es la lógica con la que funciona la estructura social y la forma en que se define y articula la vida social... La vida india se da en un territorio concreto, entendible, propio y apropiado simbólicamente, un territorio natural sacralizado, compuesto de gente, naturaleza y fuerzas sobrenaturales que interactúan en él y cuyas relaciones están mediadas ritualmente, fundadas y explicadas en mitos y otras narraciones. Este territorio es el ámbito de la comunalidad, compuesto por familias interrelacionadas mediante lazos rituales y que construyen la vida comunitaria a partir de la reciprocidad como regla -que Alicia Barabas (2001) ha caracterizado como ética del don- y la participación, manifestadas en tres tipos de actividades: el trabajo, el poder y la fiesta, todos ellos de carácter comunal, organizados en función de lograr objetivos colectivos” (Maldonado Alvarado, 2003).

Como resultado, el comunitarismo insiste en los valores localmente compartidos y transmitidos más que en las dinámicas de las comunidades tradicionales. Igualmente recalca aquellos valores que rigen y se transmiten habitualmente en las familias, asociaciones, organizaciones e instituciones locales, por esta razón el concepto de comunidad que vemos aplicado en la Nueva Museología ampliamente aceptado en Latinoamérica, conforme a lo analizado por DeCarli (2004), incluye los siguientes elementos: totalidad de sentimientos, actitudes e intereses que unen a los individuos de un grupo permitiéndoles actuar en forma colectiva; el uso permanente de un espacio donde el grupo establece sus contactos y coherencia interpersonal para diferenciarse espacialmente de otros grupos; así como la unidad físico-económica que se manifiesta por agrupaciones de viviendas, es decir, donde viven familias dedicadas principalmente a una actividad productiva específica.

Para un museo comunitario no es tarea fácil identificar e involucrar a la comunidad debido a que la gente no forma parte de grupos homogéneos que pudieran ser identificados de inmediato para sus fines (Carrington, 1995). Sabiendo que un grupo de individuos en determinada área geográfica forma parte de varios grupos a la vez dependiendo de sus gustos, intereses o influencias externas (como por ejemplo la inmigración, la economía o los cambios sociales), habría que suponer que algunos de esos grupos formarían parte de nuestro “museo comunitario” y que mientras algunos se sientan atraídos por determinadas actividades organizadas otros tantos se sentirán excluidos del museo por no coincidir con sus intereses en determinados momentos (Davis, 2011). No obstante, durante sus actividades assemblearias y de exploración un museo puede sí advertir grupos de la comunidad local (el público al que



sus colecciones y la proximidad a las rutas turísticas que lo atraviesan puede atraer a otras comunidades más. Hablando de museos locales, esto es, museos con una colección limitada que sirve a la población de un área geográfica definida, podrá calificar su museo como “comunitario” de manera más rápida porque se trata de museos que han sabido captar la identidad del lugar de manera más fácil. Se dice que el incremento de los “museos de identidad” (identity museums) se ha visto incrementado en las últimas décadas del siglo XX debido a una necesidad perfectamente entendible de las pequeñas comunidades por ser conscientes de esos atributos que los hacen diferentes, como observa Maure (1986): “L'identité d'un groupe se définit et est vécue par report à l'existence d'autres groupes qui sont différents”. O sea que para ser parte de una comunidad identificable es necesario saber que hay otro, un otro diferente, y que se trata de comunidades que están ahí. Incluso en pequeñas poblaciones en ocasiones es muy difícil de alcanzar la noción del museo comunitario, pues se trata de poblaciones muy reflexivas e introspectivas conscientes de las debilidades y pasiones de sus habitantes, lo que dificulta asignar una imagen de armonía a una sola comunidad. No obstante ha habido casos en los que la comunidad se encuentra dispersa y desarraigada, pero a partir del proyecto de su museo comunitario se ha dado el fenómeno de reforzamiento de sus lazos identitarios (Alonso y García Fernández, 2011). A la hora de definir el concepto de museo comunitario, por lo tanto, es encontrarse con determinadas dificultades, aunque muchas veces es mucho mejor explicarlo y entenderlo como tal a través de las dinámicas que se establecen entre él, la comunidad y las sub-comunidades.

Para la definición de patrimonio consideremos lo que el Programa para la Función Educativa de los Museos de México ha tomado en cuenta y que ha sido acuñada por José Luis Perea (1988), quien se refiere al patrimonio como “el conjunto de bienes materiales, naturales y espirituales que posee la población [de una región], representados por sus lugares, edificios y objetos históricos; sus manifestaciones artísticas, festividades tradicionales, conocimientos y técnicas de saber popular; formas de producción tradicional, entorno ecológico y su cultura oral”. Igualmente es importante atender una de las explicaciones más validadas por la antropología actual, a cargo de Llorenç Prats (1997), para quien el patrimonio cultural consiste en un sistema de representación constituido por metonimias,



reliquias, lugares o manifestaciones, procedentes del pasado que condensan y encarnan emotivamente unos valores y una visión del mundo, y que suelen ser considerados símbolos sagrados para un determinado grupo cultural.

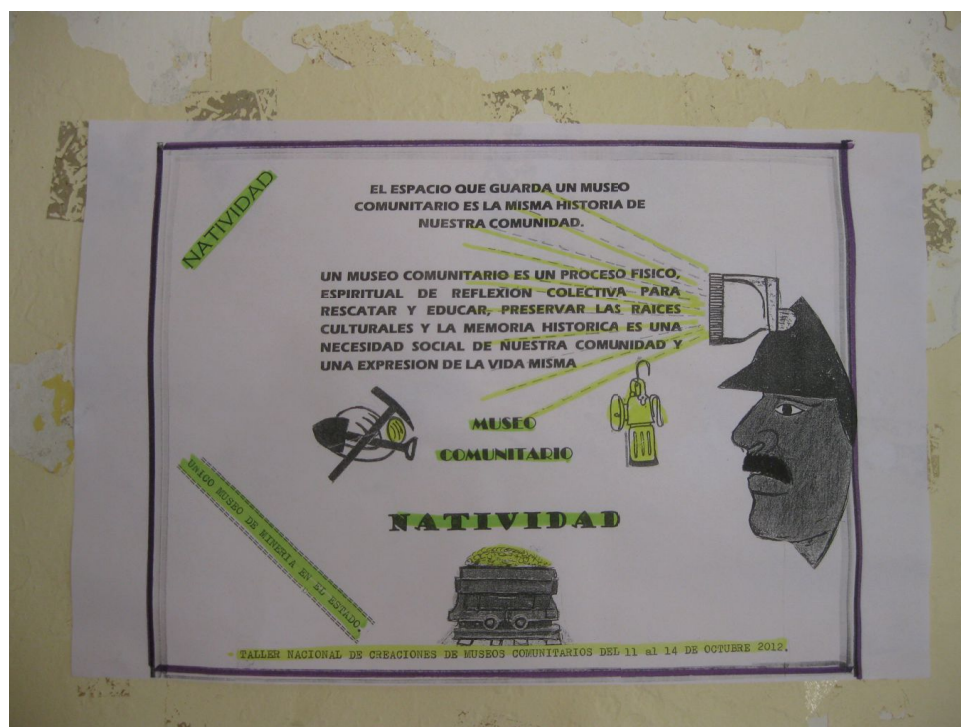


Imagen 32: “El espacio que guarda un museo comunitario es la misma historia de nuestra comunidad”. Museo Comunitario de la Mina en Natividad, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

La construcción colectiva del pasado a la que se refiere esta cita, es la que permite al grupo social realizar un informe de su presente dando forma así a una herencia cultural determinante en la forma en que el grupo percibe e interpreta lo hechos ocurridos, fortaleciendo así la identidad comunitaria ya que quien narra, interpreta y asienta son los mismos individuos en busca de un origen compartido que les permita validarse en el presente (Halbwachs, 1988). En momentos históricos como los de las últimas décadas, en donde los flujos migratorios, las comunidades multiculturales, los avances tecnológicos y las comunicaciones globales se han convertido en procesos que han distinguido los tiempos contemporáneos, la necesidad de explorar la memoria a nivel social se manifiesta de manera cada vez más vehemente. Por eso el apremio de las comunidades en cualquier escala (sea local, regional o nacional) de narrar continuamente su pasado. Narraciones que relatan sus



hechos históricos tanto para los otros como para sí mismos, una manera de constatar un pasado común integrador en donde la memoria permite desarrollar un sentido de pertenencia útil en el desarrollo social, político y cultural de cualquier comunidad.

Por esa razón en grupos culturales históricamente excluidos de los discursos políticos, la revisión del pasado para la construcción de la memoria colectiva es un instrumento que les permite restablecerse de la exclusión, opresión y discriminación de la que han sido objeto (Jelin, 2001). En este sentido el patrimonio cultural como medio de comunicación transmite contenidos para representar y darle un significado simbólico a alguna idea de identidad. Los objetos que lo constituyen actúan como reafirmaciones del pasado que pueden ser explicada en el presente e incluso con la cualidad de poder ser reinterpretados en el futuro. No obstante, la posibilidad de las lecturas que puede adquirir va variando a lo largo de la historia, por lo que la selección de lugares u objetos que comprende un patrimonio ocurre en circunstancias discrecionales dependiendo del contexto histórico y social del grupo cultural al que pertenecen, haciendo patente la condición de plasticidad que lo caracteriza (Ballart, 1997), razón por la cual el patrimonio en tanto construcción social muchas veces se utiliza como mecanismo político de reivindicación identitaria (Prats, 1997).

Ahora bien, como los museos comunitarios siempre han sido considerados como proyectos museísticos cuyo propósito es difundir y legitimar tanto la cultura como la identidad de las comunidades, cuentan también con el apoyo de especialistas en las ciencias sociales para organizar aquellas tareas de recopilación y sistematización de los conocimientos sobre las tradiciones, su realidad social e histórica, así como para aprovechar las condiciones organizativas de las localidades. Los especialistas prioritariamente han de emerger del interior de las comunidades para que funjan también como portadores, conocedores y reproductores de su propio patrimonio cultural, aunque también la contribución de aquellos participantes formados en instituciones académicas externas pueden contribuir para que con el conocimiento social se gesten proyectos con una adecuada sustentación teórico-metodológica (Vázquez, 2008).

Las actividades, estrategias y metodologías implementadas para complementar el proceso de respaldo a los museos comunitarios están integradas en un conjunto de tareas

dentro de las cuales se pueden distinguir las siguientes: capacitación a partir de una serie de formaciones que tienen por objetivo proporcionar a los grupos responsables de los museos las herramientas teóricas y prácticas para construir un espacio museográfico; implementación de talleres a través de cursos de pasos para la creación del museo, de guión temático, de guión de diseño museográfico, de conservación preventiva y de proyectos productivos; asesoría para la organización del grupo responsable para la conservación preventiva, registros ante el INAH, producción, montaje, mantenimiento y museopedagogía; promoción para dar a conocer la filosofía de los museos comunitarios, el programa mismo y el trabajo que desempeña la sociedad civil en la protección del patrimonio cultural; difusión de actividades con impresos, videos y gestiones para señalización; e igualmente la investigación para estar en condiciones de otorgar el apoyo adecuado conociendo a fondo la situación y problemática de los museos comunitarios. Para todo esto es necesario conformar una base de datos para sistematizar la información existente y la que se genera continuamente, lo que permite tener una visión general de la trascendencia histórica de cada proyecto (DeCarli, 2003).

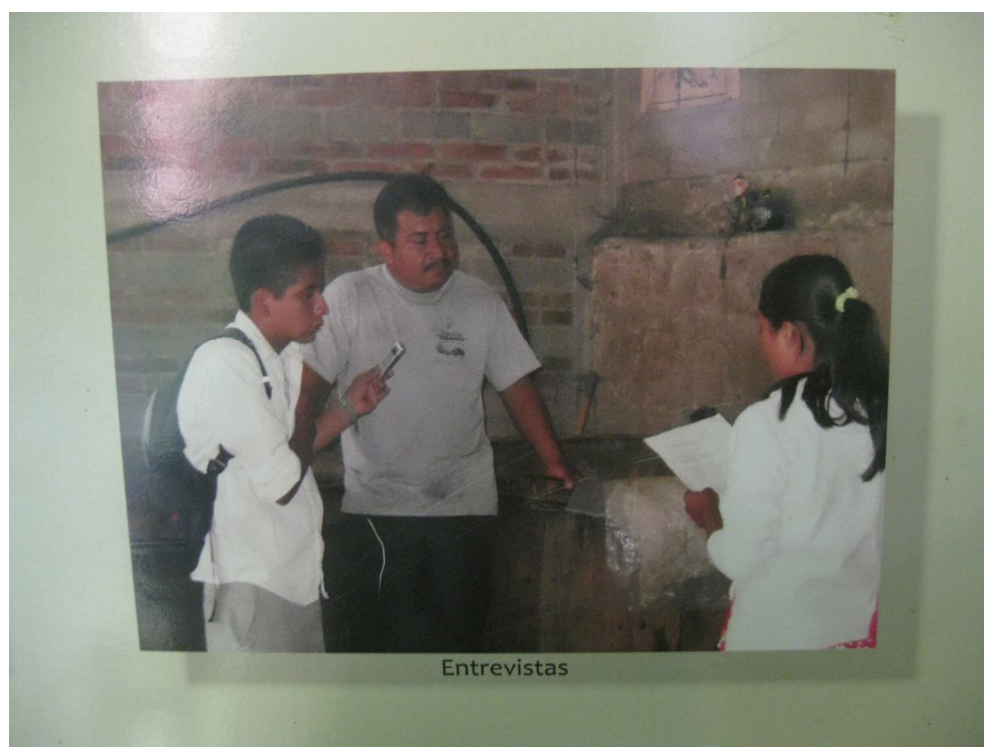


Imagen 33: Entrevistas para crear el museo. Fotografía del autor (2014), a partir de la original del Museo Comunitario de Matatlán, Oaxaca.

El museo comunitario debido a que presenta el patrimonio natural y cultural de una comunidad desde una presencia y significación tanto material como espiritual en un conjunto de formas y contenidos específicos propios, se dice que trasciende la museología tradicional constituida por un edificio, una colección y un público. El museo comunitario se concibe entonces como un contexto en donde la comunidad confronta su realidad para luego satisfacer sus necesidades de preservación, reproducción y existencia en tanto grupo cultural, así que los actores participantes del proyecto una vez integrados en sus correspondientes grupos de trabajo se convertirán en los mismos promotores del museo ya que cada uno participará con sus conocimientos, habilidades, oficio, relaciones y vínculos dentro de la comunidad para lograr erigir la estructura genealógica del museo: la información-documentación sobre el patrimonio natural y cultural de la comunidad, la consecución de recursos financieros, materiales y humanos, la adquisición del espacio, mobiliario, herramientas y equipo, y las tareas necesarias (Méndez Lugo, 2004). Con la finalidad de que sea la misma comunidad la que investigue las temáticas a abordar en el museo a partir de diferentes recursos, los conceptos metodológicos que comúnmente se han venido utilizando en la museología comunitaria son los referentes a la investigación participativa, la cultura popular o subalterna, la formación regional, la educación popular y la museografía comunitaria (Méndez Lugo, 2011).

La investigación participativa se refiere a la implicación de la comunidad misma para la investigación de las temáticas a exponer en el museo; la cultura popular o subalterna –o cultura del pueblo– es el conjunto de manifestaciones culturales concernientes a grupos sociales que viven en desigualdad, pobreza y marginación, como es el caso de los campesinos, obreros o indígenas; por su parte la formación regional es la identificación de las relaciones culturales, sociales, económicas y políticas que permitirán ubicar a la comunidad en un espacio y tiempo determinados; mientras que la educación popular se refiere al proceso de enseñanza-aprendizaje informal del pueblo. Por último se tiene que la museografía comunitaria es la desarrollada a partir de los recursos materiales, financieros y humanos con los que cuenta la comunidad, pero sobre todo haciendo hincapié en el uso de la creatividad colectiva y recurriendo a recursos que van desde la tradición oral hasta la revisión de documentos que tengan a la mano para el debido reconocimiento de testimonios o

manifestaciones que singularizan su cultura, comprendida esta por elementos como territorio, idioma, historia y relaciones (lo mismo sociales que políticas y económicas) lo que convierte la experiencia en un proceso de enseñanza-aprendizaje informal desde donde se diseñará, producirá y montarán los recursos expositivos del museo (Méndez Lugo, 2011).

**CONACULTA - INAH**

INSTITUTO NACIONAL DE ANTHROPOLOGIA E HISTORIA  
 VENTANILLA UNICA  
 SOLICITUD PARA EL REGISTRO DE MONUMENTOS ARQUEOLOGICOS MUEBLES.  
 INAH-00-007

FOLIO No.	
CENTRO INAH	
VENTANILLA No.	FECHA DE RECEPCION
SEA	MES
ARG.	

**DATOS GENERALES DEL SOLICITANTE**  
 NOMBRE O RAZON SOCIAL DEL SOLICITANTE

REGISTRO FEDERAL DE CONTRIBUYENTES: \_\_\_\_\_ DOMICILIO PARA OIR Y RECIBIR NOTIFICACIONES (CALLE, NUMERO Y COLONIA): \_\_\_\_\_

TELÉFONO, FAX Y/O CORREO ELECTRONICO: \_\_\_\_\_ C.P.: \_\_\_\_\_ ENTIDAD FEDERATIVA: \_\_\_\_\_

**REGISTRO DE MONUMENTOS (BIENES) ARQUEOLOGICOS**  
 CON FUNDAMENTO EN LOS ARTICULOS 18, 21, 22, 23, 24 27, 28 29 Y 44 DE LA LEY FEDERAL SOBRE MONUMENTOS Y ZONAS ARQUEOLOGICAS, ARTISTICOS E HISTORICOS Y 10, 11, 12,13, 17 Y 21 DEL REGLAMENTO RESPECTIVO

COMPLETOS		INCOMPLETOS	
No.	TIPO	No.	TIPO

QUE HACEN UN TOTAL DE \_\_\_\_\_ BIENES, QUE AL PARECER SON MONUMENTOS ARQUEOLOGICOS

DOMICILIO DONDE SE UBICAN LOS MONUMENTOS (BIENES) ARQUEOLOGICOS MUEBLES PARA SU INSPECCION FISICA

ACEPTO Y ME COMPROMETO A OTORGAR LAS FACILIDADES PARA QUE SE LLEVE A CABO EL PROCESO DE REGISTRO Y SE ME EXPIDA LA CONCESION DE USO, PREVIA NOTIFICACION, EN LA FECHA QUE SE ME INDIQUE.

BASIS PROTESTA DE DECIR VERDAD Y SABEDOR DE LAS PENAS EN QUE INCURREN LOS FALSOS DECLARANTES, DE CONFORMIDAD CON LO ESTABLECIDO EN EL ART. 247 DEL CODIGO PENAL PARA EL DISTRITO FEDERAL EN MATERIA COMUN Y PARA TODA LA REPUBLICA EN MATERIA FEDERAL.

EN CASO DE SER REPRESENTANTE DE UNA PERSONA MORAL, DECLARO QUE LA UNICA HECECION QUE REPRESENTO CUENTA CON LA FACILIDAD DE RESGUARDAR Y CUSTODIAR ADECUADAMENTE LOS MONUMENTOS ARQUEOLOGICOS INDICADOS EN ESTE FORMATO.

NOMBRE Y FIRMA DEL SOLICITANTE  
 O REPRESENTANTE LEGAL

NOTA: ESTA SOLICITUD DEBE SER LLENADA A MANO O CON LETRA DE MOLDE.  
 FECHA DE AUTORIZACION DEL FORMATO:  
 Fecha de aprobación de la Norma por parte de la Subsecretaría de Planeación y Coordinación de la SEP: 13 de septiembre del 2003, modificada el 2 de noviembre de 2003  
 Fecha de aprobación de la Norma por parte de la Comisión Federal de Mejora Regulatoria: 18 de septiembre del 2003, modificada el 2 de noviembre de 2003.

Imagen 34: Solicitud de registro de monumentos arqueológicos muebles. Fotografía del autor, 2012.

Se ha insistido en que para que un museo se catalogue como comunitario debe de jactarse de la participación de los pobladores que lo acogen. Pero ¿en qué consiste exactamente esa participación comunitaria, cuáles son los conceptos y las facetas que la

caracterizan? Para Méndez Lugo (2011) un componente teórico más que precisamente representa la columna vertebral para la creación de un museo comunitario es la promoción social. Este concepto se traduce como el proceso mediante el cual la comunidad logra organizarse para llevar a cabo todas las tareas concernientes al desarrollo del proyecto de creación y puesta en marcha del museo comunitario. En tanto la promoción social va desarrollándose, es necesario desplegar un método de trabajo que garantice la optimización de las acciones. Este sistema participativo está constituido por las siguientes etapas: diagnóstico, programación o plan de trabajo, operación, evaluación, sistematización y seguimiento.

El diagnóstico está comprendido básicamente por tres actividades: la elaboración del diagnóstico situacional de la comunidad, la confección del autodiagnóstico comunitario y la formación de un grupo de trabajo. El primer diagnóstico (situacional) se refiere a las reuniones realizadas ya sea por un promotor profesional, por un grupo organizado o por el mismo gobierno tradicional de la comunidad, con el propósito de implementar correctamente la metodología para la creación del museo comunitario. Este primer paso contempla la recopilación de datos como la reseña histórica de la comunidad y el marco geográfico, pero sobre todo debe recoger el inventario del patrimonio natural y cultural de la comunidad. Los datos recabados serán analizados y discutidos durante el autodiagnóstico comunitario, etapa en la cual se deberán discutir y analizar colectivamente las fortalezas y debilidades de la comunidad con el objetivo de priorizar los problemas que definirán las líneas generales de acción del museo para así cumplir con la premisa de responder a las necesidades e intereses de la comunidad desde una perspectiva educativa. Y por último habrá que constituir formalmente el grupo de trabajo ya sea mediante un comité, un consejo, una asociación civil o cualquier otra forma constitutiva pero que goce de una estructura sólida que permita perseguir la misión y la visión general del proyecto.

La programación consiste en elaborar un plan de trabajo que permita alcanzar los objetivos que se han trazado tomando muy en cuenta las circunstancias de la comunidad. El primero de ellos es el diseño-imagen del museo comunitario en donde se definirá la forma y contenido del museo que se ha pensado, comprendiendo su filosofía, funciones, discursos y el lugar que debe ocupar en la dinámica educativa y cultural de la comunidad. En esta parte

del proceso que tiene que ver con los primeros consensos, otro de los objetivos a conseguir es investigar, conocer y sistematizar la situación económica, política y social de la comunidad, así como valorar el conjunto de manifestaciones culturales que históricamente la ha determinado y caracterizado. A partir de estos resultados van surgiendo los contenidos y temáticas que se decidirán para integrar en el discurso. Dichas temáticas generalmente tienen que ver con los siguientes aspectos: historia prehispánica, tenencia de la tierra, luchas en el pueblo u otros movimientos sociales, medicina tradicional, mayordomía y otros rituales, bodas y celebraciones, textiles y diseño artesanal, artes y oficios, actividades productivas y artesanías, gastronomía e indumentaria, entre otras que pueden ir surgiendo. En el plan de trabajo también se deben de establecer la justificación del museo (las razones a las que responde), los objetivos (generales y específicos), la calendarización o cronograma de actividades que vayan marcando el cumplimiento de las acciones, así como los recursos financieros, materiales o humanos necesarios para hacerlo sustentable:

“La sustentabilidad del museo se puede entender en dos sentidos. Para ser sustentable en términos económicos, el museo deberá generar más ingresos que gastos. Por otro lado, para ser sustentable en términos sociales, deberá cumplir una función que es suficientemente valorada que la comunidad toma medidas para mantenerlo y desarrollarlo. Sin embargo, la sustentabilidad económica depende de la sustentabilidad social [...] En cambio, si el museo no tiene una función social y cultural, si la única motivación para crear el museo es la ganancia, y cada esfuerzo alrededor del museo es producto de un pago, será muy difícil que el proyecto sea sustentable económicamente. Los valores que están representados en las colecciones, conocimientos y procesos que comprende el museo no pueden medirse en pesos y centavos y no se comportan con la misma lógica que un negocio comercial” (Camarena y Morales, 2009: 105).

Para continuar con la programación se debe ejecutar el plan de trabajo. Es aquí en la operación en donde se observan los avances concretos del proceso de creación del museo comunitario. Una vez organizados los grupos por tareas todos los esfuerzos deben de ir concentrados hacia un sólo objetivo que es la edificación del museo. Es en esta fase, quizás la más larga, cuando se llevan a cabo tareas como la investigación y recopilación de objetos, la elaboración de guiones, la habilitación del local y la fabricación del mobiliario, la señalización de lugares de interés histórico y cultural de la comunidad, así como la solicitud de apoyos a instituciones gubernamentales, hasta llegar a la inauguración. Para la comunidad

quizás sea la fase más interesante pues experimenta procesos que pasan por diferentes estados de ánimo, desde el entusiasmo hasta la frustración, pero es también la más trascendental pues ante los logros obtenidos y el entusiasmo que reina en el entorno el sentimiento de cohesión social brota para seguir materializando el proyecto. Es en esta fase también en donde ocurren fenómenos importantes de observar pues al incorporar a los que en un inicio estuvieron reacios a participar se está promoviendo la integración y la diversidad de diferentes sectores de la comunidad.

Después de dar por inaugurado el museo, es momento de evaluar obteniendo la información necesaria para sistematizar la experiencia y más adelante poder fortalecer el proceso realizado. La evaluación permitirá reflexionar colectivamente sobre las problemáticas enfrentadas, sus causas, posibles soluciones y así poder medir el impacto social que se obtuvo al emplear determinado método de trabajo. Es quizás una manera de iniciar nuevamente la metodología empleada pero ahora abarca el proceso de operación en general y sobre todo evaluando el papel del comité. Posteriormente debe emplearse la sistematización a través de un documento en donde se recojan las opiniones tanto de los que participaron como de la comunidad en general. Este nuevo material es muy útil para conocer la percepción que se tiene del museo, afinar los recursos museográficos y preparar un nuevo proceso de enseñanza-aprendizaje que permita ajustar el discurso museológico.

Este recurso permite al museo desarrollar su capacidad de erigirse como un espacio necesario para la evolución de la comunidad y fundamental para el mejoramiento de la calidad de vida de la población. Por último está la reprogramación o seguimiento. A partir de la información arrojada por el autodiagnóstico se empleará un nuevo plan de trabajo mediante el cual el grupo definirá una etapa renovada para mantener el sentimiento de cohesión e identidad en la comunidad, atendiendo sus problemáticas e implementando acciones para sus posibles soluciones, cumpliendo así el museo con el cometido de ser un instrumento de educación para la acción, más que para la contemplación, el entretenimiento y el deleite:

“Para mantener su representatividad, después de la inauguración del museo, el comité deberá renovar su presencia ante las diversas instancias de representación de la población. Deberá mantener la comunicación y consulta con la asamblea comunitaria, la asamblea de sectores o la red de agrupaciones que lo respaldó



inicialmente. Una de las primeras tareas en este sentido es hacer un informe de los trabajos realizados en el proceso de creación del museo, reconociendo y agradeciendo la colaboración de los diversos grupos de la población. Es de gran importancia también que el comité informe sobre los apoyos financieros recibidos y su aplicación” (Camarena y Morales, 2009: 99).



Imagen 35: Actividades del taller de creación de museos comunitarios en Natividad, Oaxaca (I). Fotografía del autor, 2012.

Como es de suponer, a la hora de establecer una narrativa expositiva es común que surjan prioridades y confinamientos temáticos. Para resolver dichos conflictos de interés por la exposición -o no- de determinados rasgos no tan positivos de algún sector (como la violencia, el alcoholismo, las divergencias intergrupales, etc.) la discusión en grupo se vuelve un instrumento que permite por un lado definir las temáticas expositivas y por otra parte saber de qué manera van a ser expuestos tales tópicos (Pérez Ruiz, 2004). En ese momento la investigación participativa entra en acción como la metodología específica que permite que sea la misma comunidad la que investigue los temas y problemas que considera importante de discutir y exhibir, utilizando fuentes de información bibliográficas, hemerográficas, de archivos públicos y particulares, fotográficas y, sobre todo de la tradición oral (Méndez Lugo,



2011) con la idea de que propicie además la participación de la gente de manera más democrática, prescindiendo de la voz del curador experto como único recurso de autoridad y en reconocimiento a la importancia del patrimonio cultural intangible como condición decretada dentro de los principios del museo que sostiene que el recinto debe convertirse en algún momento en un vehículo de expresión de los sectores populares (Davis, 2011).

De cualquier manera las contradicciones que de pronto se exteriorizan dentro de una misma comunidad quedan demostradas en la propia exposición. Cabe señalar así que como derivación de la Nueva Museología Mexicana el museo comunitario no pretende dar solución a los conflictos, sin embargo los problemas se plantean para darlos a conocer sin necesidad de resolverlos, como ya se había mencionado anteriormente, porque lo importante es que quede constancia de la realidad tratando de ser objetivos con todas las características positivas y negativas posibles de los sectores de los que se habla. Ante este tipo de problemáticas el museólogo mexicano Felipe Lacouture sostenía que era necesario trascender al concepto institucional del museo para poder dar soluciones a circunstancias urgentes que tiene que ver con el mismo desarrollo de la sociedad, similares a las que propone un ecomuseo (DeCarli, 2003). Lo complejo, como comenta Mariano López del MNCP, es cuando el investigador debe sustraerse de su ideología para dar a conocer una situación. Aunque los museos estén dando a conocer una postura ideológica se debe de apelar al objetivismo a la hora de dar o no más énfasis a un tópico según los intereses del investigador. Lo mismo ocurre a la hora de escribir una cédula, de seleccionar un tema, de investigar y de exponer una temática. La objetividad se logra con discusiones en equipo. Sin embargo, el equipo de trabajo es evidente que tiene una afinidad ideológica con la Nueva Museología Mexicana, por lo tanto seguirá habiendo una manifestación ideologizada en la propia exposición. La censura no es dejar de decir una cosa sino cómo decirla (Pérez Ruiz, 2004).

“... nuestra posición política también cuenta, y esto es algo que en ningún momento vamos a poder sustraernos a ella. Entonces, lógicamente el investigador de campo va a poner mayor atención en aquello que vaya también de acuerdo a una ideología propia, y va a destacar mucho más esto que otros elementos que pudieran ser considerados por su propia ideología como negativos o incorrectos. Con esto quiero decirte que no creo en la imparcialidad de la ciencia; cualquier investigador tiene una parcialidad dada por su propia ideología y el museo también la tiene, y el hecho de ser un museo de cultura popular ya nos está marcando una posición ideológica muy

clara [...] postura que lógicamente sí viene a reflejar(se) en la forma de escribir una cédula, de seleccionar un tema, investigar y de exponerla, a pesar de que queremos plantear lo más objetivo que se puedan hacer las cosas” (Pérez Ruiz, 2004: 29).

Pero si el propósito es mostrar una visión organizada de un sector cultural es para que ellos mismos tengan instrumentos teórico-prácticos para entender desde otra perspectiva sus problemáticas y a partir de ahí puedan replantear sus propias demandas. Aunque el museo no es un grupo político para tales fines, la información que proporciona sí que puede llegar a demostrar que las problemáticas de sectores específicos son compartidas en diferentes regiones del país, así que con este nuevo discurso la comunidad tiene mayores posibilidades de replantear exigencias, animándose también a colaboraciones en red con sectores semejantes de otros puntos geográficos. Lógicamente es un ideal muy pretencioso que no está dentro de las funciones que el museo comunitario deba cumplir, pero por lo menos permite identificar determinadas características compartidas no sólo constreñidas a las territoriales e identitarias (Pérez Ruiz, 2004 y Davis, 2011). Es aquí donde el papel de los intelectuales puede ser útil, pues como asegura Alfonso Morales, los museos y las temáticas expositivas pueden convertirse en vías de comunicación entre las comunidades dado que el grado de organización que puedan otorgarle a la información que manejan, el orden de la misma y el registro de testimonios de las experiencias colectivas resultan útiles para que las experiencias no desaparezcan y puedan ser valiosas a otros sectores. Pueden incluso presionar para producir un cambio de definiciones de las políticas culturales (Pérez Ruiz, 2004).

Es preciso recordar que la intención de la Nueva Museología Mexicana siempre ha sido difundir en el espectro más amplio de la sociedad mexicana la existencia de sectores subalternos para que obtengan el reconocimiento debido de su capacidad creativa cultural, principio fundante que es visto como un detonador de cambios y desarrollo para un futuro mejor de las comunidades en su entorno, con beneficios no sólo económicos sino atendiendo también a tópicos como el sentido de pertenencia, regeneración y capital social y cultural (Davis, 2011). De la misma manera la intención es devolverles una imagen organizada y revalorada de su propia capacidad cultural, como bien dice Bonfil Batalla, pues desde la instauración de la época colonial y la continua reproducción de una mentalidad dominante, una de las luchas ideológica es el reconocimiento cultural de los sectores

colonizados. Con tal referente histórico y con la idea de fomentar proyectos bajo la filosofía de la Nueva Museología Mexicana, posteriormente el CONACULTA creó el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC ) cuyo objetivo es apoyar la recuperación y el desarrollo de la cultura popular a través del financiamiento de proyectos que estimulen las iniciativas culturales, lo que favorece directamente a proyectos como los museos comunitarios que se encargan de exponer a la sociedad la importancia de la defensa del patrimonio en las condiciones pluriculturales del país en sus muy diversas manifestaciones (Pérez Ruiz, 2004).



Imagen 36: Participantes en el taller de creación de museos comunitarios procedentes de diferentes regiones de México. Fotografía del autor, 2012.

Se puede decir que desde el principio resultaban predecibles los sectores populares a atender por la Nueva Museología Mexicana. Y en el caso de los museos comunitarios las definiciones y causas por defender ya estaban preconfiguradas. Como bien anota Alfonso Morales, los obreros, campesinos y artesanos son sectores que se encuentran dentro del terreno de lo defendible y rescatable, sólo que hacía falta darles el tratamiento debido como expresión de la cultura popular y ampliarlo a los modos de vida. Si la discusión sobre lo que

es la cultura popular tiene un sentido político que va más allá de lo cultural es porque la cultura popular está integrada no sólo por productores de adornos para las casas, sino por sujetos que son parte de una realidad actual (Pérez Ruiz, 2004) ejerciendo su democracia para gestionar su propia cultura en una franca apropiación de la misma pero en forma comunitaria, más cercana a la realidad y en el uso horizontal del propio patrimonio (DeCarli, 2003). De la misma manera habría que destacar que dada la idea prevaleciente de que en el pasado prehispánico se encuentra el origen de nuestra identidad mexicana, desde finales del siglo XX los museos comunitarios oaxaqueños han sido los pioneros en hacer valer la permanencia del patrimonio arqueológico en su lugar de origen, lo que se traduce en una clara comprobación de cómo el patrimonio cultural y las representaciones etnográficas de un grupo cultural pueden retornar a quienes en verdad pertenece (Morales Moreno, 2012).

Si como se ha venido insistiendo, uno de los principios de la Nueva Museología Mexicana es trabajar con sectores productores de cultura popular, claramente se han delineado dos vertientes de trabajo: el urbano y el indigenista. Los sectores populares con los que se trabaja no son necesariamente indígenas o de áreas rurales, también en ámbitos urbanos existen sectores subalternos a los que se deben de dar espacios como creadores de una cultura popular (en la Ciudad de México, el MNCP ha montado exposiciones sobre la historieta, la lucha libre y organizado conciertos de rock urbano, por ejemplo). Ante esta observación los antropólogos Camarena y Morales no dejan de señalar que el museo es tan sólo una interpretación de la vida, que es imposible desprender un episodio de la realidad para entonces exponerlo, por lo tanto siempre es necesario poner en primera instancia esta condición y después preguntarnos cuál es la historia que se narra y a quién corresponde el testimonio, de lo contrario existe el peligro de confundir la interpretación y su autor:

“Para nosotros es importante aclarar: el museo comunitario no es un museo de 'historia viviente' entendido como un enclave de etnicidad simulada, un escenario que recrea la historia, el mito y el folclor en un espacio antiséptico y seguro para los visitantes, un espacio que trivializa los significados profundos, que descontextualiza la cultura de la realidad de pobreza y exclusión que viven los pueblos. Pero sobre todo no es un espacio donde la animación de la presentación oculte la voz de quienes hablan, y el derecho que tienen los pueblos para hablar sobre sí mismos, por sí mismos. No se busca que el objeto cobre vida en el museo, sino que los sujetos sociales, las comunidades y pueblos, proyecten su vida como interpretadores y autores de su historia” (Camarena y Morales, 2009).

Sin embargo hay quienes opinan que en un proyecto comunitario no puede surgir sin la colaboración de los especialistas, lo que demerita que en realidad sea un espejo fiel de la realidad de la comunidad ya que se pueden encontrar formas de comunicar propios de la museología tradicional, tal como nos lo hace ver Manuel Burón:

“... los museos comunitarios no son elaborados únicamente por y para la comunidad, no pueden ser únicamente fieles espejos donde la comunidad se reconoce, no pueden serlo porque adoptan un lenguaje que denota, primero, su hábil apropiación de códigos institucionales tradicionalmente ajenos a ella y, por consiguiente, una participación clara y decisiva de la comunidad científica, con unas concepciones historiográficas específicas que se reflejan en los discursos museísticos comunitarios, y que concuerdan de manera lógica con una serie de cambios conceptuales que es posible rastrear” (Burón, 2012: 185).

Aunque sea un modelo similar a los que surgieron igualmente en Escandinavia, Francia o EE. UU., la particularidad de los museos comunitarios radica en que las decisiones se toman atendiendo los usos y costumbres de los pueblos, como pueden ser las formas tradicionales de gobierno en las comunidades, los sistemas de cargo o las asambleas comunitarias, y por gestionarse a través de otras formas paralelas a las gubernamentales como por ejemplo el tequio como forma tradicional de servicio entre los miembros de una comunidad (Morales Moreno, 2012). No obstante, para Mario Rufer (2012), conceptos como nación, identidad, diferencia, memoria o historia siguen reproduciéndose bajo preceptos coloniales, cuando se suponía que darían lugar a narraciones locales articuladas, contextualizadas y enunciadas por la población lugareña. Esto quizás se deba a la injerencia institucional a través del PNMC, por ejemplo, programa a través del cual el INAH genera líneas de acción que impiden construir nuevas narraciones al respecto de la memoria de una colectividad: “se trata de una visión que reproduce la mirada hegemónica en los espacios de exhibición comunitaria, suprimiendo así la voluntad y autonomía de construir historias propias, en las que se genere una vinculación e identificación descentrada de los discursos oficiales, como lo propone Lauro Zavala” (Ortiz Sánchez, 2015).

No obstante, como vertiente crítica frente a los discursos oficialistas de los grandes museos nacionales de antropología e historia exaltados por una museografía patriótica, hay quienes conciben tanto a los museos comunitarios como a los otros modelos de la Nueva

Museología Mexicana, únicamente como un ejercicio crítico que reflexiona sobre el papel de los museos. Aunque por otro lado están los que van más allá señalando que esa misma crítica se ejerce y se plasma en el plano de la museografía, en ese ordenamiento y disposición espacial del recurso patrimonial. Sin embargo, aparecen también los críticos que mediante la investigación y evaluación se cuestionan sobre los resultados de ambas observaciones: de los efectos sociales de la acción articulada producto de la reflexión y la museografía (Pérez Ruiz, 2008).

### 5.3 Gestión y participación comunitaria

Los movimientos sociales de las últimas décadas en México han demostrado que la única vía para que el país siga transitando hacia la democracia es a través de la participación social en los procesos de reforma que puedan procurar un terreno de mayor horizontalidad, justicia e inclusión –sobre todo del sector indígena– con el propósito de poder defender los derechos de todos los ciudadanos pertenecientes a cualquier grupo cultural dentro del mismo Estado-nación. Dado que el patrimonio cultural es un elemento determinante en las políticas nacionales, diferentes intereses son los que lo circundan; tanto el uso político como el económico, determinan una serie de conflictos en los que intervienen diferentes grupos que se lo disputan: lo mismo actores de la alta burocracia y profesionistas encargados del tema, como la iniciativa privada y la sociedad civil en general integrada por artistas, investigadores, asociaciones culturales, así como por asociaciones de vendedores ambulantes que defienden su derecho a obtener un beneficio económico si se les permitiera establecerse en zonas de gran afluencia turística, y, por supuesto, las organizaciones indígenas que hacen valer su derecho de uso y usufructo de un patrimonio arqueológico e histórico que consideran de su pertenencia (Pérez Ruiz, 2008).

A partir de los años setenta, la relación entre sociedad, memoria y territorio ha permitido comprender el patrimonio como un conjunto de evidencias identitarias en correspondencia a la historia natural de determinados grupos sociales, lo que ha dado como resultado que los museos sean desde entonces percibidos como espacios de transformación

sociocultural y ya no tanto como agentes de guardia y protección de vestigios históricos y culturales. Por esta razón Bonfil Batalla siempre tuvo presente que en la Nueva Museología Mexicana el impulso de hacer nuevos espacios museológicos tenía que ocurrir a partir del interés, la participación y el trabajo de la comunidad, una manera completamente deferente a las formas tradicionales de resolver la museología en el país. Como característica destacable de esta museología alternativa sobresale la función educativa implementada para desarrollar una producción cultural que toma en cuenta al público no sólo como visitante, sino como parte integral del proyecto que se incorpora en sus diferentes facetas: desde su gestación e investigación hasta la elaboración museográfica, proponiendo de esta manera un modelo de comunicación abierto que destaca por su constante diálogo con la comunidad (Scheiner, 2008; Pérez Ruiz, 2008).



Imagen 37: Comprobante de entrada al Museo Comunitario de Teotitlán del Valle.  
Fotografía del autor, 2012.

Dentro de la museología comunitaria en general se pueden encontrar diferentes derivaciones, cada una con sus especificidades pero con un denominador vinculante que

tiene que ver con la idea de la integración y participación de la comunidad en el ámbito museal. Incluso de cualquier modelo surgido de la Nueva Museología Mexicana, como bien señala Felipe Lacouture, se espera que trascienda al concepto institucional y tradicional del museo para poder dar cabida a circunstancias apremiantes de las comunidades. La interacción tan activa que puede suscitar la participación social en la gestión del patrimonio cultural es una clara muestra de que los museos necesitan este tipo de intervenciones para propiciar reflexiones sobre la evolución de la sociedad a la que pertenecen y las necesidades que deben de cubrir para que puedan ser vistos como un lugar que refleja sus problemáticas y fomenta la solución de las mismas mediante un trabajo de análisis crítico (Pérez Ruiz, 2008). Por ejemplo, la idea primordial del Museo Nacional de Culturas Populares sostenida por Bonfil Batalla fue precisamente con respecto a la participación de los sectores productores de la cultura popular del país en actividades no sólo de difusión y animación para integrar a los públicos interesados, como se ha venido señalando, sino que también contemplaba el diseño del discurso museológico y la elaboración museográfica a partir de la venta, donación o el préstamo de objetos, además de la oferta de conferencias, mesas redondas, tianguis, música o teatro que el público podía disfrutar, convirtiendo así el museo en un espacios de reproducción de identidades y afinidades ideológicas.

En general, los proyectos impulsados por Bonfil Batalla se distinguieron siempre por ese componente activo proporcionado por la participación creativa de los sectores subalternos de la sociedad mexicana, una actividad encaminada al desarrollo para impulsar a la gente a implementar sus capacidades individuales y colectivas como una manera de acreditar su potencialidad como sujetos sociales, apoyándose en diferentes disciplinas sociales con intención de hacer acopio de sus conocimientos culturales para sistematizarlos y conseguir una narración sociohistórica auténtica. Para lograr dichos resultados los actores participantes deben de surgir de la comunidad por ser los portadores, concedores y reproductores de sus manifestaciones culturales, y con el apoyo de especialistas egresados de instituciones de educación formal emplear de manera óptima los principios teórico-metodológicos con los cuales obtener una participación amplia de la población en la protección y conservación de su patrimonio cultural, logrando así una óptica que permite que el público vea al museo como un instrumento de uso popular (Vázquez Olvera, 2008).



Lo interesante de la participación social en los museos comunitarios o en la Nueva Museología Mexicana en general, es que demuestra de manera muy clara que la museología estatista e idolátrica de los símbolos nacionales que prevalecía hasta la segunda mitad del siglo XX en el país, empezó a ser sustituida por una museología más viva y acorde a las condiciones de la sociedad a través del contacto directo con los encargados de producir cultura, actores sabedores de las necesidades de representación e inclusión de las clases populares del país. Tratándose de iniciativas que surgen de la misma población, la experiencia resultante es más creativa, pues el impulso del proyecto genera tal entusiasmo que la experiencia museográfica se convierte en un compromiso de la comunidad por ver representada su identidad y de la misma manera la vivencia se convierte en una acción para el desarrollo y promoción de políticas culturales (Pérez Ruiz, 2008).

Por esta razón el INAH ha tenido que implementar una serie de acciones para dar cabida a la participación social en la gestión del patrimonio cultural, debido a que en los museos bajo su custodia (como pueden ser los museos regionales, los museos de sitio y las zonas arqueológicas) la comunidad empezaba a ejercer determinada presión para ser partícipes también de sus beneficios, así que junto a las tareas de conservación e investigación han tenido que emprender una serie de acciones de vinculación e interacción con las comunidades de sus entornos como ocurrió, por ejemplo, en la zona arqueológica de Cuicuilco en donde se han ofrecido talleres, exposiciones, ofrendas de muertos y cursos de verano sobre las disciplinas arqueológicas para involucrar a los vecinos y público interesado (Pérez Ruiz, 2008). No obstante, las tareas no han estado del todo definidas dentro de la estructura administrativa del INAH, por lo que las actividades de educación, comunicación, creación de museos escolares y comunitarios, así como la organización de exposiciones temporales e itinerantes habían estado bajo el mismo departamento y no fue sino hasta 1998 que se separaron las tareas concernientes a la creación de museos comunitarios. Mientras tanto lo relacionado con aspectos educativos ha evolucionado con diferentes matices acordes a los tiempos de cada época de la institución.



## **TALLER NACIONAL DE CREACION DE MUSEOS COMUNITARIOS**

Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos, A.C.  
Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, A.C.

Natividad, Ixtlán, Oaxaca  
12, 13 y 14 de octubre, 2012.

### **Objetivos**

1. Ofrecer una visión clara del concepto del museo comunitario y los pasos de creación del mismo.
2. Clarificar la base social del museo y reflexionar sobre métodos para construir consensos comunitarios.
3. Compartir métodos participativos para desarrollar exposiciones.
4. Que los participantes fortalezcan el desarrollo de los museos comunitarios de sus comunidades y sus estados.

### **Programa**

#### *Viernes, 12 de octubre*

1. Introducción: Presentación, objetivos y programa
2. Antecedentes de los proyectos de museos: intercambio de experiencias.
3. Qué es la comunidad
4. Qué es un museo comunitario
5. Cuáles son las diferencias entre un museo comunitario y un museo tradicional
6. Pasos para crear un museo comunitario

#### *Sábado, 13 de octubre*

1. Consenso comunitario, la base del museo
2. Estrategias para construir consenso
3. Importancia de la visión propia de la comunidad
4. Selección y conceptualización de temas
5. Recursos museográficos

#### *Domingo, 14 de octubre*

1. Ejercicio de diseño
2. Redes de museos comunitarios
3. Marco legal del museo comunitario
4. Conclusión y Evaluación

Imagen 38: Programa del Taller de Creación de Museos Comunitarios en Natividad, Oaxaca. Octubre de 2012.

Es importante destacar que los museos comunitarios, en la medida en que no dependen directamente de ninguna institución de gobierno, la comunidad se responsabiliza de su gestión en general, tanto de los gastos para su operación y mantenimiento como de los eventos que se organizan, así que para conseguir los recursos que necesitan los responsables realizan actividades como venta de productos de la región, artesanías y souvenirs; servicios de guía a otros lugares de la comunidad o servicios de restaurante, entre otros. Pero debido a que desde un inicio el Programa Nacional de Museos Comunitarios funcionó con recursos que proporcionaba el INAH su operatividad siempre fue limitada a las solicitudes que se enviaban. Sin embargo, el apoyo que el Programa todavía ofrece es particularmente en

servicios de asesoría y capacitación, así como de actividades relacionadas con la protección y conservación del patrimonio cultural que tienen a su cargo. En el año 2000, el PNMC se descentralizó (es decir, se cerró como programa nacional) y actualmente se organiza a través de las Unidades Estatales de Culturas Populares que dependen de los gobiernos estatales. Este nuevo escenario posibilita que la concepción del museo comunitario en México se configure con una riqueza mayor en términos teóricos y prácticos, ya que el debilitamiento de una coordinación nacional permite el surgimiento de nuevos enfoques metodológicos, nuevas formas de promoción y organización social, nuevos esquemas de financiamiento y, lo más importante, nuevas experiencias museológicas ligadas al desarrollo sustentable de las comunidades y sobre todo de gestión del patrimonio (Méndez Lugo, 2001).

Habría que tomar en cuenta que además de la presión social para abrir caminos innovadores en las políticas culturales referentes a la custodia del patrimonio cultural, también es importante señalar la poca capacidad que demostraba el INAH como única instancia para asumir las actividades de vigilancia, conservación y difusión del mismo. De ahí también la necesidad de incorporar a la sociedad civil en tales tareas. Aunque esta nueva forma de participación social en la gestión del patrimonio puede resultar muy fructífera, es necesario determinar hasta qué punto deben intervenir los diferentes sectores interesados en su uso y beneficio y cuáles serán sus compromisos para poder delimitar el terreno de acción tanto del Estado, como de los investigadores y la comunidad en general (Pérez Ruiz, 2008).

En Oaxaca por ejemplo, cuna del movimiento de la museología comunitaria, en cuanto a la gestión del patrimonio cultural se puede decir que ocurre bajo las características del poder comunal dirigido por una instancia organizada por la población, pero manteniendo su autonomía frente a instituciones gubernamentales de cualquier nivel, con lo que poco a poco esta dinámica ha permitido generar la habilidad necesaria con la cual fortalecer la capacidad de autonomía de los museos y, aunque pueden confluír intereses comunitarios e institucionales, jamás se ha subordinado a otras instancias para no perder su carácter autónomo. Este sistema de prácticas políticas, Burón Díaz lo define de la siguiente manera:

“Puesto que los sistemas de usos y costumbres, las autoridades civiles, morales y religiosas resultantes de ellos, están legitimados, como su nombre indica, en las tradiciones y prácticas de sus antepasados, su propio sistema político se sustenta en un discurso histórico diferenciador que es necesario explicitar. El museo comunitario es en sí un producto lógico de este sistema político basado en la legitimidad que otorga la identidad cultural como valor supremo, tanto espiritual como político...” (Burón Díaz, 2012: 202).

Como se ha venido insistiendo, las funciones originales de un museo tradicional como colector, conservador y exhibidor del patrimonio cultural han sido rebasadas por esta alternativa de museos al transformarse en espacios educadores abiertos al público y a la ciudadanía en la participación de su concepción y diseño. Los participantes en este caso se convierten en el centro de la planificación del programa y de las dinámicas llevadas a cabo (Abraham Jalil, 2008), actividades que pueden consistir en talleres para niños, jóvenes y adultos, cursos de capacitación o de desarrollo de turismo comunitario, conferencias, o presentaciones de libros, con lo cual la comunidad tiene la posibilidad de convivir entre sí mientras aprenden que son parte de un mismo colectivo. Francisco Hernández Carrera (2010), integrante del Museo Comunitario Histórico, Cultural y Paleontológico de Santa Ana Telosco, Puebla, comenta: “...lo importante es involucrar a las nuevas generaciones para que vayan integrándose al proyecto y para que la sientan como una iniciativa que es parte de ellos...que a la vez ayuden a sensibilizar a la gente adulta para que también sientan que es algo del pueblo...por eso han resultado muy interesantes los talleres de recuperación del habla materna y otras tradiciones. De hecho han sido ya lo jóvenes los que empiezan a tomar la iniciativa y proponen actividades como la recopilación de fotos antiguas y la puesta en valor de vestigios arqueológicos”.

Se puede aseverar que la participación de la comunidad en la gestión del patrimonio es una de las características fundamentales para que el museo comunitario pueda existir. Se trata de una intervención social que empieza con una voz que expresa el deseo de hacer visible el patrimonio representativo de la cultura de la comunidad hasta la gestión de esos mismos elementos una vez que se han delimitado los alcances territoriales del entorno y sus características culturales con el propósito de perpetuarse como grupo social. Esta labor que implica actividades de convocatoria, sensibilización, operación y seguimiento, van de la mano

con muchas otras tareas de investigación, educación, reproducción y fortalecimiento de la identidad de la comunidad en diferentes niveles y momentos, pues la museología comunitaria se convierte en un proceso que requiere de diferentes etapas a desarrollar:

“La museología comunitaria es una disciplina de las ciencias sociales que tiene como propósito fundamental desarrollar un proceso de organización comunitaria en torno a la planeación y operación de espacios educativos y culturales dedicados a la investigación, protección, conservación, valoración y difusión del patrimonio natural y cultural de una comunidad o región determinada, cuya misión es promover e instrumentar procesos de enseñanza-aprendizaje que contribuyan en el desarrollo integral para el mejoramiento de la calidad de vida de la población” (Méndez Lugo, 2011: 45).



Imagen 39: Actividades del taller de creación de museos comunitarios en Natividad, Oaxaca (II).  
Fotografía del autor, 2012.

El hecho de que en el proyecto de museos comunitarios participen una diversidad de clases sociales, de grupos culturales, de intereses y de grupos de poder integrados por ancianos, jóvenes, niños, mujeres, jornaleros, indígenas, artesanos y profesionistas, no quiere decir que no se sigan reproduciendo las técnicas de ordenación, cuidado y conservación de las colecciones, así como las formas museográficas que datan desde la primera museología

empleada tradicionalmente. No obstante lo que sí habría que destacar es que salvados los conflictos, diferencias generacionales y dificultades propias de entornos tan complejos y diversos culturalmente hablando, la elección del repertorio patrimonial y el compromiso por la salvaguarda del mismo se convierten en una circunstancia que no podría contarse sino fuera por la participación activa y la implicación de la comunidad en el proyecto museístico, hechos que ocurren lo mismo en las poblaciones indígenas y rurales como en los entornos urbanos, lo que le ha dado un matiz enriquecedor en la perspectiva de elección y gestión de dichos espacios museísticos (Pérez Ruiz, 2008). Si la museología comunitaria trasciende la tradición de un edificio, una colección y un público para albergar el patrimonio cultural, es porque dichos elementos los ha sustituido por un territorio y por un patrimonio, y porque además ha hecho imprescindible la participación de la comunidad. De esta manera los contenidos que ofrece son producto de la reflexión colectiva. Constituyen aquellos elementos atribuibles a su cultura y sus tradiciones, con los significados materiales y espirituales que ostentan como parte de un patrimonio que al momento de mostrarlo la misma comunidad está haciendo patente su preservación y perpetuidad.

Se ha dicho que para Méndez Lugo (2011) la columna vertebral para la creación del museo comunitario tiene que ver con el concepto de promoción social, que no es más que el proceso de sensibilización y organización comunitaria que permite por un lado detectar a las personas, familias y grupos clave que conformarán el grupo, así como al comité o junta vecinal que impulsará la creación del museo, lo que por otra parte permitirá establecer las estrategias de organización para la planeación y ejecución de todas y cada una de las actividades que hacen posible el funcionamiento del museo. Se entiende entonces que la promoción social es un componente teórico-metodológico a partir del cual la comunidad adquiere herramientas y desarrolla sus habilidades de investigación, valoración y organización para realizar el proyecto museístico, pues en la participación comunitaria también participan sectores muy heterogéneos dentro de los cuales se encuentran facciones representadas por los líderes comunales, los estudiantes, las mujeres o sus autoridades dentro de los usos y costumbres que los rigen, cada uno con sus intereses a la hora de la selección, ordenamiento, cuidado y conservación de los bienes patrimoniales, por lo que se está hablando entonces de un ejercicio democrático por demás arduo para poder construir un discurso museográfico

capaz de conciliar la argumentación histórica que los comprende como comunidad (Pérez Ruiz, 2008). Desde esa perspectiva cualquier actor que forme parte de este proceso se convierte entonces en un promotor social ya que cada quien participará con cualquier aportación dependiendo de su conocimiento u oficio: desde la documentación sobre el patrimonio natural y cultural que posee la comunidad hasta la obtención del inmueble que albergará el museo, pasando por la consecución de recursos financieros, materiales y humanos, así como la obtención del mobiliario, herramientas y equipo para la operación del recinto.



Imagen 40: Tríptico del Museo de la Mina en Natividad, Oaxaca. Fotografía el autor, 2012.

En este proceso se toma en cuenta también el consenso, ya que la continua participación de la comunidad promovida por el grupo encargado de la iniciativa debe ser fortalecida con la información, la participación y la permanente consulta para que el proyecto siga funcionando:

“el comité es un elemento clave para el museo, no solamente durante el proceso de su creación, sino durante su desarrollo posterior. Es el grupo comunitario que podrá dirigir el museo, planeando y llevando a cabo sus diversas líneas de trabajo con la participación de múltiples grupos de la población y el apoyo de las autoridades locales



y asesores. Pero no podrá realizar estas tareas si no es constituido con el respaldo de los integrantes de la comunidad” (Camarena y Morales, 2009: 99).

**CONACULTA • INAH**

**SOLICITUD PARA EL RECONOCIMIENTO DE ASOCIACIONES CIVILES, JUNTAS VECINALES Y UNIONES DE CAMPESINOS COMO ORGANOS COADYUVANTES DEL INAH**  
INAH-00-013

EXPRTE. No. \_\_\_\_\_  
 VENTANILLA No. \_\_\_\_\_  
 FECHA DE RECEPCION: \_\_\_\_\_  
 DIA: \_\_\_\_\_ MES: \_\_\_\_\_ AÑO: \_\_\_\_\_

**DATOS DE LA ASOCIACION CIVIL, JUNTA VECINAL O UNIONES DE CAMPESINOS**  
 RAZON SOCIAL: \_\_\_\_\_  
 DOMICILIO (CALLE, NUMERO Y COLONIA): \_\_\_\_\_ DELEGACION O MUNICIPIO: \_\_\_\_\_  
 CIUDAD: \_\_\_\_\_ C.P.: \_\_\_\_\_ ESTADO: \_\_\_\_\_ TELEFONO: \_\_\_\_\_ FAX Y/O CORREO ELECTRONICO (OPCIONAL): \_\_\_\_\_

**DATOS DEL SOLICITANTE**  
 NOMBRE COMPLETO: \_\_\_\_\_  
 DOMICILIO (CALLE, NUMERO Y COLONIA): \_\_\_\_\_ DELEGACION O MUNICIPIO: \_\_\_\_\_  
 CIUDAD: \_\_\_\_\_ C.P.: \_\_\_\_\_ ESTADO: \_\_\_\_\_ TELEFONO: \_\_\_\_\_ FAX Y/O CORREO ELECTRONICO (OPCIONAL): \_\_\_\_\_

**DATOS DEL SITIO ARQUEOLOGICO O MONUMENTO HISTORICO**  
 DENOMINACION, INMUEBLE CONOCIDO COMO: \_\_\_\_\_  
 UBICACION (CALLE, NUMERO Y COLONIA): \_\_\_\_\_ DELEGACION O MUNICIPIO: \_\_\_\_\_  
 CIUDAD: \_\_\_\_\_ C.P.: \_\_\_\_\_ ESTADO: \_\_\_\_\_ TELEFONO: \_\_\_\_\_ FAX Y/O CORREO ELECTRONICO (OPCIONAL): \_\_\_\_\_

**DESCRIPCION DE LOS OBJETIVOS**  
 \_\_\_\_\_

**NOMBRES COMPLETO Y FIRMA DE LOS INTEGRANTES, EN EL CASO DE JUNTAS VECINALES O UNIONES DE CAMPESINOS MENCIONA SI MIEMBRO**

1	8
2	9
3	10
4	11
5	12
6	13
7	14

**DOCUMENTOS QUE SE DEBEN ANEXAR**

Copia del acta constitutiva ante notario público, en caso de asociaciones civiles.

Permiso de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Identificación oficial con fotografía del solicitante.

**DECLARACIONES**

BAJO JURAMENTO DE DADO FECHO Y SABER DE LAS PARTES SE DECLARA QUE SE CUMPLEN LOS REQUISITOS ESTABLECIDOS EN EL ART. 147 DEL CODIGO PENAL PARA EL DISTRITO FEDERAL, PRIMERA SECCION Y PARA TODA LA REPUBLICA EN MATERIA FEDERAL.

NOMBRE Y FIRMA DEL REPRESENTANTE LEGAL: \_\_\_\_\_ FIRMA: \_\_\_\_\_

NUMERO DE LA PERSONA QUE RECIBIO: \_\_\_\_\_ FIRMA: \_\_\_\_\_

ESTE DOCUMENTO SE PUEDE RECIBIR EN CUALQUIER OFICINA DE ATENCION AL CLIENTE DEL INAH.  
 LOS ACTOS JURIDICOS SON VALIDOS EN CUALQUIER ESTADO.  
 Toda la información de la forma por parte de la Subsecretaría de Promoción y Cooperación de la SEP. SE DEBE MARCAR EL CASO.  
 Fecha de aprobación de la forma por parte de la Comisión Federal de Mejora Regulatoria: 05 DE ABRIL DE 2009

Imagen 41: Solicitud para el reconocimiento de asociaciones civiles, juntas vecinales y uniones de campesinos como órganos coadyuvantes del INAH.

Otro aspecto que debe contemplarse en la gestión y participación son los vínculos que un museo comunitario es capaz de establecer hacia afuera de la comunidad. Las relaciones pueden darse en diferentes niveles y hacia diferentes entidades. A nivel de gobierno se extiende desde la comunidad hacia el municipio, el gobierno estatal y la federación. En sus planes debe contemplar programas, proyectos, fondos y estímulos ofrecidos por diferentes entidades tanto públicas como privadas. En el nivel empresarial sus relaciones pueden abarcar cámaras, grupos empresariales, fundaciones, patrones y trabajadores en general. En



cuanto a entidades no gubernamentales es recomendable estrechar lazos con la sociedad civil, asociaciones, sindicatos, partidos políticos y ong's, entre otras instancias. Y a nivel educativo y cultural es imprescindible la colaboración con universidades, centros culturales, bibliotecas, galerías, escuelas y otros museos:

“El comité es el órgano representativo de la comunidad que puede participar e impulsar el desarrollo de dichas redes. Al reunirse periódicamente, los comités de museo de una región o un estado pueden compartir experiencias, analizar las situaciones particulares y generales y lograr una mayor claridad en cuanto a sus objetivos y su propia visión. Cada participante aprende de los demás, se inspira con los mejores ejemplos y desarrolla lazos de apoyo mutuo y solidaridad” (Camarena y Morales, 2009: 100).

Con acciones como estas se superan las estructuras de un museo tradicional, los cuales por sus excesivas dimensiones presentan fuertes problemas de comunicación frente a la sociedad, por lo tanto es necesario aprovechar el conocimiento que existe sobre la comunidad para establecer un diálogo que permita involucrarla participativamente en la gestión integral de un museo comunitario (DeCarli, 2003). Pero estas relaciones pueden trascender porque la participación de la gente en la integración de los museos comunitarios puede extenderse y no circunscribirse a un determinado periodo y condiciones, así que cuando se trata de sectores más organizados, la aportación es la legitimación de su producción. Y en eso consiste la trascendencia del museo comunitario ya que proporciona la oportunidad de organizar la memoria colectiva, ordenada en un discurso coherente y menos sujeto a las vicisitudes de la vida cotidiana para poder así construir patrimonio. Porque en la medida en que la información se hace inteligible, una vez que ha sido organizada por diferentes niveles y etapas, la experiencia puede ser útil y puede convertirse en patrimonio (Pérez Ruiz, 2004).

## 5.4 La museografía en los museos comunitarios

Por tratarse de una disciplina de las ciencias sociales y de la educación, la museografía comunitaria necesita –invariablemente– la participación activa de la gente, haciendo uso

fundamentalmente de su creatividad colectiva (Méndez Lugo, 2011) para la debida contextualización de los objetos, estableciendo un sentido comunitario dentro del espacio original correspondiente y en un lenguaje museológico de base científica y no personalizado. Igualmente se aspira a que logre una visión integradora de la realidad naturaleza-hombre (propósito del museo integral) en todas sus dimensiones, haciendo prevalecer la contextualización de los elementos expositivos, tanto para dotarlos de una referencia original como para lograr una correspondencia directa con el discurso comunitario, entendiéndose esto como un acercamiento a la realidad para que las comunidades una vez que se han apropiado a de su cultura, la valoren y gestionen en actitud de “democracia cultural y no sólo de democratización de la cultura” (DeCarli, 2003), dejando a un lado las otras instancias del poder que tradicionalmente se han hecho cargo de la misma y superando así las estructuras organizativas causantes de los constantes problemas de comunicación con el público.

“Si los temas se determinan a través de un diagnóstico elaborado por personas externas a la comunidad, o con el criterio definido por algún asesor externo, los habitantes verán al museo como un espacio ajeno, de la incumbencia de los especialistas. Tal vez la visión que presentará será la misma que aparece en la historia oficial, que interpreta a cada localidad de acuerdo a la perspectiva e intereses de los grupos dominantes de la sociedad. Para desarrollar un proceso distinto, debemos realizar un proceso sistemático para recoger la opinión de los miembros de la comunidad e integrar una visión colectiva, a través de ejercicios participativos” (Camarena y Morales, 2009: 56).

No obstante, hay quienes opinan que lo anterior puede lograrse con la intervención tanto de los especialistas locales empíricos como de los académicos o intelectuales (Davis, 2011) para conseguir la misión de diseñar, producir y montar una exposición contando con los recursos materiales, financieros y humanos con los que cuenta la comunidad. La peculiaridad entonces del discurso museográfico en el museo comunitario es que se trata de un trabajo de reconstrucción de la historia, la cultura y la identidad de la propia comunidad narrada por ella misma y en su propio contexto con la asesoría técnica de los expertos para poder conseguir la imagen que el grupo social tiene de sí mismo. Debido a la intervención de las diversas miradas para producir las imágenes de una identidad se puede decir que el resultado obtenido es una visión entre propia y ajena de la cultura representada, producto de

la memoria colectiva del pueblo, de la comunidad que desea ser escuchada y representada, de la participación técnica y científica de los especialistas y quizás de determinadas posturas institucionales y personales que hacen uso de las normas para acceder a algún renglón del discurso museográfico (González Cirimele, 2002).

Si el objetivo de los museos comunitarios consiste en la defensa de la identidad cultural de los grupos sociales a los que pertenecen es porque se han convertido en espacios en donde la colectividad trata de reconocerse y reconstruirse para perpetuarse como grupo cultural. La preservación y exhibición de los objetos se hace con el propósito de dar a conocer su pensamiento, su historia, sus bienes materiales trascendentales y su forma de estar en el universo a partir de una contextualización plena respecto al espacio cultural original de tales referentes patrimoniales. “En general, las actividades están orientadas a contestar en grupo las preguntas: ¿Por qué queremos contar esta historia? ¿A quiénes nos queremos dirigir? ¿A quiénes esperamos representar? Los resultados de esta discusión nos ayudarán a tener claridad en los propósitos de la exposición y nos servirán de guía” (Camarena y Morales, 2009:56). Y es en esas salas de exposición de los museos comunitarios en donde la comunidad tiene la oportunidad de reinterpretar su historia y constatar su presente, reforzando de esta manera sus vínculos como grupo cohesionado con tradiciones compartidas, lo que les permite una reafirmación de los valores propios de su identidad cultural, pasajes que abarcan tanto su pasado prehispánico como su presente inmediato integrado por sus festividades, celebraciones, tradiciones y otras expresiones propias de su cultura (González Cirimele, 2002).

Mariano López como integrante del primer grupo de colaboradores del MNCP basándose en su experiencia museográfica dentro de la Nueva Museología Mexicana observa que cuando los objetos de uso cotidiano pasan a formar parte de una institución no se está creando una distancia entre la cultura cotidiana y la expuesta. Tampoco se trata de una expropiación cultural por parte de la institución. Se trata quizás de una apropiación cultural para más tarde devolverla en forma sistematizada. Es una información que una vez procesada se devuelve a la comunidad para que esos elementos culturales se revaloricen a través del reconocimiento que la propia comunidad pueda hacer de su producción (Pérez Ruiz, 2004).



Imagen 42: La petición de la novia. Tradiciones y festividades de Matatlán Oaxaca. Fotografía del autor, 2014.

A partir de diferentes recursos integrados tanto por imágenes como por objetos patrimoniales, la museografía en los museos comunitarios sirve también para dar a conocer aquello que la comunidad cree que les pertenece y les caracteriza, de tal forma que dicha narración o “texto museográfico” como lo denomina González Cirimele (2002) se convierte en una práctica semiótico-discursiva para presentar y representar la producción social y cultural de la comunidad, pues tal y como lo determina Julieta Haidar (1994) la cultura está integrada por un complejo conjunto de sistemas de códigos que se materializan precisamente en ese tipo de prácticas culturales. Por lo tanto, al hablar de la museografía de los museos comunitarios se está haciendo referencia a una conceptualización de la semiótica de la cultura, pues los museos comunitarios son espacios que resultan de la interacción de diversos sistemas semióticos integrados a su vez por varios subsistemas o subtextos con una determinada codificación plural para poder transmitir sus contenidos hacia los diversos estratos que componen a la comunidad.



Imagen 43: Museo Comunitario de Yhualica, Hidalgo. Fotografía del autor, 2012.

Si bien la museografía empleada en los museos comunitarios es producida por la misma comunidad en un afán de cohesionar la idea de identidad colectiva, no hay que dejar de señalar que en la misma producción intervienen agentes externos a la comunidad, como pueden ser los técnicos del INAH o de la Dirección de Culturas Populares, quienes con su participación lo que persiguen es orientar la forma en que puede ser representada museográficamente la comunidad (González Cirimele, 2002). Se puede señalar que dicho proceso de producción museográfica está compuesto por varias etapas. En diferentes momentos la comunidad participa en la reconstrucción de su memoria colectiva a partir de narraciones y testimonios para dotar de actualidad su pasado:

“Los temas que se han seleccionado ayudarán a definir el tipo de investigación a desarrollar. Uno de los tipos de investigación más significativos es el que aborda la historia oral. A través de los métodos de historia oral podemos recoger testimonios que reflejan la experiencia e interpretación propia de los integrantes de la comunidad. Para otros temas serán importantes las fuentes documentales que podrán encontrarse en archivos locales, periódicos y fotografías. En algunos casos fuentes secundarias como libros y artículos nos permitirán reunir diversos elementos de información e interpretación. La historia oral, a través de la entrevista, reconstruye la vida de la gente. Nos ayuda a entender la vida de los hombres y de las relaciones sociales de las que forman parte, en función de sus propios cambios y significados. La

historia oral es el rescate de los testimonios orales sobre las experiencias y las vivencias de los protagonistas de la historia” (Camarena y Morales, 2009: 58).

Este tipo de ejercicios permiten a los dos grupos de participantes (los propios y los ajenos) a definir rasgos distintivos de la cultura representada y ayuda a destacar tanto lo más representativo como lo que no es trascendental. Para Ivan Karp (1992) son las exposiciones los espacios precisos para lograr la representación de uno mismo y del otro, pues a través de la museografía el grupo cultural a representar puede decir quién es y qué no es. Importante también es destacar que la intervención de esos agentes externos que proporcionan asesoría técnica deja una evidente referencia de criterios hegemónicos, lo cual quiere decir que en las cédulas, en los instrumentos, en los criterios científicos y técnicos y en las normas museográficas empleadas para contextualizar la cultura local, hay una impronta institucional de la que no se ha podido desprender la Nueva Museología Mexicana, por lo tanto ese texto museográfico pasa a formar parte de un macrotexto de orden superior cuyo resultado es una producción pluricodificada para establecer comunicación con un lenguaje natural y otro visual, uno constituido por los textos, cédulas, las guías explicativas y la información verbal proporcionada por quienes custodian el museo, y otro integrado por objetos o imágenes como fotografías, gráficos, mapas, dioramas, maquetas y escenografías que contextualizan el discurso museal, por lo que se está hablando entonces de un sistema semiótico de compleja diversidad elaborado por diferentes actores y destinado a varios grupos de visitantes o receptores pertenecientes a segmentos diversificados de la comunidad, como en el caso de los textiles que tradicionalmente se han utilizado para codificar mensajes a través de las imágenes:

“Desde la época prehispánica, en diferentes sociedades americanas, los textiles han hecho las veces de distintivo, marcando un juego de relación (identificación y diferenciación) entre grupos vecinos. Los textiles han sido analizados desde la perspectiva de la etnohistoria, de la antropología, del arte y de la semiótica, pero recién desde hace unos veinte años se ha iniciado su estudio sobre su importancia en cuanto texto comunicativo. En la región andina, los textiles tradicionales forman parte de los lenguajes diferenciales que desarrollaron muchas culturas a lo largo del tiempo para marcar su identidad y los límites de la misma. Pueden ser una fuente de información muy importante que permita dar un enfoque especial a los museos comunitarios” (Camarena y Morales, 2009: 67)”





Imagen 44: Tapete en el Museo de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012

Por otra parte, para desarrollar la disposición espacial del patrimonio –o museografía del museo comunitario– se ha dicho que debe de propiciarse la participación de la comunidad en todas las etapas del proceso, desde el diseño del guión hasta la elección y producción de los elementos museográficos ya que de esta manera la comunidad tendrá una forma de comunicar su particular manera de verse y querer ser vista con los recursos o elementos semióticos que les parecen fundamentales. Desde esa perspectiva Lacouture proponía precisamente una museografía para la Nueva Museología Mexicana que integrara la realidad naturaleza-hombre en todas sus dimensiones (DeCarli, 2003), refiriéndose al empleo de lenguas naturales o magnitudes macrosemióticas (Zunzunegui, 2003) encargadas de dar cuenta de las manifestaciones culturales de la comunidad a través del un conjunto agrupado de signos tangibles de expresión y representación identitaria integrando tanto la geografía como la territorialidad ya que “el espacio donde vive la comunidad, opera como un reflejo de la propia cultura; la memoria tanto de los hombres como de la naturaleza está codificada en el paisaje.

“El paradigma museográfico nacionalista ha llegado a sus propios límites comunicativos, pedagógicos y estéticos, pues como ya vimos cada vez se tiende más a la creación de espacios museográficos heterotópicos y heterocrónicos. Es decir, se están replanteando las ideas de espacio único y secuencia lineal cronológica para la exposición permanente en un mundo diversificado, complejo y caótico. Estamos ante una “desovietización” histórico-museográfica porque se deben desconectar los soportes del clientelismo corporativo-sindical que impide la movilidad profesional, junto a la introducción de otras prácticas de organización y dirección ideológicas. En los museos comunitarios de Oaxaca se arranca del reconocimiento de la diferencia, pues cada cultura construye su propio espacio, además de que el espacio museográfico propiamente dicho puede alterarse históricamente (la relación pasado y presente es metafórica en lugar de ser puramente metonímica). Así también, se empieza a concretar la distinción entre varios planos de exposición que yuxtaponen en un solo lugar diversos posicionamientos” (Morales Moreno, 2008: 143).



Imagen 45: Paisaje natural de Yahualica, Hidalgo.



Imagen 46: Representación del paisaje en el museo comunitario.

Fotografías del autor, 2012.

Las historias que se cuentan sobre diferentes sitios dentro y en los alrededores de la comunidad, los nombres de los sitios y otros también pueden operar como 'documentos' que nos entregan información sobre la comunidad” (Camarena y Morales, 2009: 67) y su perspectiva del mundo:



“Estas instituciones culturales comunitarias, nacidas en México en los años setenta, buscaban no sólo cumplir con las funciones clásicas de conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural que debe realizar todo museo, sino también propiciar la participación de la comunidad en todas las actividades del mismo, desde la producción semiótico-discursiva del texto museográfico hasta la recepción de la información. Así, estos museos constituyen un conjunto de comportamientos humanos y un conjunto organizado de sistemas de expresión y de representación, los cuales son formas de comunicación, son mecanismos generadores de una visión particular del mundo al igual que cualquier otra manifestación cultural, que en este caso se materializan en forma visual” (González Cirimele, 2002: 6).

Se tiene entonces que los museos como árbitros de significados permiten articular discursos a través de sus métodos de exposición, por eso mismo las imágenes museográficas relacionan diversos elementos como 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, generando así signos y alegorías (Mendoza Mejía, 2014). Los signos para referirse a una cosa sin necesidad de materializarla, como el caso de los maniqués o escenografías que representan determinadas actividades o espacios, y las alegorías para simular un sujeto incorpóreo o para asociar ya sea abstracciones o cualidades morales y espirituales de un grupo cultural. Todo ello repertorios inmateriales dentro de un determinado patrimonio cultural que al ser integrados como elementos semióticos permiten al grupo cultural que los produce invocar ideales, reformulan realidades, y sobre todo crean significados para representar formas de vida y diversidad cultural:

“Todo tipo de imágenes, tanto fotografías como obras de arte, pintura rupestre, grabados, afiches y hasta graffitis conforman un conjunto de documentos primarios a los que se puede recurrir para la investigación. Las fotografías son especialmente importantes como fuentes documentales, y pueden brindar información sobre una gama muy amplia de temas relevantes para la comunidad, desde hechos políticos locales o de alcance regional y nacional hasta eventos familiares y cotidianos, pasando por fiestas, ceremonias y otros acontecimientos de la vida comunitaria. [...] Los dibujos realizados en la comunidad también tienen gran importancia para las investigaciones; a través de los dibujos podemos tener una aproximación muy cercana acerca de la interpretación de miembros de la comunidad, incluso de los niños, sobre una gran cantidad de temas” (Camarena y Morales, 2009: 65).

Pero el riesgo de museografiar el patrimonio cultural inmaterial es que una imagen de

carácter más bien cambiante, dinámica y de continua resignificación sea condicionada a permanecer inamovible o petrificada, por eso es necesario crear formas expositivas críticas de las maneras de difundir y construir identidades. Sobre todo en ámbitos de pluralidad cultural en donde la validación de sus referentes culturales o repertorios patrimoniales deben ser constantemente revisados para no ser excluyente de los grupos representados de la comunidad y seguir cumpliendo con ese propósito de pertinencia social:

“... la tendencia más reciente, en las últimas décadas, obliga a un aumento en la sensibilidad de las instituciones educativas y culturales por recuperar la polifonía regional y la policromía cultural en una perspectiva tendiente a conciliar la memoria de la Herencia con una mirada actualizada. Y todo ello parece posible mediante una reforma de largo plazo en la construcción de nuevos consensos entre el aparato estatal y la sociedad civil que permitan llevar a cabo una política cultural coherente, con fines eminentemente sociales” (Morales Moreno, 2008: 145).

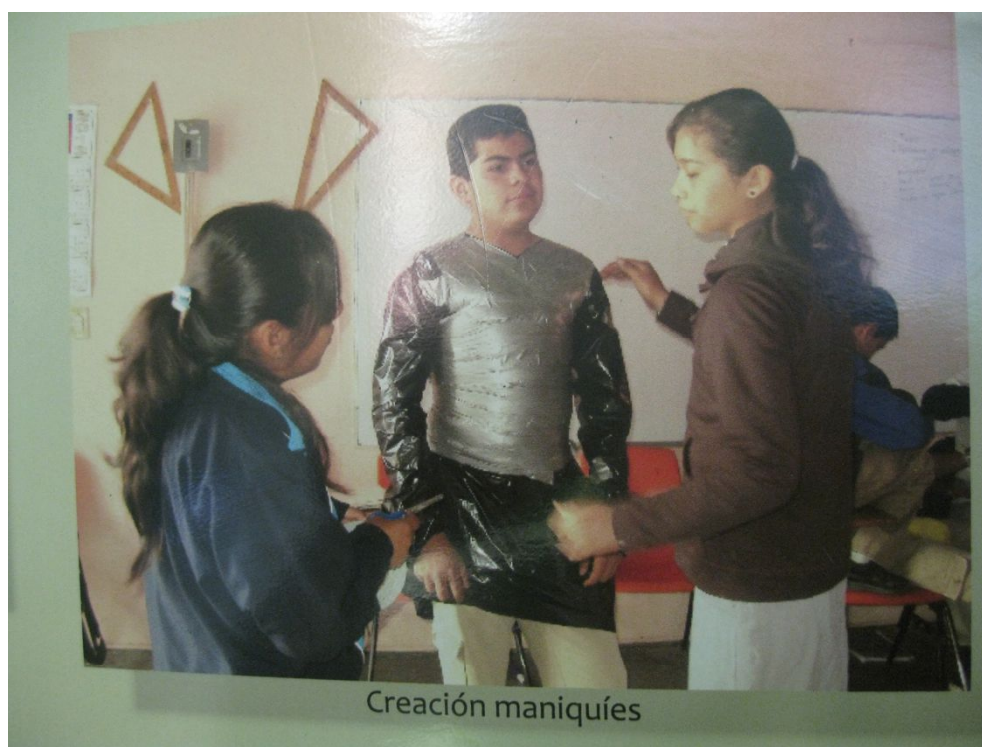


Imagen 47: Elaboración de un maniquí. Fotografía del autor, (2014), a partir de la original. Museo Comunitario de Matatlán, Oaxaca.

La museografía de los museos comunitarios se puede decir que empieza desde la ubicación espacial de los mismos recintos, pues se trata de lugares situados en completa

armonía con sus entornos naturales y respetuosos de la estética arquitectónica local tradicional. Si bien los museos comunitarios pretenden una organización interna es con la intención de dotar al espacio de una estructura temporal que sirva para dar sustento al texto visual, por lo que se puede decir que un “factor importante del texto museográfico comunitario es la integración del contexto en el texto” (González Cirimele, 2002). Su presentación lineal establece un recorrido temático que normalmente inicia con la época prehispánica y que se desarrolla en las salas subsecuentes en una representación segmentada de subtemas que en ocasiones requiere de determinada disgregación para una comprensión integral del texto en general, permisible desde el punto de vista de que ya los guiones tradicionales empleados en los grandes museos nacionales han dejado de tener el efecto original en escenarios en donde la diversidad cultural o las condiciones de pluralidad exigen otras estructuras en los tratamientos narrativos:

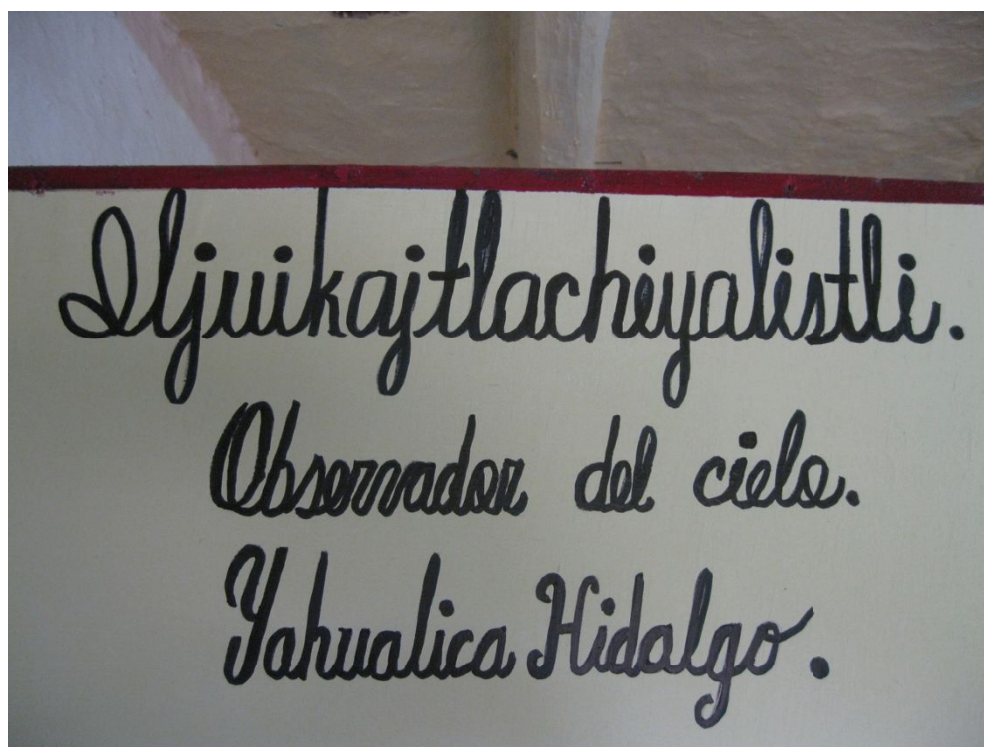


Imagen 48: El nombre del museo comunitario de Yahualica, Hidalgo en náhuatl y castellano.  
Fotografía del autor, 2012.

Como puede advertirse la museografía en los museos comunitarios es una fuente de información que funciona como elemento para describir parcialmente el contexto cultural circundante de la comunidad que lo produce. Así, en el proceso de producción al texto museográfico se le imprime un carácter metafórico y otro metonímico. El primero se refiere a la percepción que puede existir del museo como sustituto de todo el contexto cultural que representa, mientras que el segundo se refiere únicamente a esa parte de la representación del contexto en general (González Cirimele, 2002).

Incluso Yunén (2008) propone uno más, el carácter entinemático, para referirse al discurso intelectual deductivo. Por lo tanto, si el texto museográfico comunitario es un discurso delimitado es porque se trata de una formación semiótica finita cuyo transcurso se extiende a partir del área física del museo hasta el contenido de la exposición museística, marcando así las fronteras a partir del contexto circundante, la estructura arquitectónica y las áreas limítrofes internas. Estas fronteras internas sirven para delimitar los temas y subtemas representados en las diferentes salas utilizando diversas herramientas como pueden ser el mobiliario museográfico, los títulos y subtítulos de las salas, el estilo, el color, la iluminación y todo aquello que pueda demarcar el acceso y circulación en una visita.

La delimitación temática es comprensible cuando el espacio lo permite, pues los contenidos se pueden concretar por salas expositivas. No obstante, la utilización del mobiliario, objetos, efectos de iluminación, escenografías, también sirven para marcar fronteras internas, lo cual dota de una riqueza semiótica al texto museográfico para reconstruir el contexto cultural local con sus manifestaciones identitarias. González Cirimele (2002) acierta al hacer una escisión semiótica de los subtextos que comprenden el texto museográfico para una mejor comprensión en su análisis: un primer conjunto, señala, está compuesto por el subtexto de los objetos, estos son los elementos que integran las colecciones ritualísticas, estéticas o utilitarias del museo, piezas que portan un significado primordial compartido por la comunidad porque admiten que les proporciona identidad. Después considera el grupo de los elementos tridimensionales como las maquetas o dioramas que representan los espacios emblemáticos para la población. En otra serie señala a los textos escritos, las cédulas y las descripciones como un subtexto para contextualizar y reafirmar la información visual que el espectador recibe.



Imagen 49: Maqueta de la zona arqueológica de Xochitlán, en el museo comunitario de Yahualica, Hidalgo.  
Fotografía del autor, 2012.

De igual manera cita el conjunto integrado por imágenes como fotografías, esquemas o gráficas que funcionan como testimonios de sucesos, lugares o personajes de la comunidad y que también proporcionan determinada contextualización al tema tratado. Y por último anota el subtexto del mobiliario museográfico que lo mismo se utiliza para marcar límites internos que para darle coherencia a algún aspecto del discurso museológico. Para González Cirimele (2008) las exposiciones de los museos comunitarios constituyen un objetos de la semiótica de la cultura en tanto que el museo es concebido como un espacio delimitado para transmitir información. Compuesto por diversos sistemas semióticos interconectados y asociados a la memoria colectiva, se trata entonces de espacios integrados en una comunidad para configurar la representación del pasado de su población y su transmisión al presente. Por esa razón para crear las colecciones y temáticas dentro de la Nueva Museología Mexicana se trabaja directamente con los autores o creadores de la cultura. Se les realizan entrevistas, participan en mesas redondas o en espectáculos para promover una aproximación holística que permita interpretar la interconectividad existente entre cultura y naturaleza, pasado y presente, y tecnología e individuo (Davis, 2011).





Imagen 50: Detalle de la fotografía “Los tres Aquino. Tres clases sociales”. Fotografía del autor (2012), a partir de la original del museo comunitario de Yahualica, Hidalgo.

El proceso de producción, la organización interna y el contenido del discurso-texto museográfico comunitario se convierte así en un conjunto de elementos semióticos que pueden ser interpretados de diferentes maneras, pero su principal función consiste en comunicar contenidos de forma clara, agradable y sencilla, para generar nuevos sentidos, conservar y reproducir la memoria cultural y fungir como metatexto de su contexto por estar delimitado interna y externamente. Quienes participan en la elaboración de la museografía comunitaria son sujetos emisores-receptores actuando en colectivo de manera dinámica y compleja, pues el discurso museográfico es igualmente un sistema jerárquicamente organizado que determina la sucesión lineal y la ubicación espacial de elementos culturales diversos que se remiten mutuamente -aunque a su vez se seccionen en subtextos sin perder su unidad- para la reinterpretación y representación de hechos, ideas, conceptos y significados de una comunidad y su contexto (González Cirimele, 2008). Es entonces un discurso materializados en un conjunto de códigos verbales y visuales de carácter tridimensional, transmitidos de manera oral y producto de una práctica social, histórica,

política y cultural:

“Cuando los materiales están listos podemos convocar a la formación de comisiones para apoyar el montaje. Las comisiones pueden colaborar en la pintura, en la colocación del mobiliario y en creación de ambientaciones. En este momento podemos observar un despliegue de creatividad en la gente. En diversos museos las comisiones han construido una pequeña casa de adobe, una cueva de piedra y lodo o la recreación de una tumba. En Santa Ana del Valle, una anciana, su hija y su nieta se reunieron para vestir la figura de la esposa de un revolucionario, colocando cuidadosamente su faja y su enredo. Así tres generaciones participaron recreando su pasado” (Camarena y Morales, 2009: 78).

Aunque es de suponerse, en ocasiones, a pesar de la participación tan activa y de las donaciones que hacen de sus materiales, es difícil que los miembros de la comunidad se integren y entiendan entre sí la manera en que quieren mostrar las cosas. Por eso el museo debe ofrecer los primeros acercamientos y poco a poco ir generando la experimentación en la museografía y en los temas, ya que se trata de un espacio abierto a la cultura popular no sólo en el aspecto teórico, sino también participativo que trata de establecer lazos estrechos entre el público y los objetos y exposiciones, pues como asegura Georgina Rodríguez, fotógrafa del equipo de investigación del MNCP en sus inicios, si se empleara una museografía tradicional al público se le condicionaría a ver las cosas con mucho más recelo y distancia. Por lo tanto, con una novedosa propuesta museográfica el público toca, interactúa y se recrea, con lo cual el museo entonces cumple con su función educativa (Pérez Ruiz, 2004).

Con base en lo anterior, se puede sostener entonces que en la producción de la museografía comunitaria se involucran al menos dos ámbitos o semiósferas, atendiendo la teoría semiótica de Lotman (González Cirimele, 2008): por un lado las colecciones que representan la identidad cultural de la comunidad y, por el otro, los aportes de carácter científico y técnico de los agentes externos. La crítica que se hace de la participación de quienes integran esta segunda semiósfera es que con su intervención la museografía corre el riesgo de privilegiar el aspecto occidental esteticista más que de representación identitaria, por lo que se habla entonces de una cultura local frente a una visión cultural nacional o hegemónica que es salvada por lo tanto por un diálogo establecido entre esas dos semiósferas a partir de los textos que resultan de la traducción de los mensajes externos (cultura nacional)

al lenguaje interno (cultura local) y viceversa, integrando de esta manera toda una serie de saberes antes descalificados por no contar con el nivel de reconocimiento científico requerido como es el saber local o popular:

“... la producción semiótico-discursiva museográfica comunitaria se basa en dos clases generales de saberes: el de los miembros de las comunidades que lo entendemos como 'saberes locales o sometidos', y el de los especialistas que designamos, usando la terminología foucaultoniana, como 'saberes eruditos'. Entre estas dos clases necesariamente hay un ensamblaje, una serie de articulaciones necesarias para que se produzca el discurso-texto museográfico, un acoplamiento entre los conocimientos locales y los científicos, y es en este proceso donde surge el control del mismo a partir del ejercicio del poder propio de la ciencia” (González Cirimele, 2008: 155).

Es importante insistir que en la museografía de un museo comunitario lo más importante es observar el proceso museográfico en lugar de analizar únicamente la exposición final, porque es durante el proceso de producción en donde los miembros de la comunidad debaten y toman decisiones acerca de su identidad y su representación, desembocando en una museografía colectiva o participativa que le permite deslindarse de la museografía tradicional y hegemónica (Melville, 2009). Como promotores de una cultura ancestral, los museos comunitarios han establecido una importante delimitación entre lo que puede identificarse como un templo sagrado de la antropología institucional y la historia pueblerina. Su interés común por visibilizar y resguardar las cosas del pasado ofrece una oportunidad de compartir entre los diferentes miembros de la comunidad lo que les es unificador en el mismo contexto cultural, característica que se convierte en elemento de ruptura de la museografía participativa ante la museografía tradicional (Morales Moreno, 2008).

## 5.5 Los museos comunitarios en el territorio mexicano

Atendiendo los informes del Sistema de Información Cultural del CONACULTA, de los mil 58 museos registrados hasta el 2015, 57.56% son públicos (609 museos); 22.68% son comunitarios (240 museos); 14.55% son privados (154 museos); 2.27% obtienen recursos del sector privado, público y asociaciones civiles (24 museos); y 2.94% corresponden a esquemas



distintos de los anteriores (31 museos). De esos 240 museos comunitarios pertenecientes a diversas asociaciones civiles, organizaciones comunitarias y organismos municipales, 60% albergan piezas prehispánicas y el resto una variedad de objetos relacionados con la historia, las costumbres y tradiciones de sus comunidades: documentos históricos, fotografías, registros ecológicos, medicina tradicional, danzas, música, indumentaria y artesanías. El último balance realizado por el INAH-DGCP durante el periodo que va de 1995 al año 2000, el Programa Nacional de Museos Comunitarios abarcaba 28 Estados de la República cubriendo 269 Museos Comunitarios, de los cuales 200 estaban asentados en población mestiza, 67 en zonas indígenas, 1 en una población menonita y otro más en una población afroestiza.



Imagen 51: Mapa de México por estados. Fuente: <http://espanol.mapsofworld.com/continentes/norte-america/mexico/>

De todos los museos comunitarios que están en operación, el 94% presenta la historia de su comunidad o de la región como el tema de mayor interés; los otros dos temas mas frecuentes son la época prehispánica (en el 58%) y la etnografía (en un 57%). Cabe hacer mención que existen muchas dificultades para obtener un panorama general actualizado de

los museos comunitarios, pues existen varias circunstancias que impiden el acceso a una información real y fidedigna. El único registro oficial al que se puede acceder es el SIC del CONACULTA pero es importante hacer ver que sigue habiendo vacíos de información. Por otra parte la Red de Museos Comunitarios desde el 2015 ya no cuenta con la página web que funcionaba hasta 2014 y tampoco ofrece un registro general de los museos que la integran. Y por otra parte es importante hacer saber que muchos museos que se declaran independientes no se registran ni en el SIC ni en la Red de Museos Comunitarios, lo que dificulta aún más su documentación. A continuación se presenta una descripción del actual estado de los museos comunitarios en México, efectuada a partir de su agrupación por zonas económicas, las ocho zonas que para el Instituto Nacional de Estadística y Geografía conforman la República Mexicana: Noroeste, Pacífico Sur, Norte, Noreste, Centro Occidente, Centro Sur, Golfo de México y Península de Yucatán.

### **5.5.1 Noroeste (Baja California, Baja California Sur, Sonora, Sinaloa y Nayarit).**

En esta zona se encuentran 45 museos en recintos que son emblemáticos por tratarse de edificios históricamente importantes, ya sea porque fueron casas habitación de algún personaje ligado a la historia local o regional o por su importancia arquitectónica, ya que generalmente pertenecen a la época colonial. Normalmente ostentan el mismo nombre de la comunidad o de algún personaje ligado a ella y la mayoría fueron creados en la década de los años 90. Desde sus inicios son gestionados por fundaciones, patronatos, comités locales y asociaciones de amigos de los museos. Las temáticas abordadas tienen que ver con la Revolución Mexicana, técnicas agrícolas, tenencia de la tierra, deporte, etnografía, fotografía, historia local, instrumentos musicales, Intervención Francesa, migración, minería, antigüedades, antropología, arqueología, arte sacro, cartografía, numismática, paleontología, prehistoria, así como vida marina, pues se trata de una región enclavada frente al Mar de Cortés y el Océano Pacífico e importante para la gesta del levantamiento revolucionario. Los servicios que ofrecen comúnmente son visitas guiadas, venta de productos artesanales, exposiciones temporales sobre biodiversidad, cuentan con espacios didácticos con

reproducciones de cuevas; igualmente el tema de la religión es frecuentemente representado y hacen énfasis en los temas agrario y ejidal.

Sobresale en esta región el Museo Comunitario Altagracia de Arauz ubicado en la comunidad de San Vicente, Ensenada, B. C. que abrió sus puertas en 1991 con el objetivo de preservar y difundir la historia y el patrimonio paleontológico y cultural de la región. Exhibe muestras fotográficas del arte rupestre de La Llave, huesos fosilizados de mamut, objetos de los indígenas pai-pai y antigüedades de los grandes ranchos del siglo XIX. Consta de una recreación al aire libre de casas cucapá y exhibe instrumentos agrícolas tradicionales. También en Baja California destaca el Museo Comunitario de la Ballena “Profr. César Piñeda Chacón”. Este museo fue abierto con el propósito de difundir el conocimiento de los cetáceos y el medio ambiente en el que se desenvuelven. Dentro de sus instalaciones se encuentra una exposición acerca de la teoría de su evolución así como de la cacería, varamientos e influencia de los cetáceos en el arte rupestre. En sus salas se exhiben cráneos de delfines, segmentos de barbas de ballena, vértebras y costillas de ballenas, un esqueleto completo de una ballena gris y otro incompleto de una ballena de aleta. Periódicamente se montan exposiciones temporales con temas relacionados con la biodiversidad.

### **5.5.2 Pacífico Sur (Guerrero, Oaxaca y Chiapas).**

En esta región existen aproximadamente 60 museos comunitarios, casi la mitad de ellos establecidos en el estado de Oaxaca, zona en donde se genera originalmente la propuesta de esta nueva museología y por ende región con mayor tradición en este tipo de iniciativas. Igualmente en este estado, así como en Chiapas, la denominaciones de estos museos están ligados a la toponimia regional, si no es que llevan el mismo nombre de la comunidad, y además muchos de ellos están en lengua originaria para darles un mayor sentido de pertenencia al entorno indígena al que pertenecen. En Guerrero comúnmente son casas museo que alguna vez albergó a algún personaje de la Revolución Mexicana, mientras que en los otros estados son recintos con características de la arquitectura vernácula. La mayoría de ellos son gestionados por comités comunitarios.

Las temáticas que abordan tiene que ver con el agrarismo, la Revolución Mexicana, la vida tradicional, historia local, medicina tradicional, metalurgia, minería, arqueología, arte textil, ferrocarril, paleontología, artesanías y etnografía. Frecuentemente tienen un área que sirve de biblioteca y algunos ofrecen salas de conferencias y exposiciones temporales; igualmente se imparten talleres de diseño artesanal, cerámica, grabado, serigrafía, medicina tradicional, de conservas, de radio y de escritura en lengua materna, de conservación y promoción de sitios arqueológicos, conservación ecológica. También brindan visitas guiadas de escuelas a sitios arqueológicos, cursos básicos de computación y apoyo escolar en general. Paralelamente hacen promoción de artesanías, de grupos de danza tradicional y bandas juveniles de música de viento; y lo mismo organizan celebraciones de fiestas tradicionales, festivales y concursos.

Destacan en esta región el Museo Comunitario Shan-Dany (Bajo el cerro) en Santa Ana del Valle. Inaugurado en 1986, es el primer museo comunitario que se funda en México. Exhibe una colección arqueológica amplia, de la que destacan tres urnas zapotecas de Cocijo (dios de la lluvia). Otras secciones presentan los hechos ocurridos en la población durante la Revolución Mexicana de 1915 a 1920; el significado y práctica de la Danza de la Pluma; así como el proceso de elaboración de los textiles tradicionales de lana. Dentro de sus actividades destaca la organización y promoción de grupos de Danza de la Pluma, exposiciones temporales de textiles y medicina tradicional, conservación y la promoción del sitio arqueológico Iki ya'a. En el Estado de Guerrero es conocida la Casa Museo Amelia la Güera Robles, inaugurada en 1990 en la localidad de Eduardo Neri. Cuenta con una exposición permanente sobre la vida y obra de Amelia Robles y otros revolucionarios. Muestra fotografías, armas, billetes y objetos de los líderes zapatistas de la entidad. También comprende una colección arqueológica de artefactos de la cultura mezcala. De igual manera es importante destacar el Museo Comunitario Ora Ton (Alma de piedra). Ubicado en Chamula, el museo comunitario se fundó en 1996 con una colección de objetos ceremoniales y de uso cotidiano del pueblo Tzotzil. Este museo cuenta con una tienda de artículos artesanales de fibras naturales (lana y algodón), madera o piel.

### 5.5.3 Norte (Chihuahua, Coahuila, Durango, Zacatecas y San Luis Potosí).

Vale mencionar que el Estado de Durango es el que ostenta el mayor número de museos comunitarios de todo el país, con un total de 31 espacios. Los contenidos que prevalecen en los 70 museos registrados en esta región primordialmente tienen que ver también con la Revolución Mexicana por tratarse de la región en donde ocurrieron hechos trascendentales de esta lucha armada y por ser la región de origen de los principales protagonistas de este levantamiento social. De hecho, muchos de estos espacios son casas museo en donde en algún momento habitaron dichos personajes, principalmente en los Estados de Durango, Coahuila y Chihuahua.

Igualmente otra trama discursiva preponderante tiene que ver con las actividades económicas de la zona como son la minería, la ganadería y las técnicas agrícolas. No obstante hay un considerable número de museos que dedican sus contenidos a la paleontología y a la historia natural por tratarse de una zona en donde se han encontrado importantes yacimientos prehistóricos. Otras temáticas que se pueden encontrar son los referentes a la arqueología, la medicina tradicional, artesanías, etnografía, arte, antigüedades, historia local y el agrarismo. Para albergar estos museos, se ha optado por el uso de edificios como viejas haciendas, fábricas en desuso u otros recintos emblemáticos en la historia local del lugar y la mayoría de ellos está gestionado por fundaciones, comités locales y otras figuras jurídicas como las asociaciones civiles. En el estado de Chihuahua se da el caso de museos asentados en zonas indígenas de la sierra tarahumara, mucho de los cuales mantienen su nombre en lengua originaria de las etnias tarahumara y rarámuri. Otras actividades y servicios que ofrecen son auditorios, librerías, fototecas, visitas guiadas a sitios de pinturas rupestres, exposiciones temporales, conciertos, conferencias, presentaciones editoriales, festivales, actividades tradicionales tales como danzas y juegos, venta de artesanías, así como cursos de pintura y escultura para niños, de creación literaria, museopedagogía y cerámica.

Destacan en esta región el Museo de Paleontología de Delicias Chihuahua, primero en su tipo a nivel mundial porque cuenta con una de las colecciones de fósiles más importante de México. Exhibe casi 400 piezas paleontológicas: fósiles de invertebrados, minerales, fragmentos de meteoritos, un hadrosaurio (primer esqueleto de dinosaurio

montado y exhibido en el país, de 75 millones de años de antigüedad), un mamut columbinu, un ceratópsido completo con cuerno, momias de la cultura paquimeita y un esqueleto de ballena de 900 años de antigüedad. Cuenta con auditorio, librería y una sala temporal para exposiciones relacionadas con los fósiles y los derivados del petróleo y frecuentemente organiza cursos de paleontología. También en esta región está el Museo Comunitario General Francisco Villa en La Coyotada, San Juan del Río, Durango, en la casa en donde nació Doroteo Arango, después conocido como Francisco Villa. La casa recrea la condición original del hogar de Villa, con réplica de los utensilios y enseres originales y tiene además una sala de exposición que presenta la historia gráfica de la Revolución a través de fotografías, textos y mapas.

#### **5.5.4 Centro-Occidente (Aguascalientes, Jalisco, Guanajuato, Colima y Michoacán).**

En esta región encontramos 29 museos comunitarios de muy reciente creación y no han desarrollado mayores actividades, o por lo menos no se encontró ninguna constancia de sus dinámicas, sin embargo destacan sistemas de gestión como los patronatos, los comisariados ejidales y los comités comunitarios. Los temas que tratan tiene que ver con el deporte y el juguete tradicional, también tratan la historia local, etnografía, arqueología, paleontología, antropología, así como el agrarismo y la Revolución Mexicana. En el estado de Michoacán, ubicado en la costa del pacífico, es común encontrar por ejemplo contenidos que tienen que ver con la vida marina. Por su parte en los estados de Aguascalientes y Jalisco los temas que sobresalen son el agrarismo y la Revolución Mexicana que son los movimientos sociales que más han marcado al territorio. En Colima, la peculiaridad de sus museos consiste en que están establecidos en zonas indígenas y poseen nombres que hacen referencia a los lugares en donde están asentados. Y Guanajuato es de los Estados del país que menos museos comunitarios tiene, pues se tiene conocimiento de uno solo.

Destacan en esta zona el Museo del Juguete Tradicional Mexicano en San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Su objetivo es difundir el juguete tradicional mexicano de todas las regiones. Fue inaugurado en noviembre de 1998 y cuenta con una sala permanente,

además de un taller de creación de juguetes tradicionales. Así mismo el Museo Comunitario de la Sal que se encuentra en Armería, instalado en una bodega para sal que facilitó la Sociedad Cooperativa de Salineros de Colima. Este museo narra de forma didáctica y creativa el proceso mediante el cual se ha venido obteniendo la sal en Colima desde la época prehispánica, todo esto mediante interesantes maquetas.

#### **5.5.5 Centro-Sur (Querétaro, Hidalgo, Estado de México, Tlaxcala, Puebla, Morelos y el Distrito Federal).**

Esta zona cuenta con 65 museos comunitarios establecidos en territorios con una importante presencia de diferentes grupos indígenas, por lo tanto sus contenidos tratan sobre la arqueología, etnografía, historia local, técnicas agrícolas, arte local, arte religioso y ganadería. Igualmente encontramos temas como el coleccionismo de armas antiguas, paleontología y fotografías. Se han utilizado espacios característicos de la arquitectura vernácula, así como edificios representativos para la comunidad, y su gestión la llevan a cabo comités comunitarios y juntas locales. En esta región se han desarrollado interesantes dinámicas que tienen que ver con la realización de talleres de pintura, deshilado, creación literaria y escultura para niños, jóvenes y adultos; cursos de verano, exposiciones temporales, visitas guiadas, recorridos ecoturísticos, fiestas tradicionales y conferencias. Por otra parte se hace promoción de la producción artesanal a través de tiendas y exposiciones itinerantes, pláticas de diversos temas, gestión de apoyos de vivienda y organización de festivales culturales. Muchos de los museos cuentan con biblioteca, librerías y tiendas de artesanías, así como un área para exposiciones temporales.

Los museos que más destacan son el Museo Comunitario de Zapata del Plan de Ayala en Huehuetlán El Chico que abrió como homenaje al hecho histórico de la firma del Plan de Ayala por Emiliano Zapata. Conservan la mesa y el tronco donde se sentó, además de algunos instrumentos musicales, rifles y reproducciones fotográficas. Por su parte el Centro Comunitario Culhuacán Ex Convento de San Juan Evangelista en Iztapalapa, inaugurado en 1984 llama la atención por tratarse de un convento agustino edificado en 1560 y es uno de los pocos monumentos históricos de estilo renacentista en el sureste de la Ciudad de México.

En el interior de los claustros prevalecen algunos frescos de estilo barroco plateresco que reflejan la maestría de los antiguos tlacuilos o pintores culhuacanos.

### **5.5.6 Noreste (Nuevo León y Tamaulipas)**

Se trata de la región de mayor auge económico del país y de mayor desarrollo industrial. Se encuentra muy cerca de la franja fronteriza con EE. UU., región caracterizada por un significativo desarraigo cultural y poco auge de proyectos comunitarios, tan evidente que en el estado de Tamaulipas hay sólo un registro de museo comunitario, el Museo Comunitario Municipal en Antigua Morelos, sobre Culturas prehispánicas, con una colección de antigüedades y de fotografías, mientras que en Nuevo León cuentan con tres recintos registrados bajo la categoría de museos comunitarios: el Museo Casa de la Cultura en Montemorelos, el Museo Industrial de Santa Catarina El Blanqueo, y otro que funciona más como una casa de cultura, el Museo Comunitario de Mier y Noriega, cuyo inmueble data de 1978 y fue adaptado e inaugurado como museo el 8 de marzo de 2000 con una colección de de 38 piezas de paleontología, historia, cultura y arte popular.

### **5.5.7 Golfo de México (Veracruz y Tabasco)**

Mientras en Veracruz hay un registro de 23 museos comunitarios, el estado de Tabasco cuenta con dos registro solamente. Caso extraño por tratarse de una zona cercana a la franja fronteriza del sur, con un importante número de asentamientos indígenas pertenecientes a la civilización maya y otras etnias del Golfo de México y con grupos locales asentados a partir del auge económico de las plantas petrolíferas de la región, con lo cual se deduce que ha habido importantes movimientos migratorios y otros fenómenos a partir de los cuales normalmente una sociedad se plantea la necesidad de arraigar su identidad. En el estado de Veracruz los museos comunitarios están dedicados a la antropología, etnografía, geología, paleontología, vida marina, arqueología, historia local y regional, fotografía, numismática, instrumentos musicales y antigüedades. La mayoría de ellos ofrece una sala para audiovisuales y conferencias; también organizan iniciativas para impulsar la autosustentabilidad, la



promoción de grupos de música tradicional y de artesanías; e igualmente ofrece visitas guiadas así como talleres para el rescate de tradiciones. El tipo de gestión que destaca es llevada a cabo por los comités comunitarios y juntas locales.

Destaca en esta zona el Museo Comunitario de Jamapa, abierto en 1996, con una importante colección de piezas arqueológicas de la cultura Remojadas. La sala etnográfica habla de la agricultura, ganadería, vivienda, formas de curación, música y la elaboración de ladrillo, además de mostrar una colección de fotografías históricas. En este museo se le da mucha importancia a las tradiciones y el patrimonio intangible, por eso mismo impulsa mucho la participación activa de los jóvenes de la localidad, y apoya a los grupos de Jaraneros y los trabajos de artesanías de los pobladores.

### **5.5.8 Península de Yucatán (Campeche, Yucatán y Quintana Roo).**

De los tres estados que comprenden esta zona, únicamente Yucatán cuenta con 15 museos comunitarios gestionados comúnmente por comités comunitarios. En el Estado de Campeche no existe ningún registro de museos comunitarios, mientras que en Quintana Roo se ha inscrito el Museo Comunitario Casa Maya en Benito Juárez, pero más bien pertenece al Ayuntamiento. Se especializa en historia de Cancún y su acervo es de tipo histórico e iconográfico. Cuenta con un zoológico, juegos infantiles y cafetería. En cuanto a los museos de Yucatán se puede decir que la mayoría de ellos están ubicados en localidades rurales mayas y sus nombres son en ese mismo idioma. Los temas tienen que ver con la arqueología, etnografía, técnicas agrícolas, medicina tradicional e historia local. En algunos de ellos, en donde se trata el tema de la medicina tradicional, también se dan consultas con curanderos. Destaca el Museo Comunitario Ceiba y Amapola en Tizimín que fue inaugurado en 1990. En él se exhiben plantas medicinales y artesanías de la región, se organizan cursos de danzas y artesanías tradicionales, así como exposiciones relacionadas con el Día de Muertos o Comida de las Almas (Hanal Pixán), la Revolución, la Navidad y la primavera.

## 5.6 Conclusiones

La cantidad de temáticas y propuestas de gestión observadas en esta investigación son tan variadas que ofrecen una diversidad de alternativas significativamente interesantes, ya que en la concepción y desarrollo de estos museos comunitarios es notoria la presencia de la población multicultural de la que está conformada esta nación; por lo tanto, los procesos interculturales sin lugar a dudas representan una de las referencias particulares de esta propuesta museológica, ya que la identidad cultural es un factor clave en la comunicación intercultural y es precisamente el museo comunitario, en su expresión concreta, un espacio de transmisión de información conformado por la interacción de diversos sistemas de lenguaje: objetos, imágenes, elementos tridimensionales o textos escritos en diferentes idiomas, entre otros. Es preciso subrayar que en el desarrollo de todas estas experiencias llevadas a cabo a lo largo y ancho del territorio mexicanos, la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, integrada desde 1991 por aproximadamente 15 comunidades, ha sido un ejemplo significativo para todos estos espacios y sus pobladores –tanto a nivel nacional e internacional– ya que han impulsado la creación de la Unión de Museos Comunitarios A.C., la cual está integrada por Uniones y Delegaciones Estatales de Museos Comunitarios y Ecomuseos de toda la República Mexicana.

La conformación de redes a diferentes niveles permite a los museos establecer una relación de reciprocidad para intercambiar experiencias, aprender de las diversidades y de diferentes visiones. A la par es útil para apoyar otras formas de organización propias y autónomas, y construir alternativas de crecimiento autosustentable, sinergias que se desarrollan a través de talleres en donde se enseña la metodología de creación de museos comunitarios, técnicas de investigación, de diseño y producción museográfica que poco a poco van siendo replicadas y retroalimentadas por ellos mismos. Inclusive estos mismos encuentros han servido para dar a conocer más ampliamente algunas de las publicaciones, dentro de las cuales destacan los manuales para la creación de museos comunitarios, de mantenimiento museográfico y de técnicas de historia oral, así como el Directorio Nacional de Museos Comunitarios 1995 y algunos trípticos con datos principales de algunos museos.

**Capítulo 6.**  
**Los museos comunitarios de México y**  
**la diversidad cultural.**  
**Cuatro casos comparados.**

En este último capítulo –mucho más largo que los anteriores– se presentan los resultados monográficos obtenidos a partir del ejercicio de observación de los cuatro museos escogidos para realizar el trabajo de campo. Dos de ellos en la Región de los Valles Centrales del estado de Oaxaca; uno más en la Región del Sotavento del estado de Veracruz; y el otro en el Valle Central del estado de Aguascalientes. Como se ha señalado en la introducción metodológica, la investigación se realizó a partir de observaciones directas de los recintos museísticos, visitas al entorno y algunas entrevistas y charlas informales tanto a visitantes como a personas vinculadas a los proyectos, tal y como se ha indicado en la metodología de la presente tesis. Este análisis directo permitió contrastar la percepción que se tiene de los museos con respecto a los argumentos teóricos tratados en los capítulos anteriores, por lo tanto el resultado arroja elementos para realizar un análisis sobre el grado de inclusión de la diversidad cultural que pueden encontrarse tanto en los contenidos como en las representaciones identitarias encontradas en estos museos comunitarios de México.

Este capítulo es tal vez la parte más significativa de la investigación, la más experimental. Es el resultado de la experiencia etnográfica realizada para estudiar los museos comunitarios en diferentes ámbitos seleccionados a partir de un esquema suficientemente amplio e integrador con la intención de destacar aspectos relacionados con su genealogía, los contenidos, temáticas, las formas de mostrar y comunicar que tienen estos espacios museísticos, sin dejar a un lado los espacios en donde se albergan, así como el público atendido y las actividades paralelas que se realizan. Igualmente fue importante conocer la opinión de los visitantes y de algunas personas vinculadas con el proyecto, de tal manera que las entrevistas realizadas se efectuaron con la intención de que pudieran expresar la experiencia de la comunidad desde el momento de emprender la iniciativa, hasta su proyección en el futuro, sin que dejar a un lado la experiencia de su desarrollo. Los datos obtenidos de las diferentes etapas del proceso etnográfico han permitido establecer un análisis entre los cuatro museos como unidades comparativas, presentado en cuatro apartados: la presentación del caso, el origen del museo, la gestión y los procesos de participación comunitaria, la museografía empleada, así como los discursos advertidos en cuanto a las representaciones de la diversidad cultural.

## 6.1 Museo Comunitario Shan-Dany (Bajo el cerro) en Santa Ana del Valle, Oaxaca.



Imagen 52: Paisaje natural de Santa Ana del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

En la región Pacífico Sur de México, compuesta por los estados de Guerrero, Oaxaca y Chiapas, existen aproximadamente sesenta museos comunitarios, una gran cantidad de ellos establecidos en el estado de Oaxaca. Tanto en Oaxaca como en Chiapas los nombres de estos museos normalmente están en lengua originaria, o por lo menos su denominación está ligada a la toponimia regional sino es que llevan el mismo nombre de la comunidad, para darles un mayor sentido de pertenencia a la población indígena a la que se deben. Los recintos que los albergan muestran las características de la arquitectura vernácula, aunque en Guerrero comúnmente son residencias convertidas en casas museo por haber servido alguna vez de morada a algún personaje de la Revolución Mexicana. La mayoría de ellos son gestionados por comités comunitarios y las temáticas que abordan tiene que ver con la arqueología,

etnografía, historia local, paleontología, arte textil, medicina tradicional, agrarismo, fotografías, ferrocarril, minería, metalurgia y la Revolución Mexicana. Frecuentemente tienen un área que sirve de biblioteca y algunos ofrecen salas de conferencias y exposiciones temporales, o espacios para impartir talleres de diseño artesanal, cerámica, grabado, medicina tradicional, escritura en lengua materna, de conservación y promoción de sitios arqueológicos, entre otros servicios. También brindan visitas guiadas de escuelas a sitios arqueológicos, cursos básicos de computación y apoyo escolar en general. Paralelamente hacen promoción de artesanías, de grupos de danza tradicional y bandas juveniles de música de viento, y a la vez organizan celebraciones de fiestas tradicionales, festivales y concursos.

Oaxaca se encuentra en la parte más sureña de la República Mexicana, una tierra agreste y montañosa. En 1776, Francisco de Afrojín, un fraile capuchino, decía: “En esta provincia de Oaxaca parece que Dios puso todos los cerros y montañas que le sobraron después de que formó el mundo, poniendo también, tanta diversidad de idiomas” (Romero et al, 2010:11). El estado de Oaxaca está localizado en la región sur del país. Al norte limita con Puebla y Veracruz, al este con Chiapas, al oeste con Guerrero y al sur con el Océano Pacífico. Por su extensión ocupa el quinto lugar del país con una superficie de 95,364 km<sup>2</sup>. El sistema montañoso que lo caracteriza ha hecho del territorio un lugar de gran biodiversidad y de una importante riqueza cultural y lingüística. Desde 1932 atendiendo a sus condiciones etnográficas y folclóricas, el estado se dividió en siete regiones: 1. Los Valles Centrales, 2. La Cañada, 3. La Costa, 4. La Sierra, 5. La Mixteca, 6. El Istmo y 7. Papaloapan.

La composición multicultural del estado hace convivir a más de 16 grupos étnicos. Pero sus 16 grupos étnicos padecen altos índices de marginación y pobreza debido al aislamiento que provoca la misma orografía, sobreviviendo gracias a la convivencia con su entorno natural y a la transmisión de conocimientos centenarios. Sus principales civilizaciones mesoamericanas son la zapoteca y la mixteca (Romero et al, 2010). El término zapoteco proviene del vocablo náhuatl Tzapotécatl, que significa "pueblo del Zapote" debido a la abundancia de árboles de zapote (Manilkara zapota). Los zapotecos se encuentran asentados en cuatro regiones con características culturales, históricas y lingüísticas muy específicas: Valles Centrales, Istmo de Tehuantepec, Sierra Norte o Juárez y los zapotecos del Sur. El idioma zapoteco pertenece a la familia lingüística zapotecana del grupo otomangue; es

un idioma tonal con diversos dialectos que no permiten la fácil comunicación entre hablantes de los distintos distritos.<sup>88</sup>



Imagen 53: Taller para la elaboración y venta de tapices en Santa Ana del Valle, Oaxaca.  
Fotografía del autor, 2012.

Durante la Colonia prevaleció la producción textil hasta fines del siglo XIX con la introducción de anilinas y tintes químicos. Durante la lucha de Independencia tuvieron lugar en los Valles Centrales algunos hechos relevantes, como la toma de la ciudad de Oaxaca. Igualmente en los años de la Revolución los indígenas participaron de la lucha aunque se dice que sin una idea muy clara de los motivos que provocaron la revuelta. Las comunidades se siguen rigiendo por sus propias tradiciones con relaciones basadas en la reciprocidad, en el intercambio de bienes y servicios como la Guelaguetza, sistema de ayuda mutua en especie

---

<sup>88</sup> Los datos monográficos han sido obtenidos de las páginas oficiales del gobierno local: [www.elocal.gob.mx](http://www.elocal.gob.mx), [www.oaxaca.gob.mx](http://www.oaxaca.gob.mx), [www.snim.rami.gob.mx](http://www.snim.rami.gob.mx), [www.inafed.gob.mx](http://www.inafed.gob.mx), así como de otros sitios gubernamentales como el INEGI.

para las celebraciones de las mayordomías, fandangos y construcciones de viviendas. A su vez el *tequio* es un servicio comunitario obligatorio para hombres mayores de edad, por medio del cual se construyen caminos, escuelas, se participa del riego de las cosechas y se hacen otras tareas más en beneficio de la comunidad. Esta forma tradicional es elemental para la cohesión social. El comportamiento poblacional de las últimas décadas que se ha registrado en el estado considera la migración como una respuesta a los niveles de pobreza tan bajos. Los desplazamientos de su gente en un principio fueron a los estados aledaños del país y en cadenas migratorias han alcanzado llegar hasta Los Ángeles, Nueva York, Chicago en incluso Canadá, registrando una cifra de hasta 250,000 oaxaqueños que se desplazan hacia el norte (Romero et al, 2010).

Oaxaca es el lugar en donde se originan los museos comunitarios, por ende es el estado en donde se encuentran con mayor profusión este tipo de iniciativas de la Nueva Museología Mexicana, contando hasta la fecha con aproximadamente 24 museos que tratan sobre la Historia local, artesanías, arqueología, paleontología, Revolución Mexicana, etnografía, arte textil, medicina tradicional, agrarismo, fotografías, ferrocarril, minería y metalurgia. La mayoría de ellos cuentan con servicios de biblioteca, organizan conferencias y exposiciones temporales, talleres de diseño artesanal, cerámica, grabado, serigrafía, medicina tradicional, de conservas, de radio y de escritura en lengua materna e igualmente se dan a la tarea de organizar festivales y concursos de música y danza tradicional, así como de promocionar las artesanías de la región, los sitios arqueológicos y la conservación ecológica.

### **6.1.1 Presentación del Museo Comunitario Shan-Dany.**

Santa Ana del Valle es un pequeño poblado que pertenece al Distrito de Tlacolula y se localiza en la Región de los Valles Centrales, a 39 kilómetros de la ciudad de Oaxaca. Para llegar a Santa Ana del Valle desde la ciudad de Oaxaca es necesario tomar un microbús o un taxi colectivo hacia la cabecera municipal de Tlacolula. El viaje dura aproximadamente 30 minutos, posteriormente se hace un transbordo y se puede continuar con un breve trayecto de 5 km. en moto o en coche que funcionan como taxis colectivos, o bien caminar casi una hora hasta el centro del poblado en donde se ubica el museo Shan- Dany, primer museo



comunitario de México.

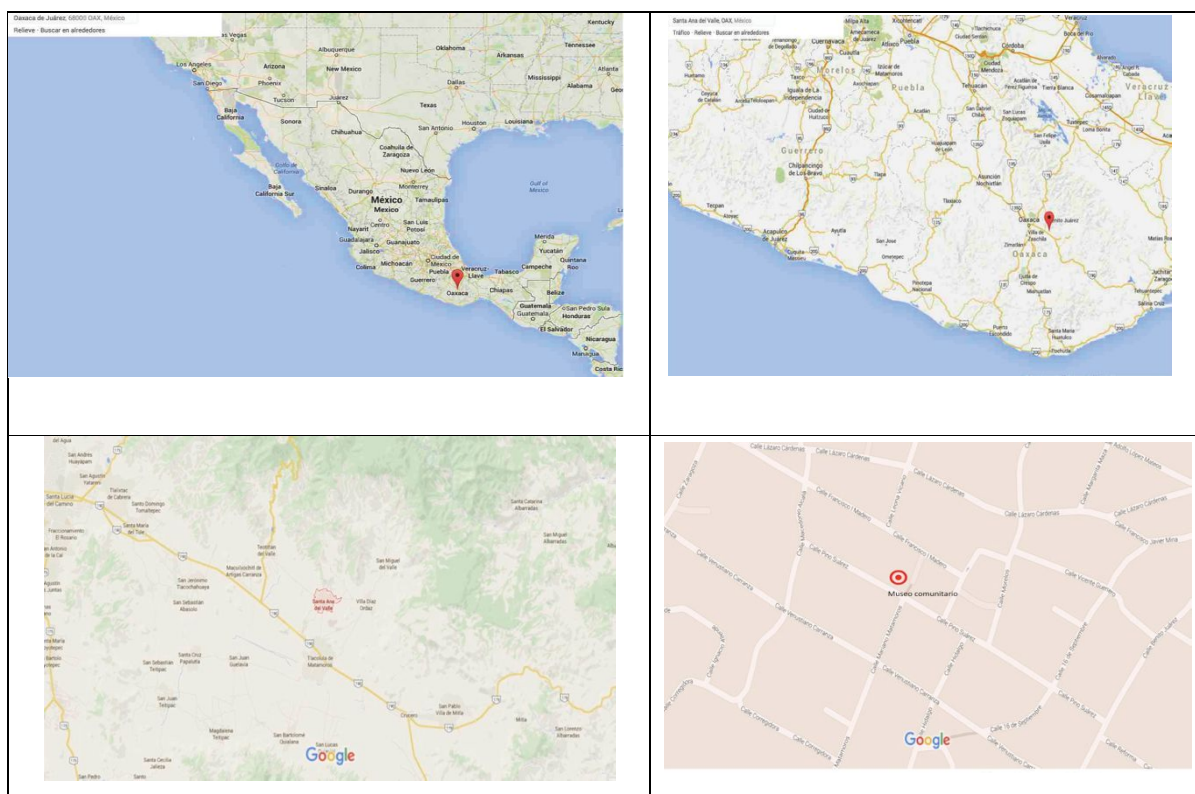


Tabla 5: Ubicación del Museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca. Fuente: Google maps (2016).

Santa Ana del Valle tiene una extensión aproximada de 28.47 km<sup>2</sup> con pequeñas planicies y algunas elevaciones. Fundada en 1580 su nombre se debe a la madre de la Virgen María, pero su nombre original en zapoteco, sostiene Manuel Martínez Gracida, es Guia Guiche que quiere decir "Piedra del metate". Se sabe que fue una de las villas propiedad del Marqués del Valle y durante la Revolución Mexicana la población participó, con el General Juan M. Brito al frente, en un enfrentamiento entre tropas Serranas y tropas Carrancistas. La fiesta patronal se celebra el 26 de julio, en honor de Santa Ana y goza de otras celebraciones tradicionales como las mayordomías, el jaripeo, las calendas, los fuegos pirotécnicos, el baile y la feria popular. La actividad textil es 100% artesanal, elaborada con hilo de lana en telar, teñida con tintes naturales. Se elaboran tapetes, jorongos, morrales, cobijas, chales, todos estos elementos son diseñados con paisajes, flora y fauna o motivos prehispánicos de la región. Según el censo de población de 2010, Santa Ana del Valle cuenta con

aproximadamente 2,000 habitantes mayoritariamente hablantes de lengua zapoteca.

El pueblo está trazado por una cuantas calles, no todas pavimentadas, y se puede recorrer en muy pocas horas. Las casas habitación están más concentradas en torno a la plaza principal y casi todas son de ladrillo o bloques de cemento. Conforme se va extendiendo el pueblo, más allá del primer cuadro, los caminos se tornan de tierra y las casas empiezan a ser de adobe u otro material precario. El trabajo de campo realizado en esta localidad se hizo en dos partes: en febrero de 2012 y en diciembre de 2014. En ambas ocasiones se visitó el museo, se realizaron entrevistas y se observó la relación del público con el museo, la vida misma del pueblo y otras actividades, siempre con un clima muy soleado y un calor sofocante. Las entrevistas se realizaron al Profr. Enrique Sánchez, al Sr. Román Bautista y al Sr. Mario Sánchez Martínez, así como al joven Pedro H.

### **6.1.2 Origen del museo Shan- Dany**

Inaugurado el 12 de septiembre de 1986, el Museo Shan-Dany, es el primer museo comunitario de México y por lo tanto se ha convertido en un modelo de gestión y participación colectiva. Los trabajos del proyecto se iniciaron en 1985 a partir de un importante hallazgo arqueológico que se tuvo en la comunidad, comenta el profesor Enrique Sánchez, hombre de más de 50 años, uno de los promotores del museo y hasta hace algunos años Presidente de la Red de Museos Comunitarios de Oaxaca, a quien encontramos en su domicilio, a pocas calles del museo. Con su buena presencia, hombre de baja estatura y tez morena, de manera amable y amena, continúa:

“Fue a raíz de cuando se estaba excavando. Se estaban haciendo unos trabajos frente al Municipio y se encontraron algunas tumbas, objetos, restos humanos y esto para nuestra gente fue algo maravilloso... Posteriormente vino la idea de crear un espacio para destinarlos y entonces empezó el trabajo con el impulso de las autoridades municipales de ese momento y la visita de los antropólogos (Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena). Entonces existían los comités de casas del pueblo y de alguna manera también les interesó... ya de ahí se empezó a hacer el proyecto y ya hubo participación de la ciudadanía con la donación de otros objetos y de lo que se tiene. La participación de los habitantes fue muy importante, incluso en el museo hay

una lista de quiénes donaron... así fue creciendo hasta crear lo que hoy en día es el museo comunitario”.<sup>89</sup>



Imagen 54: Museo Shan-Dany. Imagen extraída del portal electrónico [www.oaxacahoy.com](http://www.oaxacahoy.com)

En la segunda visita que se hizo a la localidad, el señor Román Bautista recordó lo siguiente:

“No fue simplemente una idea que nos salió así de repente. No. Sino que desde años anteriores, las tumbas, todo ha sido profanado, pues. Por gente de acá y gente de fuera [...]. Venían y pues nadie les decía nada y se internaban en la zona arqueológica, excavaban y se lo llevaban. Pero cuando hubo un hallazgo allá en el centro del pueblo, enfrente del palacio municipal, fue cuando la gente tuvo esa idea, pues, la idea de porqué no (dejarlo) todo acá: tenemos muchas piezas en diferentes hogares particulares. Se pueden donar y hacer un pequeño museo. Pero nunca se pensó hacer un museo para dar a conocer a otros lugares, sino que simplemente pues para que los jóvenes y los niños de acá conocieran algo de sus antepasados”.

Al señor Román Bautista se le contactó en diciembre de 2014. Al llegar al pueblo

---

<sup>89</sup> Entrevista realizada el día 19 de febrero del 2012 en el domicilio del profesor Enrique Sánchez, Presidente Municipal de Santa Ana del Valle en ese momento.

pregunto en una miscelánea en dónde se localiza su domicilio. Me indican que debo seguir el mismo camino que he andado hasta llegar a un pozo en medio de un cruce de brechas y después subir una pequeña cuesta. Hay poca gente en el pueblo, en tanto más me alejo del centro parece haber menos vida en el lugar. Después de pasar el pozo me acerco a una casa para pregunta por el domicilio que busco. Todos lo conocen, así que veinte minutos después de haber llegado a Santa Ana del Valle me encuentro tocando a la puerta. El señor Román ya me esperaba y hacemos un poco de tiempo para que llegue también el señor Mario Sánchez Martínez para que los dos intervengan en la entrevista.



Imagen 55: Entrada al Museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

Comenta el Sr. Román<sup>90</sup> que lo que estaba ocurriendo era que el INAH venía y se llevaba todo lo que la comunidad se iba encontrando de vestigios arqueológicos. No sabían si

---

<sup>90</sup> Entrevista realizada el día 15 de diciembre del 2014 al Sr. Mario Sánchez Martínez y al Sr. Román Bautista en el domicilio de este último en Santa Ana del Valle, Oaxaca.

se lo llevaban a la ciudad de Oaxaca o al Museo Nacional de Antropología:

“Y entonces la gente dijo, ora sí queremos que estas piezas se queden aquí. Primeramente así fue. Simplemente para que no salieran esas piezas de la comunidad, que se quedaran acá. Y ya después la gente poco a poco fue cambiando su idea, su criterio. Y ya dijeron: no, pues este museo nos va a servir para atraer turismo, por nuestra artesanía, por lo que sea, no? Y este museo nos va a servir para el resguardo de nuestro patrimonio y los hijos de este pueblo sepan valorar nuestra cultura, no?”.

Fue así como se reparó el techo de la escuela, que estaba a punto de derrumbarse, y se acondicionó bien el lugar para que el INAH aprobara que ahí se hiciera el museo. El edificio es de cantera con características propias de la arquitectura vernácula de la región: construcción con grandes ventanales y techos de vigas de madera, que consta además de un pasillo exterior flanqueado por portales de colores muy llamativos con vista a la Plaza Cívica, frente a la Presidencia Municipal. Para albergar la colección tuvo que ser acondicionado con una distribución espacial apropiada para trazar el recorrido, trazo que se logró a partir de mamparas en ambos lados del recinto que han servido para delimitar las salas y los contenidos en sus ámbitos correspondientes. El nombre y el horario están escritos al lado derecho de la entrada principal del edificio, en donde también se puede leer un texto que habla de lo importante que fue la implicación de los habitantes del pueblo para llevar a cabo la iniciativa: “La participación en la recolección de información y la preparación del local, hubo una constante y plena participación de los miembros de la comunidad” se puede leer en un tablón de madera.

El nombre (Shan-Dany), continúa el profesor Enrique Sánchez, “significa ‘Bajo el cerro’... los textos no se escribieron en zapoteco porque no ha habido una escritura formal como en la región del istmo, que sí tiene una escritura y se caracteriza porque su lengua zapoteca es muy original, y nosotros no le hemos dado un orden gramatical”. Aunque el señor Román Bautista comenta que el nombre de “Shan Dany” está castellanizado, que debería ser “Rahan Dany”, “pues es la forma que nosotros utilizamos aquí: Rahan Dany, no Shan Dany.



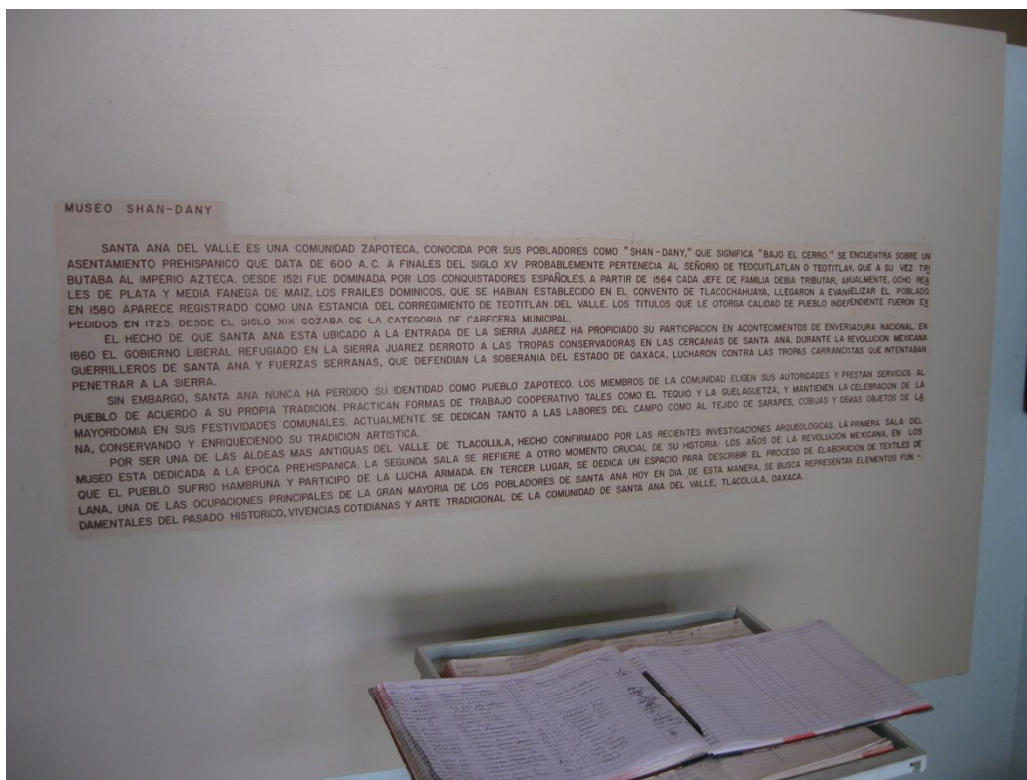


Imagen 56: Texto de Bienvenida en la entrada del Museo Shan-dany. Fotografía del autor, 2012.

### 6.1.3 Gestión y procesos de participación comunitaria en el museo Shan-Dany

A manera de presentación en el texto de sala se enuncia el carácter reivindicativo y de resistencia que caracteriza a la comunidad, haciendo hincapié sobre todo en la continuidad de importantes procesos de participación que como pueblo zapoteca les ha permitido perpetuarse y mantener arraigadas sus tradiciones: “... Santa Ana nunca ha perdido su identidad como pueblo zapoteco. Los miembros de la comunidad eligen a sus autoridades y prestan servicios al pueblo de acuerdo a su propia tradición. Practican formas de trabajo cooperativo tales como el *tequio* y la *guelaguetza*, y mantienen la celebración de la mayordomía en sus festividades comunales...”. El profesor Sánchez explica esta situación:

“ (a) nosotros, por usos y costumbres, la comunidad nos da cargos comunitarios; tenemos que estar dando servicio a veces por un año, dos años, tres años, de acuerdo a la duración de los cargos. Son servicios comunitarios que prestamos a la comunidad de manera gratuita”.



Imagen 57: Letrero del horario y mención de los organismos participantes en la organización del museo. Fotografía del autor, 2012.

El texto de sala termina con una explicación sobre los contenidos de los que está compuesto el museo: época prehispánica, Revolución Mexicana, elaboración de textil de lana, la celebración de algunas festividades en donde se baila la Danza de la Pluma y una última temática que tiene que ver con el proceso de creación del propio museo, con lo cual se busca presentar los elementos fundamentales del pasado histórico, las vivencias cotidianas y el arte tradicional de la comunidad. Sobre los mismos contenidos el profesor Sánchez nos comenta que:

“...se decidió con un equipo de trabajo coordinado por (Cuauhtémoc) Camarena y Teresa (Morales) en donde participaron varios habitantes de la comunidad, compañeros que de alguna manera estaban empaados en la cuestión de la cultura. A través de talleres de capacitación se fueron creando las temáticas, las áreas en las cuales podía dividirse, porque sabemos que a través del museo está la proyección de la comunidad... Santa Ana tiene esta peculiaridad: tenemos nosotros danza, música, tenemos historia también, porque de alguna manera tuvo que pasar y fue parte de una etapa cuando la Revolución Mexicana. De hecho aquí ha sido fundamental el

trabajo de los antropólogos, del propio INAH con otras dependencias porque también participaron otras instituciones.”

El señor Román Bautista recuerda que hubo una participación muy activa por parte de los técnicos del INAH y de la gente del pueblo que se involucró de manera entusiasta colaborando a través del tequio:

“vinieron investigadores, fotógrafos, museólogos. Todo el equipo pues que se requería en aquel entonces y también (participó) la gente del pueblo. Tuvimos que dar tequio, tuvimos que proporcionar alimento para la gente. El tequio es un trabajo que nosotros realizamos sin recibir remuneración. Es un trabajo no remunerado, pero siempre y cuando sea en beneficio de la comunidad. Ese es el tequio: trabajar para el pueblo. Hombres nada más. Si son jóvenes y están estudiando no deben de dar tequio ni mucho menos deben de aportar ningún recurso económico, nada. Las mujeres prestan su servicio pero tiene que ser en la escuela, en el comité de salud. Por ejemplo, (en ocasiones) por ausencia de sus esposos, de sus hijos, a veces prestan sus servicios en el comité del sistema de agua entubada. Pero son escasos los servicios que da la mujer. Y cuando se hace la asamblea general para nombrar, la mujer tiene voz y voto. Tiene derecho de votar, tiene derecho a participar. Las mujeres que tienen sus hijos en la escuela y son madres solteras lo que hacen es ofrecer un refresco a la gente que trabaja. No tanto un refrigerio, simplemente un *tejate*, (así) se llama. Entonces eso (es) lo que aporta la gente. Y les toca tal vez una o dos veces por año”.

Internamente el museo está organizado por un comité que se nombra cada año y está conformado por un presidente, un secretario, un tesorero y cuatro vocales. Esta responsabilidad forma parte de los servicios a la comunidad. Al respecto el profesor Enrique Sánchez nos señala:

“... todos los servicios son comunitarios, hay treinta comités y dentro de estos comités está uno encargado del museo. Es el comité que sostiene la parte del mantenimiento, del cuidado, de los trabajos de proyección... En el caso de Santa Ana, cada año se nombra el comité, son siete los miembros y a cada miembro le toca estar un día a la semana... Se dan capacitaciones porque si bien es cierto que nos regimos por usos y costumbres y que cada comité es nombrado cuando se hace la asamblea comunitaria, tengas o no tengas sensibilidad a ti te toca, eres parte del museo, y entonces tenemos nosotros que preparar a nuestra gente... y de eso depende mucho que el museo se siga proyectando, porque no dejemos también de descartar que hay comités que no les interesa y van y cubren su día y ya”.



No hay que dejar de mencionar que el sitio web de la Unión de Museos Comunitarios también da a conocer otras actividades que se llevan a cabo de manera paralela como parte de la dinámica del museo, como por ejemplo la organización y promoción de grupos de Danza de la Pluma, exposiciones temporales de textiles y medicina tradicional, así como la conservación y promoción del sitio arqueológico *Iki ya'a*, un juego de pelota descubierto en 2007 que está en proceso de rescate ya que en la comunidad todavía existen asentamientos arqueológicos a los cuales no se tiene acceso debido a que se encuentran en propiedades privadas. “Se han hecho talleres de pintura, de todo lo que es artes plásticas con los niños... encuentros infantiles culturales, paseos, talleres de lengua, fomento de la lengua materna que es el zapoteco”, nos comenta el profesor Enrique y lo constata Pedro Hipólito<sup>91</sup>, vocal 4º del Comité del Museo Comunitario que el día de nuestra visita se encontraba prestando su servicio:

“También organizamos visitas a la planta de tratamientos residuales, los turistas vienen y quieren que los llevemos. También quieren conocer lo que es la medicina tradicional... Hacemos paseos a caballo, en bicicleta o caminatas a la zona arqueológica y el entorno natural. También les gusta conocer la gente que hace las artesanías, la elaboración de textiles y todo lo que es la gastronomía tradicional...”.

El caso de Pedro Hipólito es además muy ilustrativo del compromiso de los habitantes de Santa Ana por cumplir con el *tequio*. Pedro H. es un estudiante de música con 20 años aproximadamente que vive en el estado de Guanajuato, un estado que se encuentra en el centro occidente del país, a unos 650 km. aproximadamente de Oaxaca, pero este año ha venido a cumplir con su compromiso con la comunidad cubriendo a uno de sus primos a quien originalmente le corresponde hacer el servicio, pero como ha emigrado a los EE. UU. le resulta muy difícil viajar hasta Oaxaca y por eso Pedro H. ha venido a cubrirlo.

Sobre el impacto que la comunidad experimenta al tener un museo, el profesor Enrique comenta: “Es un impacto hacia otros estados de la república; incluso a nivel nacional se conoce que en Santa Ana se crea el primer museo comunitario... Aunque aún no tenemos una afluencia enorme, sí es a través del museo que nuestra comunidad se ha dado a conocer y es el aspecto más fundamental porque viene el turista, saben que hay un museo comunitario, que lo vieron por Internet. Es la parte interesante porque a través de nuestro museo hay un impacto a nivel nacional e

---

<sup>91</sup> Entrevista realizada el día 22 de febrero del 2012 en el Museo Shan-Dany.

internacional, viene gente de todas partes: de España, de Canadá, de varios países... de Francia...”.

Aunque el señor Mario Sánchez Martínez, otro de los promotores y actual tesorero de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, no deja de reconocer que cuando se originó el museo hubo una participación muy diligente por parte de todos. Este hombre de acentuados rasgos indígenas de la zona, de voz tenue y formas pausadas a la hora de intercambiar opiniones, señala:

“...cuando se fundó el museo fue en colaboración de todos los alumnos. Todos los alumnos de secundaria, los alumnos de primaria, estuvieron colaborando recopilando datos con los señores ya de edad para poder tener todos los datos ahí. Ahora, en cuanto a vestigios arqueológicos también la comunidad aportó (objetos) y para (el tema de) la Revolución también los señores de edad aportaron información. Con sus recuerdos buenos y malos, las armas que están ahí también fueron donadas (por ellos) pues. [...] Por eso, más que nada porque participaron todos, por la propia gente de la comunidad por eso quedó como “museo comunitario”, porque es de nuestra comunidad”. Es diferente, es diferente a otros museos (que) se manejan a través de instituciones de gobierno. Esa es la diferencia. No, este es manejado por el pueblo, por eso también se llama así “museo comunitario” porque es toda la comunidad”.

Efectivamente Internet ha sido un buen instrumento para dar a conocer los museos comunitarios, ya que hasta hace poco contaban con una página de la Red de Museos Comunitarios y podemos decir que es de los pocos recursos de comunicación de los que echan mano, pues es difícil encontrar información al respecto con excepción del Sistema de Información Cultural de CONACULTA, algún material del gobierno local para promover el turismo del estado pero sin ir más allá. Incluso en las carreteras no siempre se puede advertir alguna señalética que indique la existencia de algunos de estos museos en la zona.

Continuando con la entrevista, se le preguntó al profesor Enrique si los habitantes de Santa Ana visitaban el museo, a lo cual respondió lo siguiente:

“... nuestra gente en los inicios del museo si venían... (pero ahora ya no) sino cuando son nombrados integrantes el comité. Incluso en los mismo jóvenes no hemos visto a alguien que se meta, ‘quiero ver el museo, aquí cómo está’, sino es a través de las escuelas... Estamos trabajando con los maestros con respecto a esto... yo siento que es un poco de apatía, de insensibilidad, no se ve el interés... hay un poco de desinterés por parte de los jóvenes... hoy en día los jóvenes están empapados con la cultura

estadounidense. No neguemos que la situación de migración es una situación que se está debatiendo mucho”.

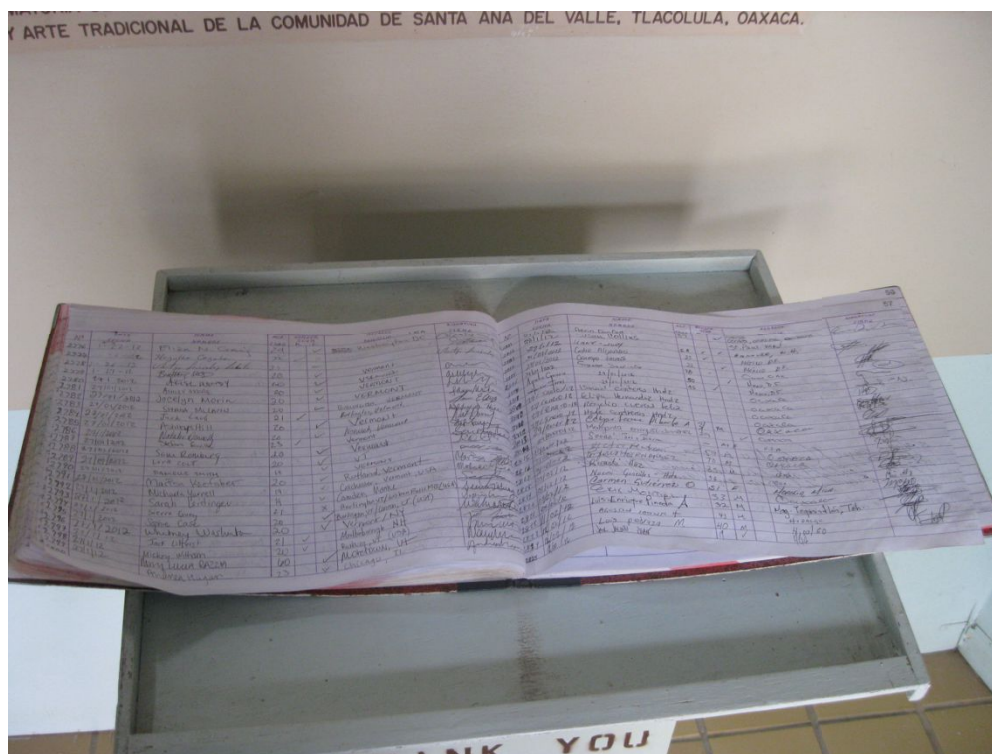


Imagen 58: Libro de visitas del Museo Shan-Dany. Fotografía del autor, 2012.

Sobre el fenómeno de la migración también el señor Román Bautista tiene una opinión. Él es un hombre alto y corpulento de aproximadamente 70 años, casado y con familia: tres hijas y un único hijo, el menor. Los cuatro se fueron del pueblo desde muy jóvenes y nunca más han regresado. Él se quedó con su esposa y se comunican con sus hijos por teléfono casi cada día, ellos le llaman a cualquier hora. Su hija mayor se casó desde hace muchos años en Chicago y ahí se asentó con su familia. “Mi nieto, comenta el señor Román, habla inglés porque nació allá. Pero conmigo habla en zapoteco porque su mamá le enseñó, ella siempre le habla en zapoteco y así platicamos porque no habla español”. Y continúa:

“En los años 80, como en 1980, fue cuando realmente mucha gente salió hacia emigrar. Principalmente a EE. UU., en California. Ahorita ya se internaron más adentro. Hay ahorita unos que están en Canadá, en Nueva York, en Washington, ciudades muy adentro de los EE. UU. La artesanía decayó y empezaron a buscar nuevos horizontes. Pero sin embargo ahorita con una nueva técnica poco a poco está ya levantando vuelo otra vez. Algunos regresan, pero va a haber gente también que ya

no va a regresar a su comunidad, pues como ya compraron casa, o están pagando un departamento allá, es mucho más difícil. Difícil para que regresen todos. Hay unos que se fueron hace 28-30 años, 32 años. Pero estamos hablando de 1980. Hombres y mujeres emigraron. Se fueron”.

Mientras hicimos la visita al museo también observamos la presencia de otra persona. Recorrió casi todo el recinto durante aproximadamente 20 minutos. Se detuvo en la maqueta en donde se señala la ubicación de la zona arqueológica de la región, observó con detenimiento el telar, recorrió con interés las fotografías de la Danza de la Pluma. Al llegar a la última sala en donde se explica el proceso de creación del museo y se exponen fotografías de diferentes eventos de la comunidad, se detuvo y ya no continuó su recorrido. De regreso volvió a observar algunas figurillas de barro de las vitrinas y el monolito que se encuentra en medio de la sala principal para posteriormente continuar su camino hacia la salida.

Venía de una comunidad muy cercana, de El Tule, un lugar también muy turístico, de los más visitados de Oaxaca. Comentó que ellos, a diferencia de Santa Ana, no se habían podido organizar para tener un proyecto como el museo, que le parecía muy interesante porque es una manera de decirle al pueblo “de dónde venimos, de conocer nuestra historia, de seguir siendo nosotros y decirle a la gente que nos visita quiénes somos. Por eso me gusta el museo de Santa Ana y yo quisiera que en El Tule también tuviéramos un museo, pero a la gente le interesa más la política y por eso no logramos ponernos de acuerdo, porque nunca falta quien quiera sacar provecho de todo. Yo tengo otra preparación, pero me interesa mucho la historia y por eso cuando vengo por aquí siempre que puedo entro (al museo)”.

Sobre el futuro del museo el profesor Enrique Sánchez nos comenta:

“... quiero ver un museo activo, quiero ver un museo con más acercamiento principalmente a nuestros jóvenes, a la comunidad, a la ciudadanía, con proyección de actividades que impacten, que de alguna manera este museo atraiga a los jóvenes, a los niños. Es decir, que sea un museo vivo. El asunto es que el museo tiene que ser parte de una cultura comunitaria”.

En un espacio adjunto al museo hay una tienda. Si el edificio tuviera otra puerta de salida el visitante bien podría acceder directamente a ese espacio en donde se venden diferentes suvenires como postales, playeras, ropa tradicional, bolsos, cestas, tapetes, objetos

de barro y otras artesanías de la región. Cabe señalar que el museo como organización ha implementado además diversos talleres de capacitación para que la comunidad forme parte de la organización del museo. Así también se han implementado talleres con la finalidad de conservar su lengua materna, el zapoteco o *diix-zaah*, debido a que existen indicios de que se está perdiendo con la población de menor edad. Igualmente ha impulsado la danza de la pluma y ha participado en múltiples reuniones a nivel estatal, nacional e internacional para difundir la experiencia del proyecto como pioneros de la museología comunitaria.



Imagen 59: Tienda de artesanías y *souvenirs* del museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

#### 4.1.4 Museografía del museo Shan-Dany

Los recursos museográficos con los que cuenta el museo son muy variados. Los objetos se exhiben en capelos, vitrinas y tarimas. También utilizan maniqués, fotografías, dibujos, dioramas y escenografías a partir de utensilios de uso cotidiano que algunos miembros de la comunidad han donado. Las mamparas lo mismo se utilizan para colocar imágenes que para

separar los ámbitos o temáticas. Estos recursos se han utilizado de manera diversificada en cada una de las secciones que componen el guión museológico que está compuesto por diferentes temáticas: en la sala arqueológica se exponen objetos encontrados en el valle; la sección sobre la Revolución Mexicana exponen los hechos que tuvieron lugar cerca del poblado durante esta época histórica de México; la temática que le sigue habla sobre el significado y origen de la tradición de la Danza de la Pluma; y por último está la sala dedicada a las artesanías de lana elaboradas en la comunidad.

La primera sala del museo es precisamente la que se refiere al patrimonio arqueológico del lugar ya que el poblado está asentado sobre unas ruinas apenas descubiertas entre 1955 y 1960, un asentamiento de la época temprana de la cultura Zapoteca correspondiente al año 600ac-100ac. Las piezas que destacan de la colección son algunas urnas de Cocijo, dios de la lluvia, figurillas antropomorfas, monolitos que representan otras deidades zapotecas, fragmentos de piezas esculpidas en relieve, utensilios para la elaboración de cerámica y vasijas de arcilla que han sido donadas por los mismos pobladores del lugar.

Las piezas pequeñas están expuestas en escaparates, capelos y vitrinas iluminadas interiormente, y para las piezas grandes se ha optado por incrustarlas en módulos de concreto o madera, con su correspondiente luz cenital para hacer énfasis en el objeto exhibido. Los objetos están distribuidos en diferentes secciones según concierne a su naturaleza o el uso que originalmente le daban los habitantes de la etnia. Cada sección está acompañada de diferentes textos de carácter educativo en donde se explica el material del que están hechos los vestigios, su uso y la época a la que pertenecen. Para dar soporte al texto se han utilizado igualmente dibujos de cómo se supone que se utilizaban los objetos expuestos y también se han usado fotografías para demostrar el mismo uso que se les da pero en un contexto más contemporáneo, lo cual ayuda a dar una lectura más acertada a la exposición. También se puede observar una maqueta en donde se señala la distribución de los asentamientos arqueológicos de la zona, recurso muy informativo ya que es una región en donde abunda los vestigios de la cultura zapoteca.



Imagen 60: Interior del Museo Shan-Dany en Santa Ana del Valle, Oaxaca.  
Fotografía del autor, 2012.

La siguiente temática se refiere a la participación que tuvo el pueblo en la Revolución Mexicana en un periodo que va de 1915 a 1920. La vestimenta y el material con el cual están hechos los maniquíes es producto de los mismos talleres de museografía que se llevaron a cabo y en los cuales participó activamente la gente de Santa Ana. En esta sección se exhiben rifles, balas dentro de una vitrina, fotografías de algunos personajes portando armas, una lista de las personas que participaron directamente en el evento y algunos testimonios recogidos por los nietos de quienes vivieron esos días de la lucha armada. La mayoría de los textos que acompañan la museografía tienen un carácter anecdótico, como el que a continuación se transcribe, atribuido a Francisco García García:

“En 1920 fue muerto un gran revolucionario, el teniente Juan Bautista García, por la imprudencia de un miembro de su pelotón. Este último perdió el cuerno de toro con el que daba el toque de reunión y lo encontraron los carrancistas. Los carrancistas dieron el toque y se presentó Juan Bautista. Lo mataron en el acto”.

La tercera sala está dedicada a la producción textil. Los habitantes de Santa Ana del

Valle, además de la agricultura y ganadería para consumo propio, se dedican a la elaboración textil, una actividad de telares eminentemente artesanales en donde se utiliza hilo de lana y tintes naturales con la que se elaboran tapetes, bolsos, cobijas o chales, con estampados que evocan el paisaje del entorno, su flora y su fauna. O bien con una estética que representa la iconografía prehispánica de la región; aunque también ya es común el diseño con imágenes más contemporáneas o incluso con detalles de obras clásicas de grandes pintores internacionales como pueden ser Picasso, Rivera o Tamayo.

En esta sección del museo el carácter de los elementos museográficos que se utilizan son más bien de tipo informativo y educativo como el telar que se ha montado para poder explicar el proceso de elaboración de los zarapes, jergas, mantas, tapetes, etc., que sin duda alguna es la pieza que más llama la atención de esta sección. De la misma manera hay un dibujo de un telar completo en donde se indica el nombre de cada una de las piezas del artefacto. En uno de los textos se puede leer la historia de la tradición de producción textil de la zona y explica cómo se ha ido modificando técnica y estéticamente a través de los tiempos. Podemos ver igualmente varias fotografías que registran cada una de las etapas del proceso de elaboración de las piezas en la época actual: desde la obtención de la lana hasta el diseño del producto, pasando por la fase de obtención de las tinturas naturales.

En esta sala destaca una vitrina con luz interior que expone muestras de plantas, flores y hierbas de las cuales se extraen los diferentes colores que se utilizan para teñir los productos textiles. Las fotografías se han obtenido en el contexto natural en donde se elaboran los productos y están acompañadas de textos, a manera de testimonios, de la relación que tienen los artesanos con su actividad productiva.

La siguiente sala es la referente a la Danza de la Pluma. En esta sección encontramos fotografías de diferentes épocas de los eventos en los que tradicionalmente se ha realizado dicha danza, los personajes que participan en ella y las máscaras de madera y el vestuario que se utiliza. Para dar soporte a las imágenes se han elaborado algunos croquis en donde se dibujan los diferentes cuadros que se deben escenificar durante el bailable e incluye algunos testimonios de cómo se ha transmitido esta tradición desde generaciones anteriores hasta el día de hoy, así como del significado que tiene para los que participan como danzantes. Los textos explicativos de la Danza de la Pluma o *Gu-Ya* dice lo siguiente: “La representación de la



Danza de la Pluma es una escenificación de la conquista militar y espiritual del México prehispánico en la que se combinan el drama, la coreografía y la música”. “Esta representación completa de la conquista del México prehispánico a través de esta danza dura tres días. Empieza con el arribo de Cortés y termina con la conversión espiritual y derrota militar de Moctezuma y sus hombres. En ella son ejecutadas más de treinta piezas bailadas por los danzantes, malinches y Campos. A lo largo de la presentación de las piezas, todos los integrantes deben recitar sus relaciones o parlamentos que describen el desarrollo de la conquista. El papel de los soldaditos se centra en recitar sus parlamentos además de tomar parte en la batalla”.



Imagen 61: Panel sobre la elaboración de textiles en el museo Shan-Dany.  
Fotografía del autor, 2012.

Finalmente nos encontramos con la última sala que está destinada para recoger lo mismo una serie de fotografías que documentan el proceso de elaboración del proyecto museístico, que para exponer diferentes piezas y vestigios arqueológicos que han sido obtenidos en los últimos tiempos, producto de otras donaciones de los pobladores. De la misma forma se exhiben imágenes de diferentes eventos importantes de la comunidad como

pueden ser celebraciones tradicionales, actos políticos y actividades llevadas a cabo en el museo en los últimos años.

Al terminar el recorrido el visitante debe de regresar hacia la entrada ya que no hay una puerta designada para la salida, por lo tanto estamos hablando de que el recorrido que se hace dentro del recinto es de manera muy lineal. Es importante señalar que tanto el edificio que corresponde al museo como la tienda de artesanías y suvenires tienen muy buen aspecto, parece muy bien conservado, limpio y ordenado. Se advierte que hay un cuidado y atención esmerada para mantener las instalaciones en óptimas condiciones y de custodiar los recursos con los que cuentan, pues es un espacio autosustentable para lo cual se le pide al público una cooperación ) para entrar de \$10.00 pesos (0.40 céntimos de euro, aproximadamente. La luz del recinto la abren mientras los visitantes hacen el recorrido y la vuelven a cerrar cuando el público sale, pues la luz natural que entra por los ventanales no es suficiente para iluminar adecuadamente la colección completa.

### **6.1.5 Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el museo Shan-Dany.**

La imagen 62 corresponde a la última sala del museo. En primer plano podemos apreciar una piedra esculpida en relieve perteneciente a la cultura zapoteca, mientras que al fondo hay varios accesorios y una imagen que evoca la Danza de la Pluma, así como varias fotografías de diferentes personajes y eventos en donde participan los distintos sectores de la población. Esta es una clara síntesis de la diversidad cultural en el contenido del museo, espacio que se ha convertido en un recurso de reflexión para la comunidad y que le ha servido de herramienta para su evolución y fortalecimiento cultural.



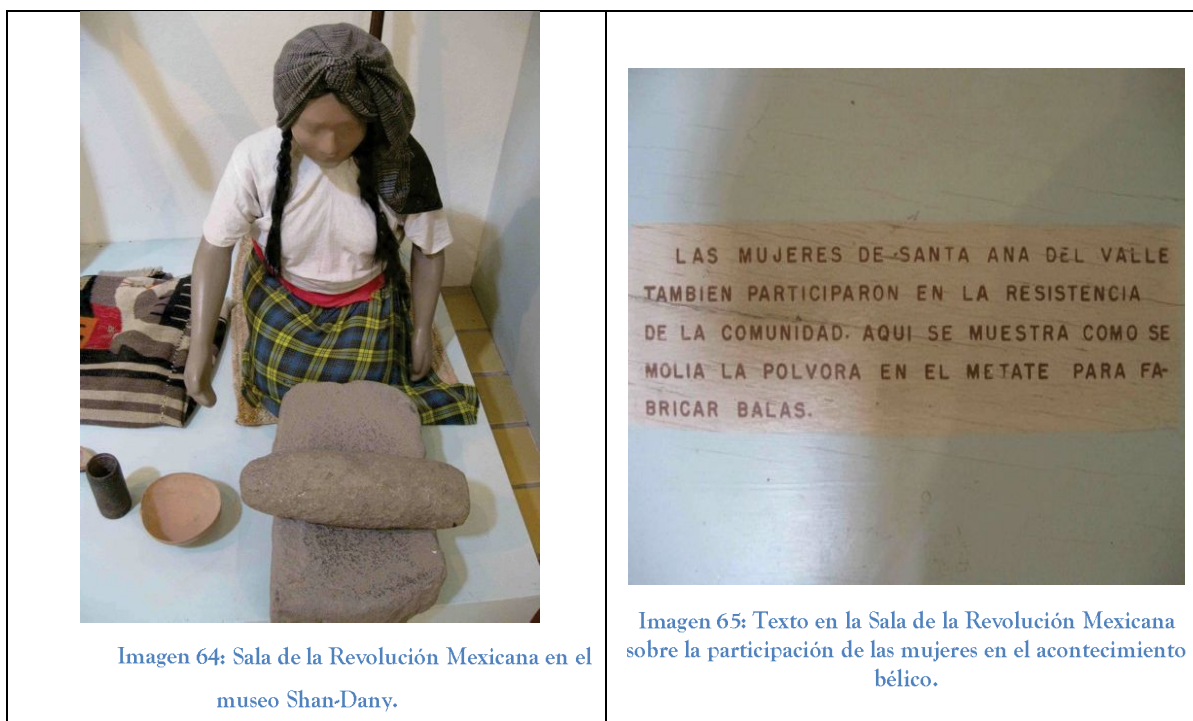
Imagen 62: Interior del museo Shan-Dany. Fotografía del autor, 2012.

En la fotografía que aparece en la sala sobre las diferentes celebraciones que se realizan en el pueblo (imagen 63), se destaca la suscripción de las mujeres en la toma de decisiones en eventos trascendentales, como lo pueden ser las asambleas comunitarias. Igualmente las imágenes que siguen (64 y 65) tienen como finalidad distinguir la inclusión de género en el discurso museístico, en donde se le da una importancia relevante a la mujer en diferentes momentos como en el caso de la Revolución Mexicana. En la cédula que acompaña la imagen se puede leer lo siguiente: “Las mujeres de Santa Ana del Valle también participaron en la resistencia de la comunidad. Aquí se muestra cómo se molía la pólvora en el metate para fabricar balas”.

En la siguiente fotografía (imagen 66) es significativo destacar la importancia que se le da a la contribución de diversos sectores sociales para la transmisión del patrimonio cultural y de la determinación del lugar que debe ocupar en el espacio museístico.



Imagen 63: Asamblea comunitaria en Santa Ana del Valle. Fotografía del autor a partir de la original del museo, 2012.



Fotografías del autor, 2012.

Obsérvese el segundo relato, que a continuación se transcribe, como modelo de relaciones intergeneracionales, el cual de la misma manera podemos distinguir como una categoría de la diversidad cultural en el momento de las gestiones que dan origen al museo: “Nos dijo el teniente, prepárense porque va a llegar la guerra de los carrancistas. Recibimos armas calibre 30-30 y Mauser. Salió un soldado y le dijo, pero señor, no sabemos usar estas armas. El teniente dijo, ni modo, ustedes tienen que salvarnos”. Relato de Vicente Hipólito, recopilado por su nieto Rodolfo Hipólito.



Imagen 66: Fotografía de la sala sobre la Revolución Mexicana en Santa Ana del Valle.  
Fotografía del autor, 2012.

En las imágenes de la siguiente serie (67, 68 y 69) se pueden observar los diferentes sectores sociales que componen la población y en un detalle de la imagen se destacan los íconos y representaciones rituales del sincretismo religioso que prevalece hasta hoy en día.





Imagen 67: Panel de fotografías de diferentes celebraciones tradicionales en Santa Ana del Valle.



Imagen 68: Panel de fotografías de diferentes celebraciones tradicionales en Santa Ana del Valle (Detalle 2)



Imagen 69: Panel de fotografías de diferentes celebraciones tradicionales en Santa Ana del Valle (Detalle 1)

Fotografías del, 2012.

Este último panel (imagen 70) corresponde a la Danza de la Pluma. Aquí podemos ver en el margen izquierdo a los personajes de dicha danza mientras que en el margen derecho tenemos imágenes que narran el momento e la conquista de México, lo cual es una fehaciente representación de las dos culturas que han dado origen a este núcleo poblacional: la cultura zapoteca y la cultura mestiza producto de la conquista española.

Destacan también las actividades que organiza el museo como los encuentros con otros museos de Oaxaca para intercambiar sus experiencias de trabajo, que el señor Román Bautista al respecto dice lo siguiente:



Imagen 70: Fotografías y dibujos de la Danza de la Pluma en el museo Shan-Dany. Fotografía del autor, 2012.

“Pues nosotros lo interpretamos como interculturalidad, no? Cuando nos relacionamos, cuando hacemos ese encuentro de intercambio de experiencias, de trabajo, de ideas, de forma organizativa del pueblo. Porque en primer lugar así vamos conociendo cómo trabajan en otras regiones de Oaxaca. Por decir algo (por ejemplo) con los mixtecos hacemos un intercambio de lo que es la gastronomía. Vamos y preparamos comida al estilo de acá y ellos nos preparan comida. Nosotros les damos nuestra comida y ellos nos dan su comida, y así. Porque sobre eso también hemos aprendido. Por ejemplo, en el encuentro de museos a nivel internacional tuvimos un intercambio de diseños con los pieles rojas de Denver, los navajos. Ahorita nosotros podemos poner un diseño de los navajos en nuestros tapetes, combinando diseños zapotecos y navajos, porque como que coinciden, no?”.

Tras el análisis de diferentes aspectos del museo Shan-Dany se puede concluir que se trata de un proyecto que ha sido llevado a cabo gracias al entusiasmo y a participación tan activa de la comunidad de Santa Ana del Valle. Habría que hacer hincapié además en el grado de concientización que la comunidad ha logrado para valorar la importancia que tiene mantener en su lugar el patrimonio cultural y su conservación a partir de una gestión antes no vista hasta la aparición del proyecto en donde además para su puesta en marcha y

desarrollo ha sido importante la integración de elementos propios de sus usos y costumbres como es la cooperación comunitaria a través del tequio. Si bien el recorrido que propone es muy lineal, se puede decir que es un apela a una temporalidad muy adecuada para poder narrar la historia de la comunidad que va desde la época prehispánica hasta la tradición textil que es lo que caracteriza a la región hasta el día de hoy, sin dejar de detenerse en eventos históricos trascendentales como la Revolución Mexicana, narraciones que en su conjunto desarrollan un discurso próximo a la comunidad, con una historia que el visitante local no encuentra lejana porque está contada a partir de anécdotas y testimonios de ellos y sus antepasados.

Hay dudas sobre su futuro y para mantenerlo vivo. La emigración y los procesos transculturales de la comunidad que va y viene de los EE. UU. merma el interés de las generaciones más jóvenes que en algún momento les tocará emigrar; no obstante si el museo se mantiene en pie es gracias a que tradiciones como el tequio ayudan a la comunidad a mantenerse vinculadas al proyecto aunque no hayan participado en su elaboración. Eso de alguna manera permite que se sigan realizando actividades aunque con un ritmo propio del entorno. La gran ventaja del Museo Shan-Dany es que ha sido el primer museo comunitario de México que ha servido de modelo a nivel nacional e internacional como un tipo de proyecto en donde la gestión del patrimonio corre a cargo de la comunidad, lo cual para la comunidad sin lugar a dudas resulta muy significativo y motivo de compromiso para mantenerlo en actividad.

## **6.2 Museo Balaa Xtee Guech Gulal (Casa del Pueblo Antiguo) en Teotitlán del Valle, Oaxaca.**

El segundo museo que se ha analizado monográficamente no es muy distinto al anterior. Su elección más bien se debió a que al estar situado en un lugar con una gran afluencia turística resultaba interesante analizar que tan distinto era su discurso a los museos estatales. Sabido es que en ocasiones el turismo influye de tal manera las tradiciones que sus protagonistas las modifican en aras de complacer a sus espectadores. Tratándose de una propuesta museal



peculiar, se comprueba que el discurso del museo Balaa Xtee Guech Gulal no es ni exótico ni complaciente y sigue rigiéndose por los principios de la Nueva Museología Mexicana, estando aún situado en un lugar de paso obligado para cualquier visitante de Oaxaca por la tradición artesanal que caracteriza a la región, un poblado con más actividad aunque también amenazado por la emigración.



Imagen 71: Paisaje natural de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

Teotitlán del Valle pertenece al Distrito de Tlacolula en el estado de Oaxaca<sup>92</sup>. Se ubica en las faldas de la Sierra Juárez en una pequeña planicie de la Región de los Valles Centrales, a una distancia de 31 kilómetros (30 minutos) de la ciudad de Oaxaca. Según la historia relatada por el padre Francisco de Burgoa, y el padre José Antonio Gay autor de “Historia de Oaxaca”, los primeros pobladores de la región se establecieron en Teotitlán del Valle ya que una de sus primeras manifestaciones arquitectónicas es el centro ceremonial de

---

<sup>92</sup> Los datos monográficos han sido obtenidos de las páginas oficiales del gobierno local: [www.e-local.gob.mx](http://www.e-local.gob.mx) y [www.oaxaca.gob.mx](http://www.oaxaca.gob.mx), [www.snim.rami.gob.mx](http://www.snim.rami.gob.mx), [www.inafed.gob.mx](http://www.inafed.gob.mx), así como de otros sitios gubernamentales como el INEGI.

San José Mogote, en los Valles Centrales de Oaxaca. Pero tal parece que su declive se asocia a la construcción de Monte Albán en los años 500 a. C. al 100 a. C., ciudad de gran importancia del nivel de otras contemporáneas como Teotihuacan o las ciudades mayas.



Imagen 72: Venta de tapetes en Teotitlán del Valle, Oaxaca.  
Fotografía del autor, 2014.

Su nombre, que también puede ser Teocaltitlán, es un vocablo náhuatl que significa Tierra de Dioses o Entre la casa de Dios, pues deriva de *teotl* (Dios), *calli* (casa) y *titlán* (entre). Ahora ha quedado como Teotitlán y se le agrega del Valle por su ubicación geográfica. En zapoteco recibe el nombre de *Xaguixe*, que quiere decir “al pie del monte” y es considerado el primer pueblo fundado por los indios zapotecos en el año de 1465. La superficie total del municipio es de 81.65 km<sup>2</sup>, lo que representa el 0.09% del total del territorio del Estado. Según los resultados del Segundo Censo de Población y Vivienda del 2005 de INEGI, su población es de un total de 5,601 habitantes (2,958 mujeres y 2,643 hombres). El 68.45% habla lengua indígena y el 93.9 % son bilingües, es decir dominan la lengua zapoteca y el

castellano. Cabe recalcar que las mujeres son quienes más han preservado el uso de la lengua materna. La mayor parte de la población radica en la comunidad, siendo la mayoría niños y jóvenes, pues los adultos, especialmente varones, tienden a emigrar, fenómeno que ha provocado en gran medida el abandono de actividades productivas o culturales que han caracterizado al pueblo zapoteco. No obstante, durante las mayordomías y fiestas del pueblo se refleja lo contrario, ya que una gran cantidad de personas que se encuentran en otros lugares regresan al municipio en las festividades.

La elaboración de textiles tiene una larga historia en Teotitlán del Valle. A fines del siglo XV el señorío de Teotitlán pertenecía a la provincia de Coyolapan que tributaba al reino de Moctezuma, razón por la cual se enviaban numerosas cargas de mantas bordadas a Tenochtitlan. Las mujeres tejían las mantas de algodón en el telar de cintura, contribuyendo así a cumplir las obligaciones que los mexicas habían impuesto a su pueblo. Una vez conquistado por los españoles, en el año de 1530 el clérigo Juan Zárate de López enseñó a los naturales del lugar a tejer la lana. Se cree que el fraile Sr. Juan Zárate de López, primer Obispo de la nueva Villa de Antequera (Ciudad de Oaxaca), fue quien introdujo el telar de pedales, el trasquilado de los borregos y ovejas, así como el teñido de la lana. Desde entonces se sigue utilizando el tinte que proviene de la cochinilla, además de otras pinturas vegetales y preparados con tierra. Los productos tejidos son: sarapes, ponchos (gabanes), tapetes, tapices, alfombras, cortinas y vestidos con la combinación de diseños propios, dando inicio a una expresión artística única.

### **6.2.1 Presentación del Museo Balaa Xtee Guech Gulal**

Para aproximarse a la localidad de Teotitlán del Valle es necesario tomar un autobús en la ciudad de Oaxaca hacia la ciudad de Tlacolula y hacer un transbordo en un taxi colectivo en la desviación hacia Teotitlán, ahí en donde se encuentra la fábrica de mezcal El Rey de Matatlán, o bien caminar a orilla de carretera en un trayecto que puede durar unos 40 minutos. Durante el recorrido no se advirtió ningún tipo de señalética que anunciara que el poblado contaba con un museo comunitario, aunque sí se pudieron avistar los anuncios de dos museos más de lugares aledaños: Matatlán y San Juan Guelavía. Se hicieron dos visitas a

la comunidad: en febrero de 2012 y en diciembre de 2014. En ambas ocasiones se realizaron entrevistas, se visitó el museo, y se observó la vida del pueblo. El principal informante en esta ocasión fue el señor Zeferino Mendoza, promotor del museo, y otros colaboradores del proyecto.

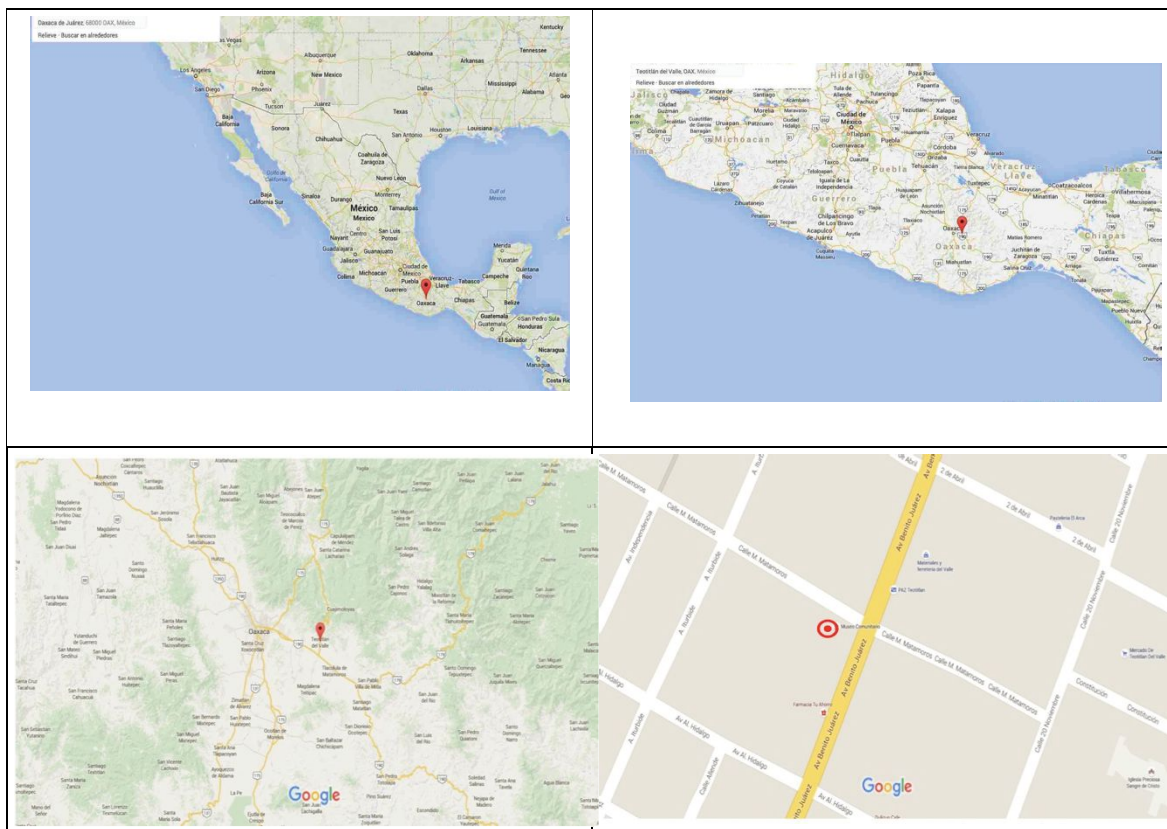


Tabla 6: Ubicación del Museo Bala Xtee Guech Gulal en Teotlitán del Valle, Oaxaca. Fuente: Google maps (2016).

Lo que anteriormente era el mercado municipal “El Progreso” construido en 1941 en la Avenida Hidalgo, es el lugar que se aprovechó para establecerlo. Se trata de un galerón muy amplio con techo de dos aguas, en teja y vigas de madera, con una fachada de ladrillo aparente lo cual le aporta cierta naturalidad a su aspecto. En la parte derecha de la entrada principal hay tres letreros: el más grande es un tablón de madera diseñado con grecas prehispánicas en color rojo en los extremos laterales y en la parte central una imagen de vivos colores que parece representar una deidad zapoteca dentro de una edificación ceremonial. En él está inscrito el nombre del museo, el horario y el precio del donativo para entrar. El siguiente letrero es una vitrina que en la parte superior tiene el nombre del museo y su

significado en castellano en medio de la imagen de dos jaguares, mientras que en la parte posterior hay dos carteles que promueven turísticamente a Teotitlán y lugares aledaños, por lo que más bien parece ser el tablero de anuncios de eventos pasados. Y el tercer anuncio es un tablón en donde se da la bienvenida al recinto tanto en español como en inglés.

### **6.2.2 Origen del Museo Balaa Xtee Guech Gulal**

El Museo Comunitario Balaa Xtee Guech Gulal fue formalmente inaugurado en 1994. Fue el resultado de la unificación, los deseos y aspiraciones de quienes cooperaron tanto con objetos, con conocimientos y con aportes económicos, para arreglar un espacio donde se pudiera mostrar el vasto acervo del que disponen los descendientes de quienes alguna vez forjaron la identidad en esta región de Oaxaca. Para su organización se aprovechó la participación de la comunidad a partir del *tequio*, así como la ayuda del municipio y la asistencia técnica del INAH en la planeación del mismo. En una asamblea general llevada a cabo el 28 de junio de 1992 se nombró un comité de construcción para adecuar el local que anteriormente había servido como mercado para la venta de artesanía.

El 27 de septiembre de ese mismo año, también en una asamblea general, se nombró un comité de investigadores para explorar los temas elegidos para las salas del museo (mismo que fue renovado años más tarde). El museo fue integrado a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca durante la presidencia del C. Gregorio Bazán Contreras. Bajo el cabildo presidido por el C. Reynaldo González Pérez se logró concluir la obra en julio de 1994. Durante todo este periodo los miembros de la comunidad participaron activamente donando fondos y objetos, ofreciendo información para el comité de investigadores y prestando su mano de obra. Jóvenes y carpinteros de la comunidad elaboraron murales, dibujos y maniqués, y así el 12 de diciembre de 2014 se inaugura formalmente el Museo Comunitario Balaa Xtee Guech Gulal, en Teotitlán del Valle, Oaxaca.



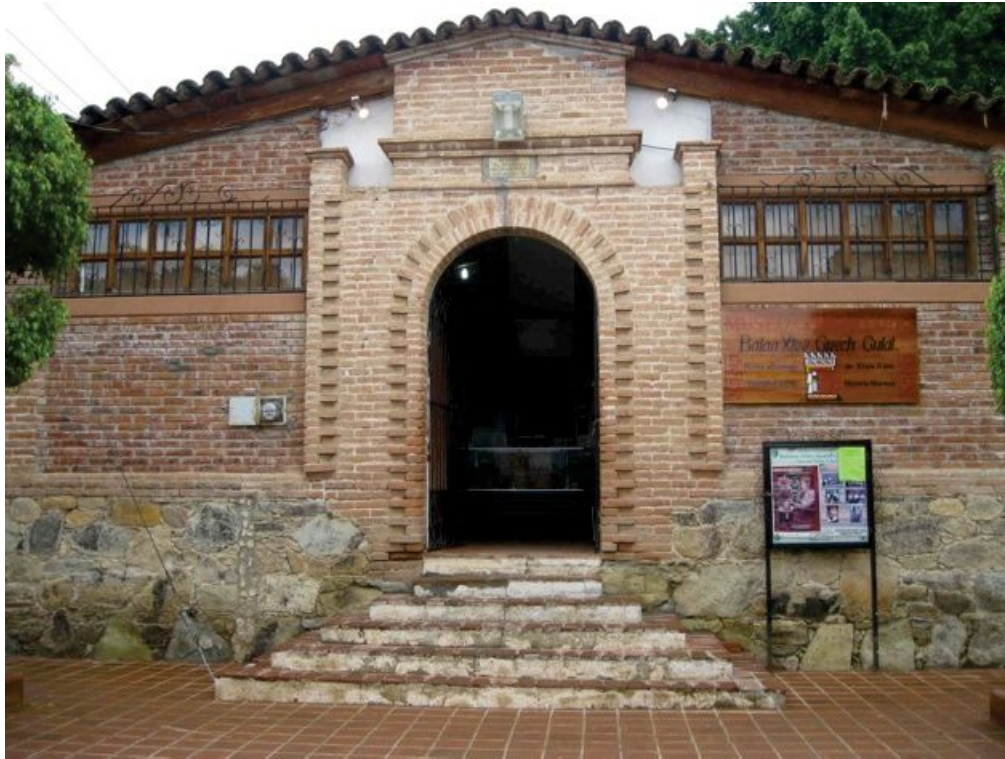


Imagen 73: Museo Balaa Xtee Guech Gulal (Casa del Pueblo Antiguo). Fotografía del autor, 2012.

La Dirección General de Culturas Populares y el INAH a través del Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos proporcionaron tanto asesoría técnica y científica como recursos económicos, mientras la Secretaría de Desarrollo Urbano, Comunicaciones y Obra Pública (SEDUCOP) otorgó materiales para la rehabilitación del local. También las comunidades pertenecientes a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca contribuyeron con sus experiencias. Juan García Martínez, originario de San Martín Huamelulpan, mientras fungía como Presidente del Comité General de Museos Comunitarios de Oaxaca en 1990 declaró: “El museo comunitario es parte de la vida de un pueblo, donde dejamos plasmado nuestro pasado y así dejar huella a las futuras generaciones como patrimonio. Es para conocer lo que fuimos y comprender lo que somos”.



Imagen 74: Ruinas arqueológicas detrás de la iglesia y del museo comunitario de Teotitlán del Valle.  
Fotografía del autor, 2014.

El museo comunitario está dividido en 3 espacios en donde se muestra la evolución cultural a través del tiempo. *Gud yu chei xisten dux xpen gulasun* (lugar donde están guardados los objetos de nuestros antepasados) es la sala dedicada a la arqueología. La mayoría de las piezas exhibidas fueron encontradas de forma accidental y ahora forman parte de la colección permanente del museo: piedras labradas usadas como dinteles de jaguares en jeroglíficos, estelas talladas, signos calendáricos, barro cocidos como las urnas de terracota, piedras verdes, incensarios o sahumadores y algunas vasijas de cerámica con efigies que se usaron durante cada una de las diferentes etapas de su desarrollo cultural conocidas en el campo arqueológico como Monte Albán I, II, III, IV, y V. Los sitios arqueológicos del poblado se localizan en las calles de Rayón y Zaragoza, Fiallo y Claveles, así como en los parajes de *Xquet Nily* y *Qhie Nis*.



Imagen 75: Entrada al Museo Comunitario Balaa Xtee Guech Gulal, en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2014.

*Gal ruinche ladi juichih* (el proceso del trabajo de los textiles) es la segunda sala que archiva la historia del pueblo, el proceso y comercio del tejido con antecedentes, objetos y documentos del siglo XVI. Recientemente se le incorporó un pequeño cubículo donde se muestran elementos y esencias del acto ritual. También se proyecta un documental de la Danza de la Pluma, tradición que representa la conversión de los mexicas al Cristianismo basándose en la experiencia del máximo jerarca *Cocijo Pij* que al aceptar ser bautizado recibe el nombre cristiano de Don Juan Cortés, pero cuando se le sorprendió practicando la religión de sus ancestros fue obligado a renunciar a su estatus de noble linaje acusándosele de hereje por la Santa Inquisición, causa de su asesinato en Nejapa cerca de Tehuantepec. La tercera unidad es la denominada *Gal ruchinia zaa guli* (las bodas tradicionales) que es en donde se hace un recuento con testimonios, utensilios y fotografías desde 1800 hasta la vida contemporánea para mostrar la manera en que tradicionalmente se realizan las bodas en el pueblo. También explica la complejidad religiosa de su entorno al celebrarse las bodas tradicionales.





Imagen 76: Colección arqueológica del museo Bala Xtee Guech Gulal. Fotografía del autor, 2014.

Zeferino Mendoza Bautista<sup>93</sup>, es un hombre alto, corpulento y mirada firme, de 40 años aproximadamente. Desde muy joven se fue a EE. UU. y ha regresado al pueblo después de muchos años en el país del Norte. Ahora trabaja como profesor en el bachillerato de la localidad y es gestor cultural de Teotitlán del Valle. Como entusiasta colaborador del museo, respecto a los inicios del proyecto y de las instancias que participaron dice lo siguiente:

“Creo que hubo una selección de personas destacadas... de ancianos, como un consejo de ancianos, y ellos fueron los que impulsaron el museo; gente que había sido a veces presidente municipal, que sabían de la problemática que estaba viviendo Teotitlán en ese entonces y visualizaron que a través de una institución podría ser el camino, la vía para la recuperación de la memoria histórica y la conservación de la misma... Como lo dice la cédula, fue un equipo técnico del INAH (el que) los asesoró, creo que se eligieron hasta dos equipos de investigación que duró aproximadamente tres o cuatro años, o sea no fue rápido...”.

---

<sup>93</sup> Entrevistas realizadas el 20 de febrero de 2012 en el museo de Teotitlán del Valle, y el 12 de diciembre de 2014 en el domicilio particular del profesor Zeferino Mendoza Bautista.

### 6.2.3 Gestión y procesos de participación comunitaria en el Museo Balaa Xtee Guech Gulal.

La organización interna corresponde igualmente a un comisión de varios miembros. Es una comisión que es nombrada en asamblea cada dos años y que se encarga del mantenimiento del museo. En parejas de dos miembros se turnan la vigilancia del museo durante dos semanas; esta organización la explica así Zeferino Mendoza:

“Son diez miembros en la comisión: un presidente, un vice-presidente, un tesorero, un secretario y seis vocales. Cada dos años los elige la asamblea comunitaria... El museo está cómo está, ya sea bien o mal, pero es a raíz de que en la comunidad tiene un peso muy importante el cumplir como parte de una tarea que asigna la asamblea comunitaria... Para ejecutar algo pues es mejor actuar, ese es el camino para ser reconocido como ciudadano dentro de la comunidad, prestando un servicio”.

Al preguntarle por el tipo de público que normalmente acude al museo, expone que más bien son los turistas los que visitan el recinto, que desgraciadamente los lugareños han dejado de estar interesado en el lugar por razones más bien de tipo global, lo que provoca que los jóvenes, por ejemplo, se sientan más atraídos por otras culturas que por la propia:

“Esta es la gran tristeza, que muchos son extranjeros. La gran mayoría son nacionales pero creo que más son extranjeros, son los que entran. Todavía falta inclusive la parte del sector mexicano, los connacionales todavía no ven esto como (algo) de (lo que) realmente (deban) apropiarse, se ve pues [...] estamos en un mundo globalizado, el Internet nos bombardea aunque sí ha servido mucho para dar(nos) a conocer... (La gente del pueblo) viene muy poco por lo mismo. Yo pienso que por(que) les interesa, porque sí he escuchado comentarios de que dicen que el museo es para los gringos, y es muy triste que consideren que el museo sea para los gringos, y eso es totalmente fatal, es un camino que no debería de ser y vemos que no conocen lo que es su entorno cultural local... Por más que yo dijera que aquí se llena de gente de Teotitlán, pues no es cierto, estaría mintiendo”.

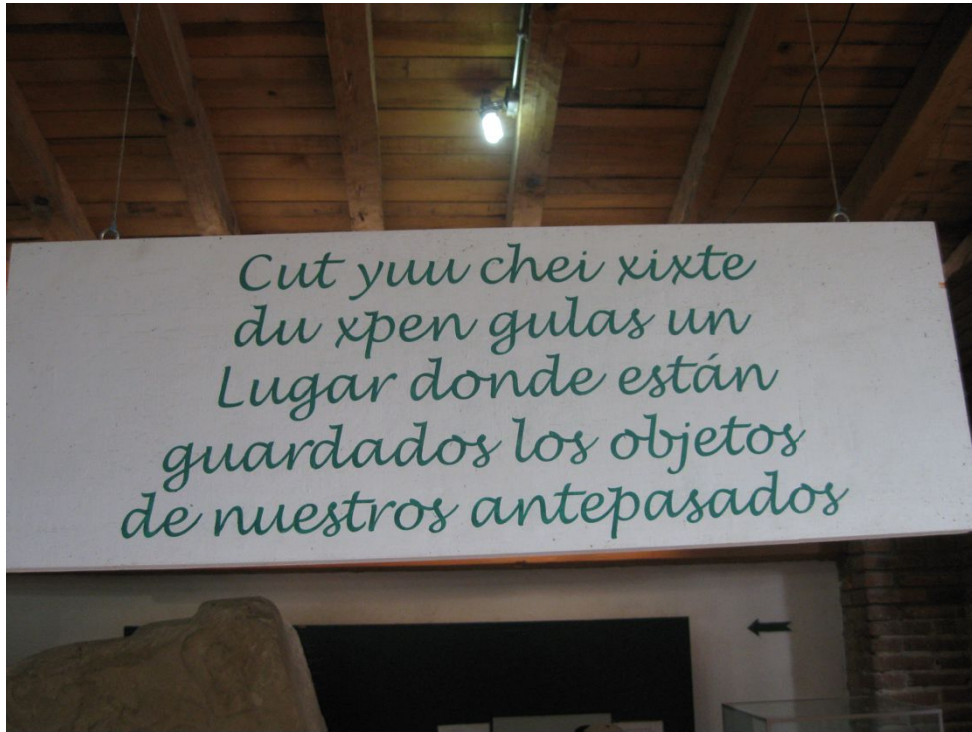


Imagen 77: Letrero de la primera sala del museo. Fotografía del autor, 2014.

Durante la visita permanecimos un tiempo más para observar qué tanta afluencia podría tener el museo un domingo cualquiera. En aproximadamente una hora llegaron 20 personas y el comportamiento que se observó fue el siguiente:

Afluencia de visitantes al museo			
Visitantes	Características	Lugar de origen	Tiempo del recorrido
5 personas	Familia joven	Oaxaca	20 minutos (aprox.)
4 personas	Adultos	Oaxaca y D.F.	25 minutos (aprox.)
5 personas	Familia joven	Oaxaca	15 minutos (aprox.)
4 personas	Adolescentes	Oaxaca	10 minutos (aprox.)
2 personas	Madre e hija	California (EE. UU.)	25 minutos (aprox.)

Tabla 7: Afluencia de visitantes al museo.

Todos los visitantes eran de origen mexicano. Los comentarios que hicieron respecto a su experiencia en el museo fueron en torno a diferentes aspectos. Por ejemplo la primera familia que entró se dijo sorprendida de haber encontrado un museo de este tipo en un lugar tan chico como Teotitlán, les pareció importante tener este tipo de espacios porque la gente además de conocer las artesanías conocían un poco de la historia del pueblo. El grupo de 4 personas adultas (dos de ellos arqueólogos de aproximadamente 30 años) se refirió a la diversidad de elementos museográficos con lo que cuenta el espacio para explicar las diferentes temáticas, aunque también advirtieron la necesidad de darle mantenimiento a algunos objetos porque empieza a verse un tanto descuidado, sucio y viejo. En la segunda familia tomó la palabra la mamá, ella expresó haberse sentida muy atraída por las cosas con las que está hecha el museo, le parecieron cosas “muy sencillas” y que eso le “hacía sentirse cómoda, contrario a otro tipo de museos en donde todo aquello parece muy serio y delicado”; dijo además que le gustó que sus hijos pudieran tocar la lana.



Imagen 78: Vitrina con piezas de barro a la entrada del museo. Fotografía del autor, 2014.

El grupo de adolescentes que entró hizo un recorrido muy rápido, casi no se detuvieron a leer ningún texto y apenas se aproximaban a algunas cédulas. Al final reconocieron que lo que más les había gustado era la sala de La boda porque aparecían “los músicos, los abuelitos y hasta una gallina”. Comentaron que les parecía muy divertido y que les gustaría volver. Y finalmente las últimas personas que entraron fueron dos mujeres (madre e hija), ambas profesionistas, de origen mexicano también pero residentes en EE. UU. Sus impresiones fueron respecto al uso de los diferentes idiomas, lo cual les pareció un recurso muy atinado. De igual manera dijeron haberles gustado los interactivos “para aproximar al público a los objetos expuestos”. También resaltaron el itinerario propuesto, el cual advertían “circular y cronológico: empieza en la época prehispánica y terminaba con una referencia de la época actual”.

Sobre el futuro del museo Zeferino Mendoza respondió lo siguiente:

“Espero por lo menos una reestructuración, no aspiro a grandes cosas, (algo) pequeño pero significativo; espero que el museo tenga una reestructuración, más cédulas, que tenga una sala de investigación, libros, me refiero a una biblioteca y que esa parte muy pequeña de acervo histórico esté funcionando, que esté jalando a jóvenes, a investigadores... es lo que aspiro que el museo sea”.

#### **6.2.4 Museografía en el Museo Balaa Xtee Guech Gulal**

La diversificación de recursos museográficos es lo que caracteriza a este museo. Las mamparas se utilizan para delimitar las salas y secciones, para dotar de determinado movimiento al recorrido, así como para colocar objetos, fotografías, dibujos, textos y cédulas. Se hace uso de capelos, vitrinas y tarimas para exhibir los recursos patrimoniales, sobre todo de la sala arqueológica, mientras que los dioramas, murales, maniqués, escenografías tridimensionales y videos se usan para representar el patrimonio inmaterial. El espacio ha resultado ser un tanto oscuro por lo que las luces cenitales han sido un recurso muy acertado para iluminar y distinguir algunos objetos. Llama la atención el aprovechamiento de elementos de uso cotidiano para emplearlos como interactivos. Al estar situado en un lugar con tanta afluencia turística se ha recurrido a cédulas y textos de sala escritos en inglés.

El inmueble está dividido en dos partes por columnas y mamparas desde la entrada hasta el fondo, lo que ha permitido establecer un hilo conductor y obtener una circulación adecuada por donde transitar durante el recorrido. La parte posterior se ha aprovechado para dotar al lugar de un pequeño espacio anexo a la sala de la Danza de la Pluma. Los ámbitos que propone el museo son los siguientes: arqueología, producción textil, por ser la actividad que caracteriza al pueblo, Danza de la Pluma y boda tradicional, como ya se ha mencionado. Cada espacio está delimitada por un letrero de madera que pende desde el techo en donde en idioma zapoteco y en español está escrito el nombre de la sala. Debido a la poca luz natural que entra todo el espacio está iluminado con rieles de luz cenital sin hacer énfasis en ninguna pieza u objeto a destacar. Es importante señalar que de aquí en adelante todos los textos, incluso las cédulas, están escritos en tres idiomas: zapoteco, español e inglés. Al respecto Zeferino comenta que fue “una compañera que estudió en EE. UU. (quien) nos echó la mano para traducirlos; la parte del zapoteco también (la tradujo) una muchacha joven... le dedicó tiempo e hizo algunas traducciones”.

Empezando el recorrido lo primero que el visitante encuentra es un mostrador que exhibe pequeñas reliquias prehispánicas de arcilla como vasijas, utensilios y figurillas antropomorfas. La imagen que se encuentra en la parte posterior del mostrador es un tapiz de lana con la leyenda “Museo Comunitario Teotitlán del Valle” con una imagen central en diferentes colores de una deidad zapoteca y grecas prehispánicas en todo el contorno. Sobre el tapiz se encuentra una pantalla de proyecciones; al lado izquierdo está el texto de sala que habla de la historia del museo y su contenido con algunas fotografías del proceso de creación, y en el lado contrario podemos ver otro texto referente a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO) con un mapa regional y varias fotografías referentes al patrimonio cultural de la zona (cabe mencionar que, a pesar de esta alusión, el museo dejó de pertenecer a la UMCO hace varios años debido a que a la comisión encargada en ese entonces dejó de interesarle seguir siendo parte del movimiento de museos comunitarios de Oaxaca).

La primera sala que se visita es la que se refiere a la época prehispánica. La sala se denomina *Cut yuu chei xixte du xpen gulas un*, que significa “Lugar en donde están guardados los objetos de nuestros antepasados”. Aquí se exhiben diferentes objetos encontrados en el pueblo y sus alrededores: piezas de cerámica, fragmentos de piedras grabadas en relieve, restos



tallados, así como objetos utilizados para realizar actividades cotidianas como la caza y la agricultura, así como diferentes figurillas antropomorfas de arcilla. Las piezas pequeñas están exhibidas en capelos distribuidos en ambos lados del pasillo, mientras que los fragmentos de piedra y piezas de gran tamaño están empotradas en bases de madera en la parte de en medio. Para proporcionar una idea más integral de los vestigios, los fragmentos de piedras grabadas difíciles de consolidar están acompañados de dibujos en donde se muestra la manera en que se supone está compuesta la pieza en su totalidad, así como un breve texto explicativo de la representación de la figura y del significado simbólico de la imagen dentro de la cultura zapoteca.



Imagen 79: Sala de arqueología del museo comunitario Balaa Xtee Guech Gulal, en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

Los recursos museográficos aquí encontrados son eminentemente didácticos, pues también hay una maqueta en relieve de la situación geográfica de la zona que señala los diferentes puntos en donde se encuentran restos arqueológicos, así como fotografías de excavaciones, algunos mapas y una línea de tiempo para poder ubicar el desarrollo de la cultura zapoteca en el contexto prehispánico. Llamen la atención los recursos interactivos. Uno de ellos es para que el visitante experimente de manera táctil el desarrollo de la técnica

para hacer cerámica en diferentes periodos de la etnia. Se trata de cinco pequeñas vitrinas con un guante integrado mediante el cual el público puede tocar y advertir la diferencia del acabado de las piezas que se encuentran dentro. El otro recurso es un panel con pequeñas ventanas de madera con alguna pregunta en concreto sobre la historia de la cultura zapoteca escrita al frente, para que al abrirlas en el interior se pueda leer la respuesta correspondiente.

La siguiente sala denominada *Laach beni ni rhuin che laadi huich* (Pueblo de gente que hace sarapes de lana) está dedicada a la producción textil ya que Teotitlán del Valle es muy conocido por la elaboración artesanal. Si ya de por sí en la época prehispánica los habitantes de la localidad se dedicaban a esta actividad, fue en 1530 cuando el clérigo Juan Zárte de López introdujo la lana en lugar del algodón silvestre, según consta en uno de los textos expuestos, continuando con esta tradición artesanal que le ha dado vida al pueblo. Paseando por sus estrechas calles, lo mismo en el centro que en la periferia, el visitante puede comprobar que la producción textil es una actividad muy arraigada hasta el día de hoy. La mayor parte de las familias tienen montados los talleres en los patios de sus casas en donde al mismo tiempo exhiben sus productos para la venta. Los diseños provienen de diferentes motivos: la naturaleza, íconos prehispánicos, pasajes costumbristas de la vida cotidiana y hasta reproducciones de conocidas obras de arte. En uno de los recorridos por Teotitlán un hombre de aproximadamente 35 años cuenta que él regularmente vive en Canadá, que cada año viaja al país del norte en la época de cosecha. Lleva más de 10 años haciendo lo mismo. En cada viaje a Canadá aprovecha para llevarse uno o dos tapetes de los que él hace. En Canadá ya tiene un contacto que se los compra. No puede llevar más porque luego no dejan pasarlos. Dice que no se queda aquí porque las cosas van de mal en peor. Las cosas se pusieron de la chingada desde el problema con los maestros. El conflicto de la APPO<sup>94</sup> trajo muchos problemas con el turismo. Las ventas bajaron y la economía no se ha podido recuperar desde entonces.

En el museo esta sección cuenta con diferentes recursos museográficos. Hay paneles con fotografías que datan de diferentes épocas, a través de las cuales se explican las etapas de la obtención de la lana y los tintes que utilizan para sus diferentes tonos cromáticos. Son

---

<sup>94</sup> Conflicto entre la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) y el gobernador en turno Ulises Ruiz en 2006.



fotografías en blanco y negro hechas en el contexto en donde se elaboran los productos, acompañadas de algún testimonio que da cuenta de la importancia que tiene esta actividad para los propios artesanos, como el que a continuación se transcribe de Bernardino Bautista: “Me gusta mucho porque es un trabajo que se hace en la casa y no tiene uno que salir a otra parte. Es un orgullo hacer este trabajo”.

En esta sala se han montado dos telares tradicionales con los nombres de cada una de las piezas de las que está compuesto el artefacto. Frente a ellos un maniquí con vestimenta tradicional escenifica la elaboración de un textil en un telar de cintura. Para respaldar esta escena en un panel de fondo se han colocado dibujos en pergamino con imágenes que representan a personas de la etnia zapoteca en la misma acción, así como fotografías en un contexto más actual de la misma actividad, por lo tanto el espectador obtiene una misma lectura de la escena en diferentes épocas.

Igualmente esta sección cuenta con diferentes recursos interactivos. Por ejemplo en un rincón de esta sala hay varios canastos con muestras de lana, colocados con la intención de que el visitante pueda tocar y sentir la diferencia de las texturas conforme se le va dando el debido tratamiento a la materia durante el proceso de manufactura. Igualmente en un panel se han colgado pequeños recipientes con diferentes tipos de plantas, hierbas y flores de los cuales se extraen los tintes naturales que se utilizan. Por un lado están los nombres de la materia prima y los componentes de las fórmulas con las que se obtienen determinados colores, mientras que en otro extremo están colgadas pequeñas madejas de lana ya teñida que también el visitante puede tocar.

Al final de la sala hay un mural en tercera dimensión que consta de una pintura sobre un lienzo de gran escala en donde se representa el entorno natural del lugar, mientras que dos maniqués muestran el proceso de deslanar las ovejas. Para finalizar esta sección nos encontramos con un panel que muestra mapas a diferentes escalas de las rutas de comercialización en el mundo actual de los textiles producidos en la localidad. Acompaña esta sección una serie de fotografías titulada “Los viajeros” que retrata a diferentes personajes nativos que a lo largo de los tiempos se han dedicado a la venta de la producción textil en diferentes lugares del país. Las cédulas dan cuenta de las rutas seguidas por estos personajes para comercializar el producto y también se pueden leer testimonios sobre esta actividad,

como el de Juevencio Alavez: “Los diseños antiguos de México me gustan porque son mis intenciones y mi manera de pensar. Nosotros los mexicanos muy poco conocemos el trabajo de los antepasados. Entonces mi intención es que la gente conozca colores y diseños de nuestros antepasados. Es un arte que hay que preservar”.



Imagen 80: Panel del proceso para la obtención de la lana. Fotografía del autor, 2014.

La producción artesanal en la comunidad es una labor de la que depende mucho la economía de los lugareños, por lo tanto es una actividad que ha servido de vínculo muy estrecho con el museo, estableciendo de esta manera una interrelación de la que se benefician ambas partes: tanto los productores con la venta de sus artesanías a los visitantes del museo, como el mismo museo que atrae a los visitantes de los talleres y comerciantes de los productos textiles. Sobre esta circunstancia Zeferino expresa sus apreciaciones personales:

“Logísticamente (el museo) está en frente del mercado de artesanías... por eso está junto, es atractivo para que vean y a la vez compren... va ligado, la misma gente sabe, pues... Creo que es como una imagen nada más, porque va muy ligado a la mercadotecnia de las artesanías; esa es la razón más importante. Pero es más por el dinero, no es por sentirse tan bien, porque inclusive mucho de esto lo ven como un estigma, ser indígena es como un estigma, pues...”.

El pequeño salón que se ha adecuado al fondo del edificio alberga lo referente a la “Danza de la Pluma” (*Lis dguyiai*). El primer elemento con el que nos encontramos es un maniquí con la vestuario y todos los accesorios del personaje principal. Cuenta con fotografías en gran formato en la pared del fondo de la sala y a los lados se muestra el vestuario que utilizan los otros personajes que intervienen en la danza, colgados en perchas y también con la técnica del hilo invisible para simbolizar el movimiento de los danzantes. En las paredes laterales se exponen fotografías de formato convencional de diferentes épocas en donde se muestran los actos y festividades en que la danza es ejecutada. Este mismo espacio se utiliza también como sala audiovisual en donde se proyectan algunos videos referentes a Teotitlán del Valle y a la cultura zapoteca, videos que en esta ocasión no se pudieron apreciar ya que no se encontró la llave del cajón en donde se guardan los cartuchos.

La siguiente temática del museo es la que le destinan al enlace matrimonial. Denominada *Gal rhuch nia (za'a güili)* “Enlace de manos (boda con música)”. Esta sala está compuesta por varios elementos museográficos que representan los diferentes momentos de una boda tradicional del pueblo. Con variedad de detalles, de objetos y largos textos, cuentan de manera pormenorizada cada una de las etapas de las que consta la organización del evento popular, ya que se trata de un acontecimiento que puede durar varios días. Un texto explica en qué consiste la fase de El pedimento. Para ilustrarlo se ha echado mano de facsímiles con imágenes de época en donde se ilustra este momento del compromiso y también utilizan algunas fotografías en un contexto más contemporáneo. Igualmente se ha escenificado con una maqueta a gran escala y con maniqués de tamaño natural esta misma fase, en donde se representa un hogar con todos los utensilios que se usan, el significado que tienen y el comportamiento que deben de seguir los desposados.

De la misma manera está la representación del acto litúrgico a la usanza, para ello se ha montado un altar, tal y como lo dicta la tradición, con todos los objetos necesarios. Destacan los maniqués que representan a la pareja protagonista del compromiso y un texto extenso sobre la etapa de La bendición, su significado, las personas que intervienen, la participación del resto de los familiares, amigos y pueblo en general. Por otro lado llama la atención el mural que se ha pintado con la escenificación del evento en donde aparecen imágenes religiosas, representaciones prehispánicas entre las nubes y el laurel que se

encuentra en el atrio de la iglesia que para los conquistadores era el símbolo de la victoria.



Imagen 81: Sala de La Boda en el museo comunitario Balaa Xtee Guech Gulal, en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2014.

Al final del recorrido hay un diorama en donde se escenifica El baile. El texto describe los sones interpretados, los participantes y los momentos de la ejecución del baile. Frente al diorama se exhiben varias fotografías de la celebración en diferentes períodos hasta llegar a la época actual, imágenes en donde se puede observar que en ocasiones se ha llegado a sustituir la participación de los músicos por aparatos de sonido y el vestido autóctono por atuendos más modernos y occidentalizados.

### 6.2.5 Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el Museo Balaa Xtee Guech Gulal

En el caso del museo Balaa Xtee Guech Gulal, de Teotitlán del Valle, las categorías encontradas fueron las siguientes: En la sala dedicada a la producción textil encontramos un panel explicativo con imágenes que nos muestran el proceso de esta actividad en diferentes

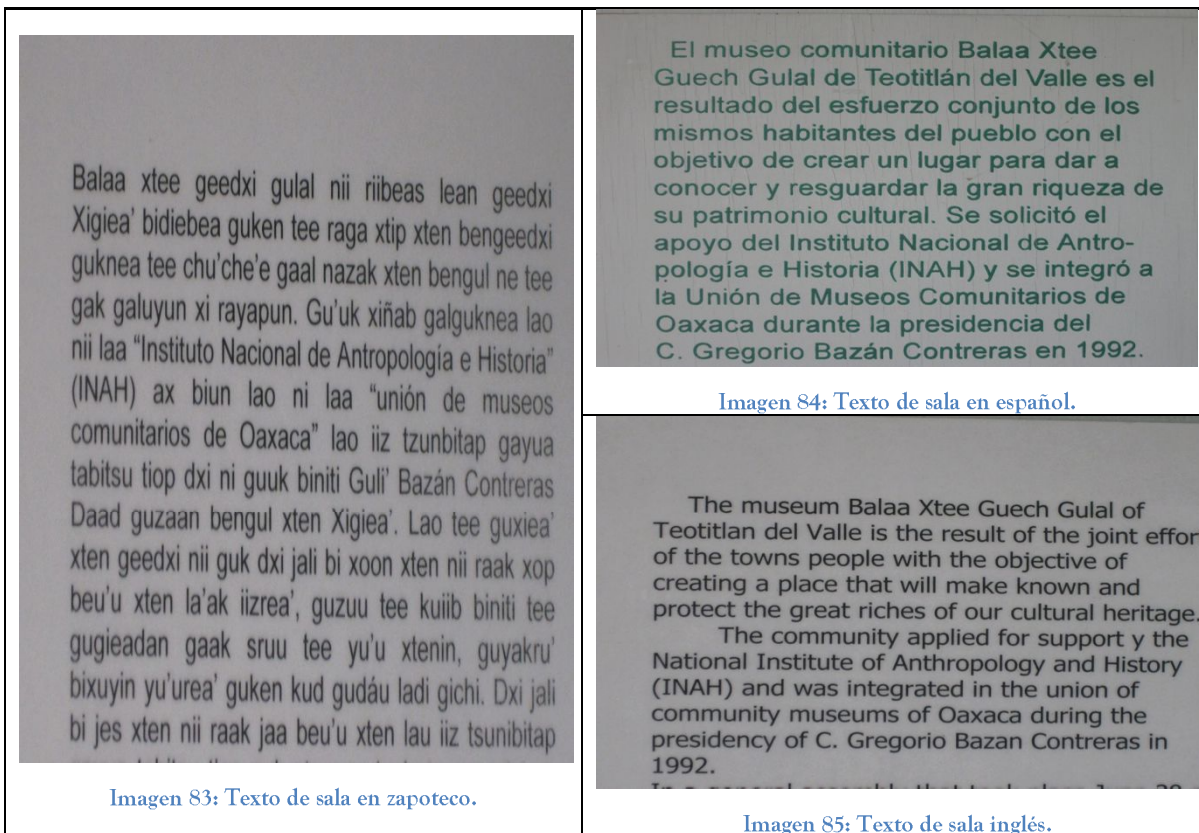
épocas: en la parte superior se muestra a indígenas zapoteca mientras que en la parte inferior a personas mestizas en la misma acción (imagen 82). Obsérvese además la imagen del obispo que se encuentra en el margen izquierdo. En esta composición no sólo es importante destacar la diversidad étnica o cultural de quienes interviene en esta actividad, sino también los materiales utilizados para la representación de cada grupo cultural: pinturas sobre papel amate para la representación de los actores zapotecas, fotografías para los mestizos que actualmente participan en la actividad textil y facsímil para representar al español de la época de la conquista. Esta es una representación multicultural no nada más de los actores, sino que va más allá y utiliza una museografía con elementos distintos en absoluta correspondencia con la diversidad cultural del entorno.



Imagen 82: La tradición de los telares en Teotitlán del Valle, Oaxaca. Fotografía del autor, 2012.

Otro elemento interesante de diversidad cultural que encontramos en este museo fue el uso de diferentes idiomas en todos los textos y casi todas las cédulas, como se observa en las imágenes 83, 84 y 85.





Fotografías del autor, 2012.

Un elemento más que da muchas posibilidades para el análisis sobre la inclusión de la diversidad cultural es el de los interactivos (imágenes 35, 36, 37 y 38), ya que con ellos se pueden acercar al museo tanto personas pertenecientes a grupos minoritarios de capacidades distintas, en este caso invidentes, así como a segmentos de diferentes edades y niveles educativos, especialmente niños. Lo que vemos en estas imágenes es una manifestación de creatividad y auténtica transformación del entorno expositivo para que sean accesibles a cualquier visitante, permitiéndole con ello mirar su entorno y pensarlo desde otra perspectiva.



Imagen 86: Interactivo para experimentar de manera táctil la evolución de algunas técnicas en actividades de la cultura zapoteca como la cerámica.



Imagen 87: Interactivo para experimentar de manera táctil la evolución de algunas técnicas en actividades de la cultura zapoteca como la lana.

Fotografías del autor, 2012.

Al finalizar la entrevista Zeferino Mendoza expone su intención de abrir a otros contenidos el museo, que se hable de los fenómenos que vive el pueblo de Teotitlán del Valle como la presencia de otras religiones, las migraciones y la diversidad cultural:

“Sí, somos diversos, de eso no hay duda. Somos diversos en creencias, étnicamente, culturalmente, lingüísticamente. Somos diversos. Me han sugerido, así como he estado ahí metido, insertar una sección etnológicas con todo el tipo de migraciones hacia Teotitlán. Vivimos con estas personas, con personas de afuera, de Santa Ana, de Mitla, de Tlacolula. Y también la gente que se está yendo de aquí a EE.UU. a Canadá. (Tratar) lo que pasó con el mundo negro, el pueblo negro. Entonces sería eso la nueva temática, creo yo [...]. La nueva religión también. Los evangelistas. [...] No tenemos, aunque no directamente así, una sección del mestizaje, falta eso aunque (la Danza de la Pluma) habla de eso, habla un poco de ese mestizaje”. En el mural de la sala sobre el enlace matrimonial (imágenes 90 y 91), es interesante destacar la diversidad de elementos de distinto origen y significado en la participación del mismo ritual: un jaguar, como símbolo de la fertilidad y la madre tierra en las etnias mesoamericanas; la Virgen de Guadalupe, como patrona del pueblo mexicano; y un árbol de laurel que para los conquistadores era el símbolo de la victoria.



Imagen 88: Interactivo para conocer algunas características de la cultura zapoteca.



Imagen 89: Interactivo para conocer algunas características sobre la manufactura textil.

Fotografías del autor, 2012.

Sin lugar a dudas debido a su ubicación el museo Balaa Xtee Guech Gulal es muy frecuentado tanto por nacionales como por extranjeros. Su discurso es legítimo, a pesar de no pertenecer a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca sus intenciones siguen apeándose a los principios de la museología comunitaria. El proyecto es una muestra de la diversificación de recursos museográficos que se pueden emplear en los museos comunitarios. Los elementos empleados para presentar los recursos patrimoniales dan cuenta de la entusiasta participación de la comunidad. Si bien es un museo que de alguna manera apuesta por un perfil didáctico la abundancia de información resulta excesiva. A pesar de ser un espacio amplio, la cantidad de objetos, recursos patrimoniales poco dosificados, así como las cédulas y los textos de sala tan extensos no dan tanto lugar a la contemplación. Por otra parte la museografía necesita mantenimiento como una adecuada medida de conservación. No obstante, su atracción radica en los interactivos al utilizar objetos cotidianos que a los visitantes les parecen muy cercanos a su entorno.





Imagen 90: Mural de la boda tradicional en Teotitlán del Valle, Oaxaca.



Imagen 91: Detalle del mural de la boda tradicional en Teotitlán del Valle, Oaxaca.

Fotografías del autor, 2012.

Aprovechando la infraestructura y amplitud del lugar, la cantidad de elementos que se exhiben se utilizan para narrar una historia con una temporalidad lineal que parte de la época prehispánica hasta el día de hoy, aunque no hace hincapié en ningún evento histórico determinado del pasado, como en el caso del Museo Shan-Dany y la Revolución Mexicana. En el caso de la sala prehispánica, llama la atención que las piezas arqueológicas exhibidas estén despojadas de cualquier sentido devocional o reverencial, se exhiben como mero origen de donde parte la historia de la comunidad. Lo que no ocurre a la hora de su evocación en las representaciones del patrimonio inmaterial en donde aparecen deidades prehispánicas al lado de la Virgen de Guadalupe, pues tal y como se puede observar es en el patrimonio inmaterial en donde la comunidad más hace hincapié de su identidad; en el patrimonio cultural inmaterial y en su actividad comercial, presentándose como una comunidad siempre migrante, al principio para darle salida a su producción textil y en los últimos años por necesidades más apremiantes.

La última visita realizada a Teotitlán del Valle coincidió con una fecha importante para las tradiciones del pueblo. Conforme iba haciendo un recorrido por las calles llegué a la

iglesia y advertí que se estaba realizando una celebración. Era 12 de diciembre, día de la Guadalupana, la virgen patrona de los católicos mexicanos. Era casi mediodía y había un grupo de danzantes que interpretaban la Danza de la Pluma. El poco público que se daba cita en la explanada de la iglesia era extranjero, turistas que probablemente habían llegado atraídos más que nada por las artesanías textiles. La presencia de la gente del pueblo era casi nula. La danza la bailan sólo los hombres con unos penachos hechos de plumas blancas, pantalones de vistoso colores y capas con la imagen de la virgen de Guadalupe. También participaban dos personajes femeninos de muy corta edad. La danza se producía al ritmo de una banda de música de viento que marcaba los ritmos ya sea para ejecutar las vivaces coreografías que para recitar los parlamentos en zapoteco y castellano. Después de 30 minutos salí del atrio de la iglesia y continué caminando para ir en busca de mis informantes.



Imagen 92: La Danza de la Pluma en la celebración del día de la Virgen de Guadalupe en Teotitlán del Valle. Fotografía del autor, 2014.

Tras una jornada de varias actividades volví a caminar por el pueblo ya al atardecer. Las calles de Teotitlán del Valle parecían desoladas a esa hora del día. No obstante una notas musicales apenas perceptibles eran emitidas desde la iglesia, lo cual indicaba que la celebración por el día de la virgen continuaba, así que me dirigí hacia allá. El atrio esta vez

lucía más concurrido. El público había dejado de ser de visitantes extranjeros y ahora era conformado por gente del pueblo y aparentemente de comunidades aledañas. La Danza de la Pluma seguía ejecutándose cumpliéndose así más de ocho horas de ritual. Además de los danzantes, los músicos y el público, en un rincón del atrio se habían acomodado montones de canastos de carrizo con comida, pan y flores. La gente bebía mezcal y pulque, compartiéndolo en corrillos de seis o siete hombres y mujeres. Se podía observar que ser invitado a compartir las bebidas de un grupo representaba todo un honor al que había que agradecer con mucha reverencia. Cuando empezó a oscurecer decidí retirarme, pues conforme oscurece la movilidad entre los pueblos aledaños y la ciudad de Oaxaca se dificulta más. Me alejé del pueblo mientras la Danza de la Pluma continuaba con sus debidas pausas y la gente parecía dispuesta a continuar con la celebración durante gran parte de la noche recordando así la contienda llevada a cabo hace más de cinco siglos entre los españoles colonizadores y el pueblo mexicano.

### **6.3 Museo Comunitario. Esfuerzo, lucha y perseverancia por el rescate y preservación de nuestras raíces. Asociación Civil. Jamapa, Ver.**

El museo de Jamapa fue elegido por tratarse de un museo reconocido por las constantes actividades que lleva a cabo. Es un espacio de reunión comunitaria y de promoción del patrimonio cultural inmaterial y la historia local. Se trata de un proyecto ubicado en mi natal estado de Veracruz, por lo tanto es un entorno con el cual estoy familiarizado. Sus características multiculturales no sólo se definen en términos étnicos y mestizos; existe también una importante presencia de poblaciones de afrodescendientes que siguen celebrando sus tradiciones, sobre todo en la región costera, que ilustra muy bien la composición social del entorno; por lo tanto era necesario analizar el tratamiento que se da a esta manifestación en términos de diversidad cultural dentro del museo.



Imagen 93. Puente colgante en Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.

En el estado de Veracruz, durante la época prehispánica surgieron tres culturas fundamentales: la Olmeca, la Huasteca y la Totonaca. Se desconoce el origen de los Olmecas, quienes alcanzaron su mayor esplendor hace 2600 años. Una de las manifestaciones propias que los distinguió como excelentes escultores fue la escultura monumental en piedra, de donde destacan las Cabezas Colosales. Su escritura fue por medio de figuras o símbolos que representaban ideas y representaron su numeración por medio de puntos, rayas y un signo equivalente al cero. Por otra parte se sabe que la cultura totonaca desarrolló sus principales actividades en la recolección, la caza, la pesca y la agricultura. El Tajín es su centro ceremonial más representativo, dedicado al Dios Huracán y se cree que fue el núcleo de una importante población. Su edificio más conocido, es la pirámide de los Nichos, en la que el número de los mismos coincide con los días de un año civil o solar. Por su parte, la cultura Huasteca se asentó en el norte de Veracruz. Se cree que huastecos y mayas tuvieron algún parentesco ya que sus construcciones y técnicas agrícolas eran semejantes.

La conquista española de México empezó por Veracruz, ahí se funda en 1522 el

primer Ayuntamiento de América Continental: la Villa Rica de la Vera Cruz. De esta región Alexander von Humboldt dijo lo siguiente:

“En ninguna parte se deja ver mejor el admirable orden con que las diferentes tribus de vegetales van sucediéndose por tongadas, unas arriba de la otra, que van subiendo desde Veracruz hacia la meseta de Perote. Allí se ve cambiar a cada paso la fisonomía del país, el aspecto del cielo, la vista exterior de las plantas, las figuras de los animales, las costumbres de los habitantes y el género de cultura a que se dedican” (Blázquez Domínguez et al, 2010:11).

Con una superficie de 72,410 km<sup>2</sup>. extendida a lo largo del litoral del Golfo de México, Veracruz colinda con Tamaulipas al norte, Tabasco y Chiapas al sureste, Oaxaca al sur y suroeste, Puebla al oeste, y con San Luis Potosí e Hidalgo al noroeste. En la actualidad la etnia predominante es la náhuatl a la que se considera pertenecer el 52.3% de la población indígena de la entidad, aunque también se pueden localizar a tepehuas, popolucas y totonacas como los principales grupos indígenas migrantes establecidos en la entidad<sup>95</sup>. Sus pobladores en la actualidad se dedican principalmente a la agricultura, la ganadería y el comercio.

### **6.3.1 Presentación del Museo Comunitario de Jamapa**

Veracruz y Tabasco son los estados que integran la región del Golfo de México. Tabasco es de los pocos estados con el menor número de museos comunitarios contando únicamente con dos proyectos de los cuales no se tiene ningún tipo de información; caso extraño por tratarse de una zona con un importante número de asentamientos indígenas pertenecientes a la civilización maya y otras etnias, así como grupos locales asentados a partir del auge económico de las plantas petrolíferas de la región y movimientos migratorios por su cercanía a la franja fronteriza del sur, fenómenos que normalmente conducen a planteamientos de índole identitaria. No obstante en Veracruz, existen 23 museos comunitarios dedicados a la etnografía, paleontología, vida marina, arqueología,

---

<sup>95</sup> Los datos monográficos han sido obtenidos de las páginas oficiales del gobierno local: [www.e-local.gob.mx](http://www.e-local.gob.mx), [www.veracruz.gob.mx](http://www.veracruz.gob.mx), [www.snim.rami.gob.mx](http://www.snim.rami.gob.mx), [www.inafed.gob.mx](http://www.inafed.gob.mx), así como de otros sitios gubernamentales como el INEGI.



antropología, geología, historia local y regional, fotografía, numismática, instrumentos musicales y antigüedades, por citar algunas temáticas. La mayoría de ellos cuenta con una sala para proyectar audiovisuales, organizar conferencias o para impulsar la promoción y rescate de tradiciones musicales y artesanales. Asimismo organizan visitas guiadas y talleres para el rescate de tradiciones y para promover actividades de autosustentabilidad. El tipo de gestión que destaca es la que llevan a cabo los comités comunitarios y juntas locales.

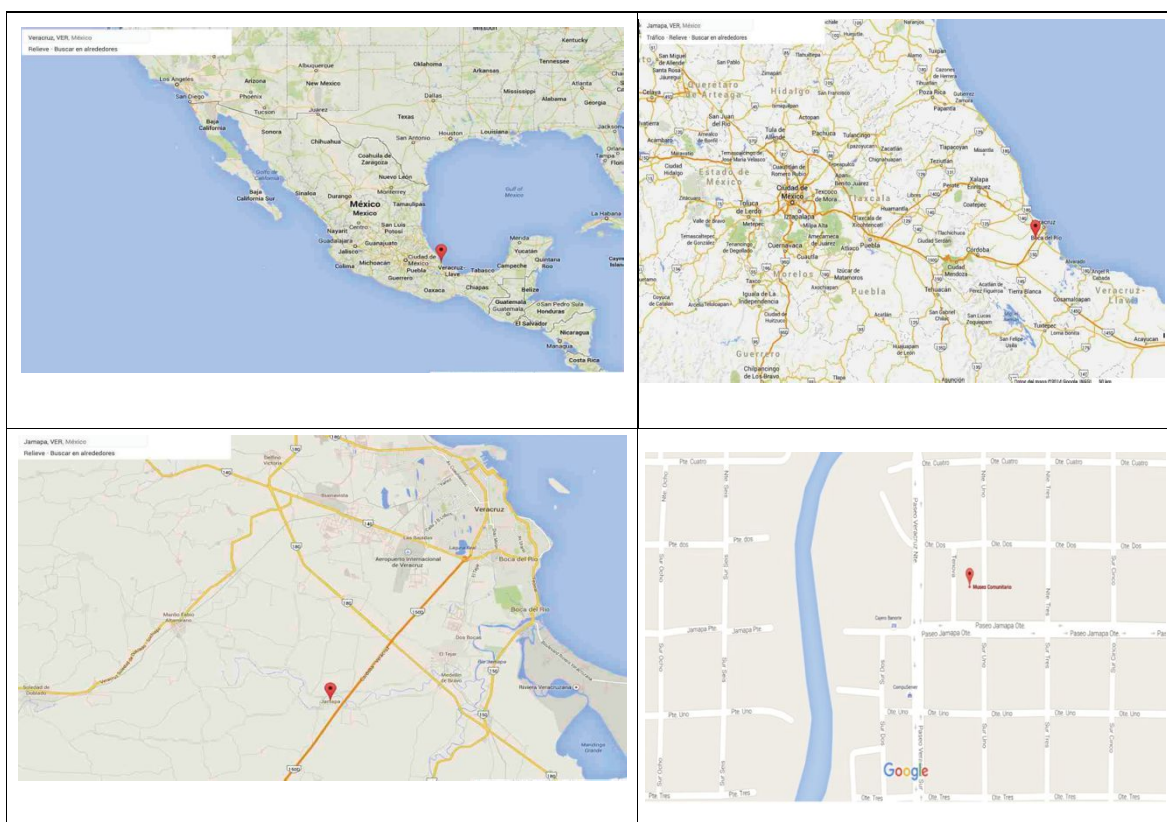


Tabla 8: Ubicación del Museo Comunitario de Jamapa, Ver. Fuente: Google maps (2016).

Una de las diez regiones en la que se divide actualmente el estado es el Sotavento, zona en donde se ubica el municipio de Jamapa, del náhuatl *Xama-pan* que significa “En el río de los adobes”. Jamapa es un pequeño poblado aledaño a la ciudad de Veracruz. Desde la terminal de autobuses del puerto se puede tomar un transporte sub-urbano para llegar ahí en un recorrido de aproximadamente 40 minutos. En el trayecto no hay ninguna señalización que nos indique la existencia del museo en este pueblo; sin embargo la información se puede

encontrar en Internet porque también está incluido en la Red de Museos Comunitarios. El museo se encuentra ubicado enfrente de la plaza principal del pueblo y a un lado del Palacio Municipal.



Imagen 94: Señalizaciones para llegar al museo de Jamapa. Fotografía del autor, 2015.

### 6.3.2 Origen del Museo Comunitario de Jamapa

Con un sol que se manifestaba muy tropical, el día que se hizo la primera visita a Jamapa, Rubicela Romero Rodríguez fue la persona que se encargó del recibimiento en un momento cualquiera de la mañana, en donde parecía reinar un ambiente muy vivaracho con gente que iba y venía por la plaza, por la escuela, el palacio municipal y las calles del pueblo de ambiente costero. De tez morena, cabellera ensortijada, esta mujer de baja estatura y aproximadamente 35 años es la que se encarga de abrir y cerrar el museo, además de mantenerlo limpio y ordenado. Comentó que el museo en un inicio se instaló en un salón de

clases de la escuela primaria y que tiempo después al ver que la colección crecía se hicieron las diligencias debidas hasta lograr, junto con la comunidad, lo que es el museo el día de hoy, teniendo como promotor al maestro Alejo Castillo, quien recuerda lo siguiente:

“Cuando llegué a Jamapa, andaban las piezas rodando por los basureros y los niños llegaban con ellas y yo las guardaba. Los niños cuando ven algo antiguo tienden a preservar(lo), más que los grandes. Sabían que era algo antiguo y yo lo guardaba. De ahí me empezó a surgir la espinita de que eso no tenía que andar en los basureros porque un día se iban a terminar. Por eso vi que había la necesidad de que las piezas debían de tener un lugar específico para mostrarlas [...] Después de una visita a la zona de Los Tuxtles, al sur de Veracruz, yo regresé y les dije: señores, yo necesito que me ayuden a que este salón (de clases) se convierta en un museo. Y me dijeron, maestro, le entramos”.



Imagen 95: Museo Comunitario en Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.

Hace veinticuatro años, con la construcción de la autopista se descubrieron varios montículos con importantes vestigios arqueológicos en los alrededores de Jamapa. Los antropólogos del INAH se encargaron de hacer el levantamiento y registro para evitar el expolio y se enteraron del proyecto. Entonces amenazaron al profesor Castillo: “díganle a ese



maestrillo que no tiene permiso para hacer el museo” recuerda Alejo que le mandaron a decir, y continúa:

“Me dio miedo, me dio miedo y nos fuimos a presentar ante ellos y decirles aquí estamos los que estamos haciendo esto, qué nos van a hacer? A ellos les sorprendió nuestra ingenuidad y no les quedó otra mas que apoyarnos y nos empezaron a asesorar y yo les empecé a ayudar con la comunidad para hacer el rescate en la carretera porque a veces no tenían ayudantes y así fue como se hizo un salvamento mayor con la participación de la comunidad, aunque las piezas más grandes no están en el museo, están en San Juan de Ulúa, aunque en un principio las tuvimos nomás un mes en exposición pero decidimos que nomás las íbamos a estar cuidando. Decidimos quedarnos nomás con la colección que ha dado la comunidad porque como es suya la iban a cuidar mejor, y ¿quién se roba en su propia casa?”.



Imagen 96: Patio interior del museo comunitario de Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.

El edificio fue construido desde el año 1992 ex profeso para albergar la colección en un terreno donado por el ayuntamiento, gestión promovida por los propios habitantes del lugar, con Alejo Castillo como principal promotor quien además de realizar las gestiones debidas para participar en el PACMYC y obtener apoyos de otros programas

gubernamentales, ofrecía parte de su sueldo para continuar con el proyecto. El gobernador de finales de la década de los noventa ya les había dicho que la edificación del museo no era prioridad para su programa de gobierno. Pero con el apoyo de los alumnos de la escuela primaria en la siguiente gubernatura insistió hasta obtener nuevamente un poco más de dinero. Los que más ayudaban también eran los campesinos y los comisarios ejidales: “vamos a ayudar al maestro, vamos a ayudar al maestro, no está loco”, recuerda Alejo Castillo que decían.

Alejo Castillo<sup>96</sup> es un joven profesor de primaria y entusiasta promotor cultural de Jamapa. Recuerda que para echar a andar el proyecto del museo pedía apoyo a todos, al gobierno, al municipio, a los comerciantes, a los alumnos. Comenta que la gente ayudaba con todo, con un costal de cal, de cemento, ladrillo, con trabajo, café, se organizaban rifas, tiendas. Fue un proceso muy lento pero al final el museo se inauguró en el Segundo Encuentro Nacional de Museos Comunitarios en Jamapa en el 2005. El recinto es una inmueble que evoca la arquitectura vernácula de la región: una casona con un patio interior central con palmeras y plantas tropicales, entorno al cual se distribuyen las diferentes habitaciones con grandes ventanales, que en este caso son las diferentes salas del museo, condiciones que favorecen la implementación del itinerario propuesto: cinco salas dedicadas a la arqueología, una de etnografía, un salón audiovisual y una tienda de artesanías.

Llama la atención por su fachada colorida en la calle Norte Uno. Tiene un pequeño jardín al frente, una puerta de entrada muy ancha en cuyo lado izquierdo, rotulado a lo largo del muro, está escrita el nombre: “Museo Comunitario. Esfuerzo, lucha y perseverancia por el rescate y preservación de nuestras raíces. Asociación Civil. Jamapa, Ver. México”. A la derecha de la entrada pende un pequeño anuncio rojo de metal que dice solamente “Museo Comunitario”. Pasando la entrada, el primer texto que se lee un texto escrito en una fracción de mármol con letras doradas en relieve, en donde se menciona a todas y cada una de las instancias, así como a la comunidad de Jamapa en general y a los poblados circunvecinos, que participaron en la construcción del museo. El texto lo firma el Profesor Alejo Castillo, como responsable del museo y representante de la asociación civil. Un extracto del mismo dice lo siguiente: “Hemos logrado juntos este sueño; la construcción de un espacio donde se

---

<sup>96</sup> La entrevista al profesor Alejo Castillo se llevó a cabo en el puerto de Veracruz en enero de 2015.

rescate, preserve y difunda el patrimonio cultural de la región; con fines didácticos. En la enseñanza de la historia y la identidad: ahora nos queda un gran reto: valorar y cuidar este proyecto como nuestra casa ya que el museo es de la comunidad y para la comunidad, es un espacio vivo no gubernamental, ni lucrativo, pero sí autónomo...”



Imagen 97: Sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa, Veracruz. Fotografía del autor, 2015.

### **6.3.3 Gestión y procesos de participación comunitaria en el Museo Comunitario de Jamapa.**

Durante una de las visitas realizadas al museo entró un grupo de siete jóvenes (3 hombres y 4 mujeres, de alrededor de 20 años). Hicieron un recorrido muy dispar, sin demostrar demasiado interés en la exposición y se retiraron en menos de cinco minutos. Sin embargo, Rubicela dice que sí viene gente al museo, tanto la gente del pueblo como turistas. Explicó además que la gente de Jamapa se siente muy cercana al museo, que desde un principio se

han mostrado muy participativos y preocupados por mantener el proyecto activo: “siempre se acercan para ver si se nos ofrece algo, sobre todo los vecinos. Cuando ven que tenemos algún evento no falta alguien que se acerque de manera voluntaria para ver si no necesitamos nada. A todos les gusta que el museo esté abierto”.



Imagen 98: Panel con imágenes que cuentan la Historia de la construcción del Museo de Jamapa. Fotografía del autor, 2015.

Esta participación entusiasta de la comunidad ha sido una de las características del museo desde sus inicios, desde cuando empezaron a echar a andar el proyecto. Lo más importante es que quienes toman las decisiones son el comité y la comunidad y no el gobierno. Si el profesor Alejo Castillo aparece como el responsable es porque está representando a la comunidad y hace lo que la comunidad quiere, lo que ellos dicen porque solo así sabe que seguirán apoyándolo, porque creen en él, como lo comenta:

“En las mañanas yo trabajaba en la telesecundaria y por las tardes en la primaria. Así aproveché a los muchachos de la telesecundaria para que me apoyaran por las noches y a los padres (de familia) para que nos llevaran café mientras pintábamos unos



murales al interior y adecuar a nuestra manera, a hacer la carpintería ... había un señor que sabía cortar cristal, porque yo no sabía nada, nada de nada (de museografía). Y en tres meses lo hicimos, ahí sí, día y noche trabajando, día y noche con los estudiantes y los padres de familia”.

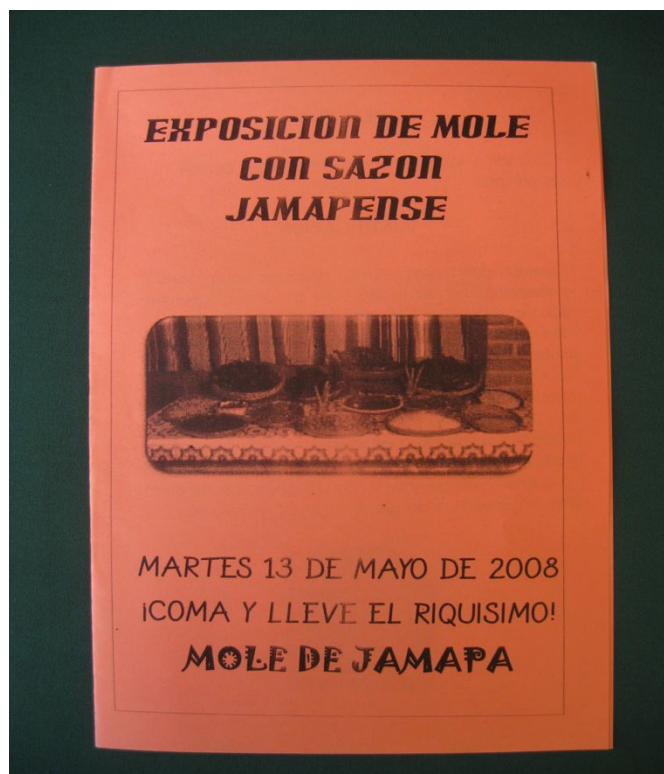


Imagen 99: Tríptico de la exposición sobre el Mole. Fotografía del autor, 2015.

El proyecto ha ido por niveles, según el testimonio de Alejo Castillo. El primer paso fue hacer que la comunidad se identificara con su acervo cultural, su museo. A diferencia del museo institucional (que está ahí, que es visitado y que si se cierra no pasa nada), el museo de Jamapa es visitado, es querido y es cuidado por la comunidad, sabe que es suyo. No dicen que es del promotor o del comité, saben que es suyo. Cuando llega alguien de visita al pueblo lo primero que hace la gente es presumir el museo, quiere decir que sienten orgullosos de tenerlo. Por otra parte la intención es elevar la autoestima de los niños porque normalmente cuando van al Puerto de Veracruz son menospreciados porque provienen de un pueblo. Pero entonces ellos dicen que sí que son de un pueblo pero que son de un pueblo que tiene un museo que la ciudad de Veracruzano tiene, así que cuando la gente de allá viene a verlo los

muchachos se sienten bien. Y en tercer lugar han logrado que investigadores lleguen hasta Jamapa por ser un lugar de rescate y preservación patrimonial. Todo esto Alejo Castillo se lo atribuye al nivel de implicación de la gente:

“La gente desde el principio me ha apoyado mucho, siempre he tenido el apoyo de la comunidad. Yo creo que como veían que estábamos haciendo algo extraordinario por eso... Y yo siempre me he dirigido a los campesinos y a los ejidatarios con respeto, esa debe de ser la manera de acercarse a ellos. [...] Después de cuatro o cinco años, cuando se terminó el dinero el comité me abandonó pero eso siempre pasa. Yo de cualquier manera le seguí y convoqué a faenas domingueras, los domingos. También se hacían rifas y otras actividades. Y así seguí (con el proyecto) con mis alumnos haciendo faenas. Unos pintaban, unos se ponían a limpiar, a clasificar, a ordenar piezas”.

El museo constantemente tiene actividades alternas. Lo más importante que observa el maestro Alejo Castillo es que los niños y los maestros han hecho del museo un espacio didáctico y que la comunidad lo ve como un centro de concentración. El museo es el monitor de la cabecera municipal para cualquier actividad porque la sala se presta para eso, para cuestiones culturales, para presentar programas de salud, para organizar festividades y otras actividades más. Gracias al museo volvió la tradición de altares para el día de muerto que ya se había perdido en la comunidad. Después de diez años se sigue organizando y ahora ya todos piden su lugar para participar en la celebración. “También se han organizado talleres de máscaras, de sellos y Las Posadas (fiestas decembrinas) o las muestras gastronómicas”, comenta orgulloso. Asimismo explica que constantemente se aprovecha el patio para organizar talleres de son jarocho, zapateado, huapangos, danzones y otros bailes tradicionales, que la gente se acerque y lo sienta parte de su cultura. Eso también lo hace diferente, porque rescata el patrimonio intangible. En el museo de Jamapa dan las 7 u 8 de la noche y la gente sigue bailando y conviviendo, el museo sigue abierto ya que la intención es que siga siendo un museo vivo.



Imagen 100: Grupo de Son jarocho en el festival del museo comunitario de Jamapa. Fotografía del autor, 2015.

Esto último lo pude constatar ya que en una ocasión, con la intención de hacerle una entrevista más, Alejo Castillo me citó para el día 9 de enero de 2015 en la noche. La hora de la cita me sorprendió pero dado lo difícil que había sido coincidir con él en las últimas semanas no tuve otra opción más que acceder a ese encuentro. Así que aquel día llegué a Jamapa en los últimos minutos del atardecer. Me dirigí a la plaza principal del pueblo. Frente al Palacio Municipal y al museo, se realizaba una tertulia. Entro al museo y me recibe nuevamente Rubicela, la encargada del turno vespertino. Me hace pasar al auditorio en donde ya se encuentra el profesor Alejo. Intercambiamos saludos y me invita a tomar asiento. Le reitero la intención de mi visita para entrevistarlo. Observo mucho movimiento en el patio central del museo e incluso en al auditorio y trato de apresurar la entrevista. Intento sacar la grabadora, la cámara fotográfica, el cuaderno de notas y todo lo que necesitaba para hacer el registro del encuentro pero el maestro Alejo me pide que lo espere un momento más, que en una media hora estará todo listo. Pide una disculpa por tener que retirarse pero anota que tiene unos detalles que arreglar antes de quedarse conmigo. Se retira mientras yo

sigo un poco despistado pensando en que quizás he llegado en un mal momento, que el maestro Alejo está muy ocupado en otras cosas y considerando la hora me doy cuenta de que no va a ser fácil realizar la entrevista.

El auditorio empezaba a llenarse de gente. Unos 45 minutos más tarde el maestro Alejo reaparece anunciando que ya todo está listo y ofrece una disculpa por la improvisación, que habían tenido poco margen de acción para organizarse, pero que esperaba que todo saliera bien y que sobre todo a mí me gustara. Yo le agradecí el tiempo que me estaba dedicando pero seguía sin entender lo que estaba pasando. De inmediato mi interlocutor se puso frente a un micrófono y anuncia mi presencia al público presente. Me da la bienvenida y en un breve discurso advierte que me han preparado un pequeño festival en agradecimiento por el texto publicado sobre el museo comunitario en la revista *La palabra y el hombre* de la Universidad Veracruzana, ya que a través de dicho artículo el museo se había dado a conocer un poco más en otros ámbitos, razón por la cual había estado llegando más gente a visitarlo.

Así que durante poco más de dos horas vi pasar ante mí a grupos de niñas bailando son jarocho, un par de parejas que bailaban danzones, un grupo de entusiastas jaraneros y a una decimista que me dedicó algunos versos. También hubo otro un discurso por parte del maestro Alejo y para cerrar el evento se sirvió chocolate y rosca de Reyes a todo el público mientras escuchábamos a la presidenta municipal decir una palabras respecto a la importancia de la difusión del museo y de mantenerlo siempre vivo. La entrevista quedó pendiente para otro momento. Regresé a casa bastante sorprendido por el inesperado acontecimiento y con el deleite de una décima que Esther Utrera escribió para mí:



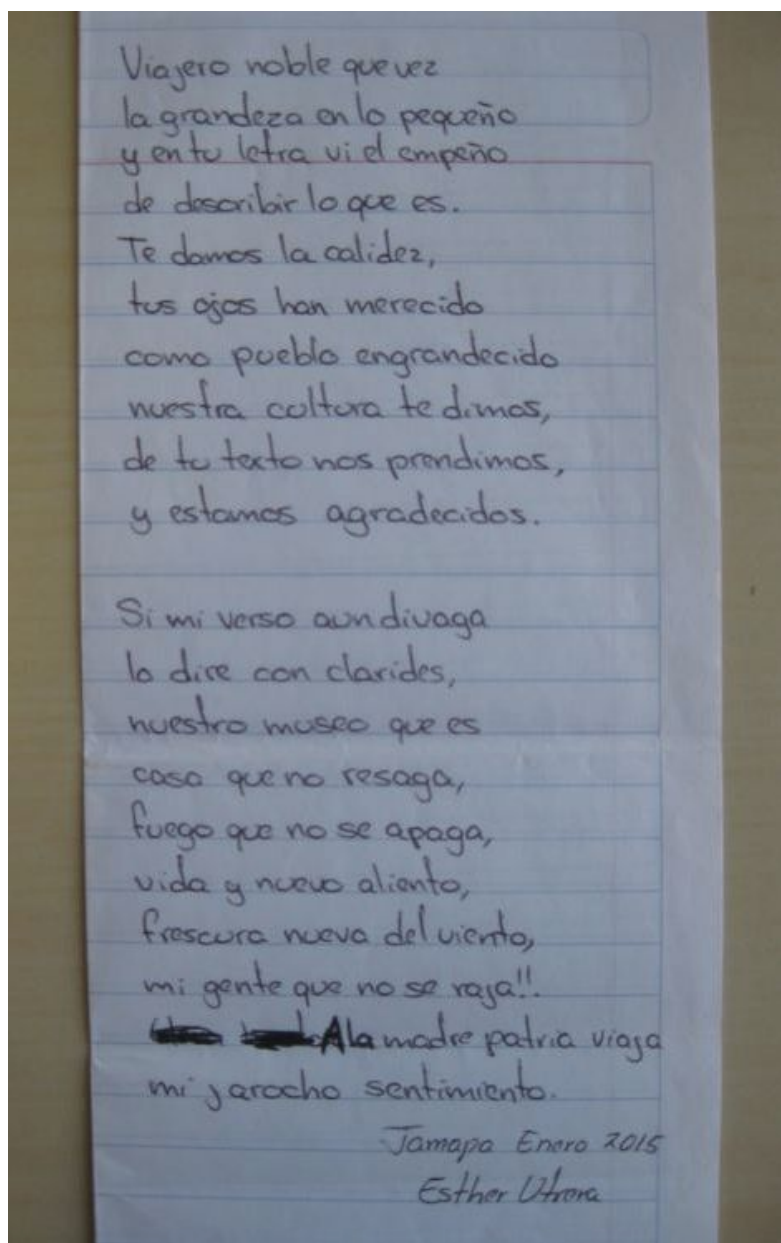


Imagen 101: Décima escrita por Esther Utrera. Fotografía del autor, 2015.

### 6.3.4 Museografía en el Museo Comunitario de Jamapa

El museo ha optado por recursos museográficos convencionales. Estanterías, capelos, vitrinas y plataformas se utilizan para mostrar el recurso patrimonial arqueológico que compone la mayor parte de su colección. Es evidente su intención didáctica en el uso de colores llamativos en cada una de las salas, la iluminación cenital para hacer énfasis en determinados

objetos, las cajas de luz, los textos explicativos, mapas y dibujos escolares, así como en la disposición de los objetos y su debida contextualización. No hay escenografías, ni maniqués. No obstante la sala etnográfica cuenta con una recreación para mostrar el tipo de casa habitación de los indígenas en la región. Esta sala tiene más el aspecto de un gabinete de curiosidades debido a la cantidad de objetos antiguos que exhibe sin mayor contextualización.



Imagen 102: Mapa de las áreas culturales de Veracruz. Fotografía del autor, 2015.

El recorrido empieza del lado izquierdo del patio. Hay una puerta que indica la entrada a las salas y una vez adentro uno se encuentra con un breve texto, escrito en tipografía de buen tamaño para facilitar su lectura, sobre los Dioses Narigudos, principal deidad de la etnia Remojadas, grupo cultural que estuvo asentado en esta zona. Para la elaboración de la museografía, Alejo Castillo comenta:

“Me empecé a documentar y el museo se puso por temas: por utensilios domésticos, vestimenta, la vejes, el calzado. Antes no había un orden y no había vitrinas. Antes eran puros capelos. Ahora las vitrinas están muy presentables y utilicé otros colores más atractivos. Utilicé tres colore o cuatro, colores que llamen la atención a los chamacos, que fuera atractivo. Muchos han criticado porque el techo está pintado de negro, pero esa fue una recomendación de un arqueólogo. Ha habido aciertos y desaciertos porque se contradicen los que me aconsejan pero yo hago lo que yo creo que es lo más conveniente”.

A un lado de los textos, en vitrinas esquineras protegidas con cristal se muestran figurillas de arcilla en diferentes tamaños pertenecientes a esta etnia. La siguiente sala está dedicada a otros elementos sobre la cultura Remojadas. El texto que la presenta es un extracto de lo escrito en 1952 por el antropólogo Alfonso Medellín Zenil. Se trata de un texto también breve pero muy ilustrativo sobre las características de esta área cultural. En vitrinas o alacenas artesanales de diseño contemporáneo y con luz cenital interna se exponen representaciones antropomorfas hechas de arcilla que están asociadas a los dioses narigudos. Igualmente se puede observar una pintura que representa una pirámide en el contexto natural del lugar, así como tres mapas en diferentes escalas de la ubicación de las áreas culturales del estado de Veracruz.

La exposición continúa con otro tipo de objetos: utensilios de arcilla como jarras, vasijas, cuencos, ollas, metates (morteros) y vasos en muy buen estado, con cédulas y breves textos explicativos del uso que se le daba a cada trasto. Incluso para ilustrar de mejor manera su uso algunos contienen los productos para los cuales eran utilizados. A varios de estos objetos les faltan fragmentos por lo que en un pequeño panel también se muestran imágenes como si hubieran sido consolidados para ofrecer una idea más clara de su aspecto y con los nombres con los que se conocen actualmente. La siguiente sección es la que exhibe la vestimenta autóctona y accesorios como aretes, collares y otros objetos ornamentales de los indígenas de esta etnia. En otra sección se muestra el proceso de elaboración del algodón por medio del cual confeccionaban sus atuendos. Las piezas que los componen están expuestas sobre bases y pedestales dentro de unas vitrinas más convencionales también con luces internas, señalando las vestimentas tanto masculinas como femeninas y en las cédulas se indica el nombre al que corresponden cada una de las piezas en la época actual. Favorecen la

interpretación los dibujos en donde aparecen las mujeres indígenas con los artefactos con los que elaboraban sus atuendos.



Imagen 103: Obtención del algodón para la elaboración de vestimentas.  
Fotografía del autor, 2015.

A continuación dentro de diferentes estantes se despliegan representaciones de rostros de ancianos de diferentes tamaños y de calzados de diferentes estilos. Las piezas están expuestas sobre pequeños módulos cuadrangulares de diferentes alturas y colores muy atrayentes en una actitud por demás teatral, lo que provoca una escena muy atractiva acentuada por la luz cenital. Sin duda alguna con la implementación de todos estos elementos museográficos, así como los textos escritos en un lenguaje tan accesible, se destaca la intención educativa del recinto, pues no hay que olvidar que en sus orígenes el museo estuvo establecido en un salón de clases de una escuela primaria, lo que ha favorecido para que su misión didáctica prevalezca hasta el día de hoy, ofreciendo un lenguaje interpretativo de diferentes niveles.

La última sección de estas salas de arqueología está dedicada a actividades cotidianas como la escritura o el uso del agua y para tal efecto se muestran los artefactos utilizados para llevarlas a cabo. Algunas piezas son de gran tamaño como los tubos de arcilla y las ollas globulares que se usaban para transportar el agua, ya que estos pobladores se asentaron a orillas del río que da nombre a la localidad. Otras piezas son tan diminutas que se ha tenido a bien colocar algunas lupas para que el público pueda observar a detalle lo que hay dentro de las vitrinas y los pormenores de los dibujos en algunos objetos.



Imagen 104: Vitrina con figuras en la sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa (I).



Imagen 105: Vitrina con figuras en la sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa (II).



Imagen 106: Vitrina con vasijas en la sala de arqueología del Museo Comunitario de Jamapa.

Fotografías del autor, 2012.

La siguiente sala está dedicada a la etnografía. Las temáticas referidas son sobre la agricultura, la ganadería, la medicina tradicional y la producción de ladrillos, actividad a la que se ha dedicado gran parte de la población en los últimos tiempos. Dichas temáticas son abordadas a partir de una colección de aparejos, trastos y un sinnúmero de cosas relacionadas con cada una de las actividades; hay además un texto que menciona la historia de la



introducción del arado en la región. Vale la pena señalar la reconstrucción de una casa de palma (jacal) para representar el tipo de casa habitación en la que suelen vivir los indígenas, así como los objetos que utilizan para sus labores cotidianas. También se exhiben antigüedades como teléfonos, radios, tocadiscos, planchas de carbón y muchas otras cosas más de principios y mediados del siglo XX. Respecto a esta sala, Alejo Castillo recuerda lo siguiente:

“En un principio la colección era de arqueología, fotografía y numismática. Y sí atraía pero muy poco porque como que le faltaba algo. Así que le pusimos una museografía un poco más atractiva. [...] me he capacitado solo con cursos de museología, eso me animó a pensar en otros contenidos. A la gente hay que mostrarle el pasado inmediato, de hace cien o doscientos años en la comunidad. Eso pegó porque a la gente le gusta ver la fotografía antiguas, la etnografía, la molienda y todo eso. Las fotografías las recopilé con la comunidad porque me dan todo lo que es antiguo”.



Imagen 107: Vitrina con lupas para observar los dibujos tallados en las piezas de arcilla exhibidas en las vitrinas de la sala de arqueología. Fotografía del autor, 2015.

Igualmente se exhibe una colección de fotografías en blanco y negro que abarca todo un muro y que lleva por título “Un siglo de historia. 1900-1985”. Aquí se retratan a diferentes personajes del pueblo, así como los diferentes sectores que componen su sociedad. Con esta sala termina el recorrido y el visitante puede salir por una puerta que conduce al patio interior desde donde se puede acceder a la sala audiovisual que se encuentra en el otro extremo y en donde igualmente se exhiben fotografías que registran del proceso de creación del museo. Los videos que se proyectan son sobre la culturas prehispánicas de México, especialmente del estado de Veracruz. Mención aparte merece la pequeña tienda de artesanías que pone a la venta productos de diferentes regiones del país.

Los niños, observa el profesor Alejo Castillo, son los que más asisten. Son a quienes más les gusta ir al museo, les gusta ver las piezas una y otra vez. A los niños les gusta más la arqueología y a los adultos la sala etnográfica. Los señores les gusta ir a ver las fotografías porque ahí están sus abuelitos. Asegura también que al museo le falta una segunda planta para meter otros contenidos, que hace falta hablar de otros temas como la fabricación de ladrillos y para eso hace falta poner un horno porque esa actividad ya no se hace en la comunidad y hay mucha añoranza por parte de la gente respecto a eso. También cree importante tratar otros temas, como por ejemplo de lo que está sucediendo en los últimos años con el tema de la inseguridad y la transformación de los valores en las nuevas generaciones.

### **6.3.5 Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el Museo Comunitario de Jamapa.**

En este espacio nos encontramos con las siguientes representaciones de la diversidad cultural. En la sala etnográfica podemos ver la representación de artefactos y utensilios que rigen la vida y las actividades productivas de diferentes grupos culturales: indígenas, españoles y franceses: en el extremo superior izquierdo podemos ver una casa habitación que representa el estilo de vida autóctono (imagen 108), mientras que en la parte de abajo se muestra una teja modelo Marsella, aportación de la cultura francesa, pues en la actualidad un sector de la

población se dedica a la fabricación de ladrillos (imagen 109). En el lado derecho (imagen 110) podemos observar diferentes herramientas utilizadas para actividades productivas como la agricultura y la ganadería, en específico el arado, artefacto introducido por los españoles.



Imagen 108: Utensilios de la vida cotidiana en la sala etnográfica del Museo Comunitario de Jamapa, Ver.



Imagen 109: Teja elaborada en Jamapa, Ver.

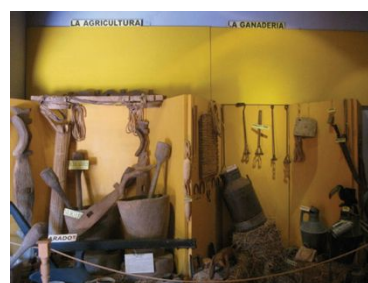


Imagen 110: Herramientas de trabajo para actividades como la agricultura y ganadería.

Fotografías del autor, 2012.

Por otra parte, pudimos observar igualmente el uso de diferentes idiomas y de imágenes para traer a un contexto más contemporáneo los elementos que forman parte de la exposición, como se demuestra en las imágenes 111 y 112.





Imagen 111: Representaciones de las diferentes piezas que componen una vestimenta autóctona, con el nombre original en náhuatl y en español.



Imagen 112: Figurilla de arcilla de un taparrabo o maxtlatl.

Fotografías del autor, 2012.

Para dar a conocer las figuras representativas de la fauna predominantemente simbólica dentro de la cultura de los Remojadas, también se han utilizado los nombres en náhuatl y en español. Siendo que la medicina tradicional es un recurso al cual todavía recurre un importante sector de la población, los frutos y plantas se exponen con los nombres científicos, populares y en náhuatl, con una breve explicación de los remedios para los cuales son utilizadas (imágenes 113, 114 y 115). Al respecto Alejo Castillo comenta:

“Hay personas que saben de botánica por eso en la sala de la medicina tradicional puse el nombre científico, porque no solamente creemos que (el museo) sea para gente de la comunidad, sino que también sea para un investigador. Y el Nahuatl, aunque ya nadie lo hable en el pueblo, se sabe que es la lengua de la región”.



Imagen 113: Panel de las plantas medicinales en la sala de etnografía del Museo de Jamapa.

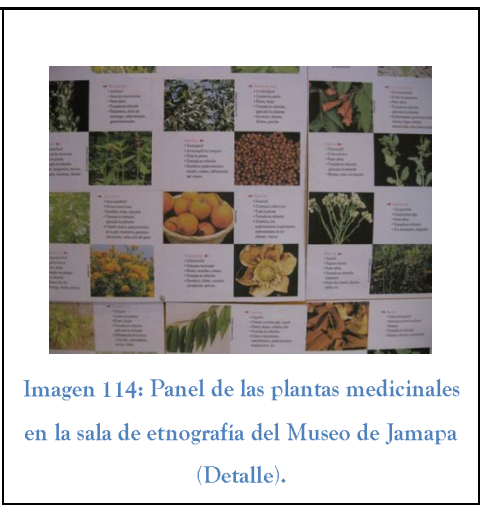


Imagen 114: Panel de las plantas medicinales en la sala de etnografía del Museo de Jamapa (Detalle).

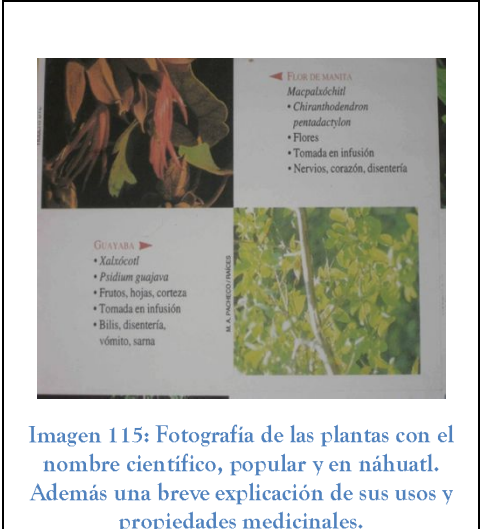


Imagen 115: Fotografía de las plantas con el nombre científico, popular y en náhuatl. Además una breve explicación de sus usos y propiedades medicinales.

Fotografías del autor, 2012.

También en la misma sala etnográfica, con la colección de fotografías de los diferentes personajes del pueblo se logra un reflejo de colectividades que conforman este núcleo social: la persona que aparece en el extremo superior izquierdo del panel (imagen 116), por ejemplo, es la esposa del primer presidente municipal de Jamapa; sigue abajo una fotografía de unos campesinos y después una imagen de los primeros panaderos del poblado. Las fotografías de la derecha corresponden al sector de los ganaderos (imagen 117), le sigue la fotografía de uno de los primeros médicos del lugar (imagen 118); y finalmente en el centro del panel el retrato de un músico popular.



Imagen 116: Panel correspondiente a la exposición de fotografías antiguas.



Imagen 117: Fotografía de unos agricultores de Jamapa.



Imagen 118: Fotografía de uno de los primeros médicos del pueblo.

Fotografías del autor, 2012.

En este espacio se ha incorporado la diversidad de estratos sociales y culturales que integran la sociedad mexicana, una representación que en otros escenarios sería difícil de evidenciar. Tal parece que en el desarrollo del proyecto de este museo, la participación de diferentes segmentos de la población siempre ha sido una característica, tomando en cuenta lo que comenta Alejo Castillo:

“El comité (del museo) está integrado por cinco o seis miembros, pero no es constante. Conforme se cae uno de inmediato entra otro. Al principio era muy importante que hubiera un comité pero ahora ya no porque a cualquiera le gusta ayudar. Y antes era más difícil. Pero participan todos, los doctores, los maestros, las educadoras, las amas de casa, los ejidatarios, los comerciantes aunque no sean del

comité. Niños, mujeres y personas mayores. Cualquiera se siente parte del comité, quizás porque ahora ya se le apuesta más al museo”.

El museo, como se ha observado, propone un recorrido lineal sin tantas tramas discursivas. Su discurso está compuesto únicamente por dos temáticas: arqueología y etnografía. A pesar de ser un lugar cercano al puerto de Veracruz y estar situado en una zona con una evidente presencia de afrodescendientes, el tópico no sale a relucir. No obstante, gracias al proyecto museal se han recuperado tradiciones como una manera de promover el patrimonio intangible de la región, propiciando que el museo sea visto como un lugar de encuentro de la comunidad, un lugar en donde celebrar y participar de la cultura. Esta participación entusiasta por parte de la comunidad se ha mantenido latente en diferentes momentos del museo: desde sus orígenes, de cuando sus pobladores supieron hacer uso de su derecho a gestionar el patrimonio cultural de su pertenencia, hasta ahora con la organización de fiestas tradicionales y eventos de cualquier índole, pasando por la colaboración para construir el edificio y el mobiliario museográfico. La intención de convertirse, más allá de un lugar de resguardo patrimonial, en una casa del pueblo se ha conseguido. Es, por lo tanto, un buen ejemplo de Nueva Museología Mexicana pues el museo se ha convertido en un espacio de reflexión de su cultura y vida cotidiana.

## **6.4 Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano en San Francisco de los Romo, Aguascalientes.**

El cuarto y último museo elegido para el análisis corresponde a un proyecto que llama la atención por la temática que aborda, pues en su discurso trata de transmitir la importancia de la diversidad cultural y promover las artesanías a través del juguete tradicional mexicano con una colección que abarca varios tipos de objetos provenientes de diferentes regiones del país y pertenecientes a diversas tradiciones. Igualmente es interesante encontrar este tipo de proyectos situado en un entorno semiurbano en el centro del país, una región con poca presencia indígena y con una actividad económica que depende más bien de la industria del ramo automotriz. Aguascalientes se encuentra en la región Centro-Occidente de México

junto a otros estados como Jalisco, Guanajuato, Colima y Michoacán. En esta región se cuenta con 29 museos comunitarios de muy reciente creación con sistemas de gestión como los patronatos, los comisariados ejidales y los comités comunitarios. Los temas que tratan tiene que ver con el deporte, la historia local, etnografía, arqueología, paleontología y antropología. En el estado de Michoacán, ubicado en la costa del pacífico, es común encontrar contenidos que tienen que ver con la vida marina, mientras que en Jalisco los temas que sobresalen son igualmente el agrarismo y la Revolución Mexicana como movimientos sociales que más han marcado al territorio. En Colima, la peculiaridad de los museos consiste en que están establecidos en zonas indígenas y que igualmente poseen nombres que hacen referencia a los lugares en donde están asentados.



Imagen 119: Entorno natural de San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Fotografía del autor, 2014.



Ubicado a unos 480 km al noroeste de la ciudad de México, el estado de Aguascalientes al norte, noreste y oeste limita con el estado de Zacatecas y al sur y sureste con el estado de Jalisco<sup>97</sup>. Tiene una extensión territorial de 5.471 km<sup>2</sup>, lo que representa el 0,03% de la superficie total de México, siendo por esta razón uno de los estados más pequeños del país. En el estado atraviesa parte de la Sierra Madre Occidental. Según las cifras que arrojó el II Censo de Población y Vivienda realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía en 2010, el estado de Aguascalientes contaba hasta entonces con un total de 1'213,445 habitantes (590 947 hombres y 622 498 mujeres). Aguascalientes resulta de ciertas condiciones geográficas e históricas que propiciaron su fundación y posterior desarrollo. En esta zona, que antes de la conquista española era ocupada por diversas tribus nómadas y belicosas de origen chichimeca, tanto la red caminera como los presidios fueron elementos esenciales para penetrar el territorio y efectuar el trasiego de sus incipientes riquezas. Por esta región pasaba la ruta de la plata, proveniente de las minas de Zacatecas, con rumbo a la capital de la Nueva España, razón por la cual se consideró apropiado establecer aquí un puesto militar como medida de protección y de resguardo, así como para suministro de provisiones.

Con el tiempo, en los alrededores se fueron asentando prestadores de servicios, agricultores y comerciantes, conformando pequeñas poblaciones. Así, el 22 de octubre de 1575, se funda la antigua Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes, que debe su nombre a la abundancia de aguas termales en la zona. El reparto de grandes extensiones territoriales como gratificación a quienes habían participado en la conquista de las Indias dio lugar al desarrollo de las haciendas. Tradicionalmente las actividades productivas han sido la agricultura y la ganadería, aunque a falta de minas de plata y de asentamientos indígenas, los colonizadores también incursionaron en el comercio (Gómez Serrano y Delgado, 2010). Por otra parte, su estilo de vida sin prisas y relajado permitieron que las mujeres a cierta edad aprendieran manualidades como el deshilado, los bordados y encajerías que las naves españolas trajeron a estas tierras desde Flandes o Sicilia. Cuando la industria irrumpió con sus producciones masivas, aquella maestría familiar heredada se

---

<sup>97</sup> Los datos monográficos han sido obtenidos de las páginas oficiales del gobierno local: [www.e-local.gob.mx](http://www.e-local.gob.mx) y [www.aguascalientes.gob.mx](http://www.aguascalientes.gob.mx), [www.snim.rami.gob.mx](http://www.snim.rami.gob.mx), [www.inafed.gob.mx](http://www.inafed.gob.mx), así como de otros sitios gubernamentales como el INEGI.

convirtió en el gran centro textil y de la confección que hoy les da renombre. En la época de la Colonia, Aguascalientes formó parte del reino de la Nueva Galicia, cuya audiencia y gubernatura tenían asiento en Guadalajara. Después de la Independencia pasó a ser parte del estado de Zacatecas y el 23 de mayo de 1835 logró su separación para constituirse en estado libre y soberano.



Imagen 120: Centro de la ciudad de San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Fotografía del autor, 2014.

#### **6.4.1 Presentación del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.**

El estado de Aguascalientes cuenta con 12 museos, 4 de ellos son comunitarios de muy reciente creación en los poblados de Pabellón de Arteaga, Rincón de Romos y San José de Gracia que abordan temáticas como la Independencia, la Revolución Mexicana, la Historia regional y el deporte. Para efectuar la visita al Museo Comunitario del Juguete Tradicional

Mexicano se contactó al Profesor Juan Antonio Reyes Castañeda<sup>98</sup>, cronista de la ciudad de San Francisco de los Romo, quien nos recibió en su domicilio particular. Comenta que según la historia oficial los primeros pobladores de la región provienen de los chichimecas, pero que existe la hipótesis de que en realidad eran de un grupo llamado zacatecos porque los *caxcanes* estaban en Teocaltiche y en Nochistlán, mientras que los *huachichil* estaban en la parte oriente del Estado. “Se dice además que eran nómadas y que eran salvajes pero existe la suposición de que al llegar los españoles se retiran más al norte o se mezclan, porque aquí la mayoría son mestizos”; y continúa:



Imagen 121: Museo Comunitario del Juguete Tradicional en San Francisco de los Romo, Agascalientes. Fotografía del autor, 2014.

<sup>98</sup> Las entrevistas en San Francisco de los Romo se realizaron en diferentes momentos durante el mes de mayo de 2014 en el Museo del Juguete Tradicional Mexicano, la Casa de la Cultura y en el domicilio particular del profesor Juan Antonio Reyes Castañeda.



“Actualmente tenemos indígenas pero de los que vienen de otros Estados a trabajar aquí a Aguascalientes, pero es reciente, esto es reciente... Sí, el huichol, sobre todo ahorita en tiempos de feria baja mucho, su presencia es temporal, aunque sí hay otros que se quedan todo. Ya se quedaron a radicar aquí, como Toño y... e Inocencia. Incluso aquí en San Francisco vinieron purépechas a vender artesanías y les gustó y ya no se fueron. Ya se quedaron aquí”.

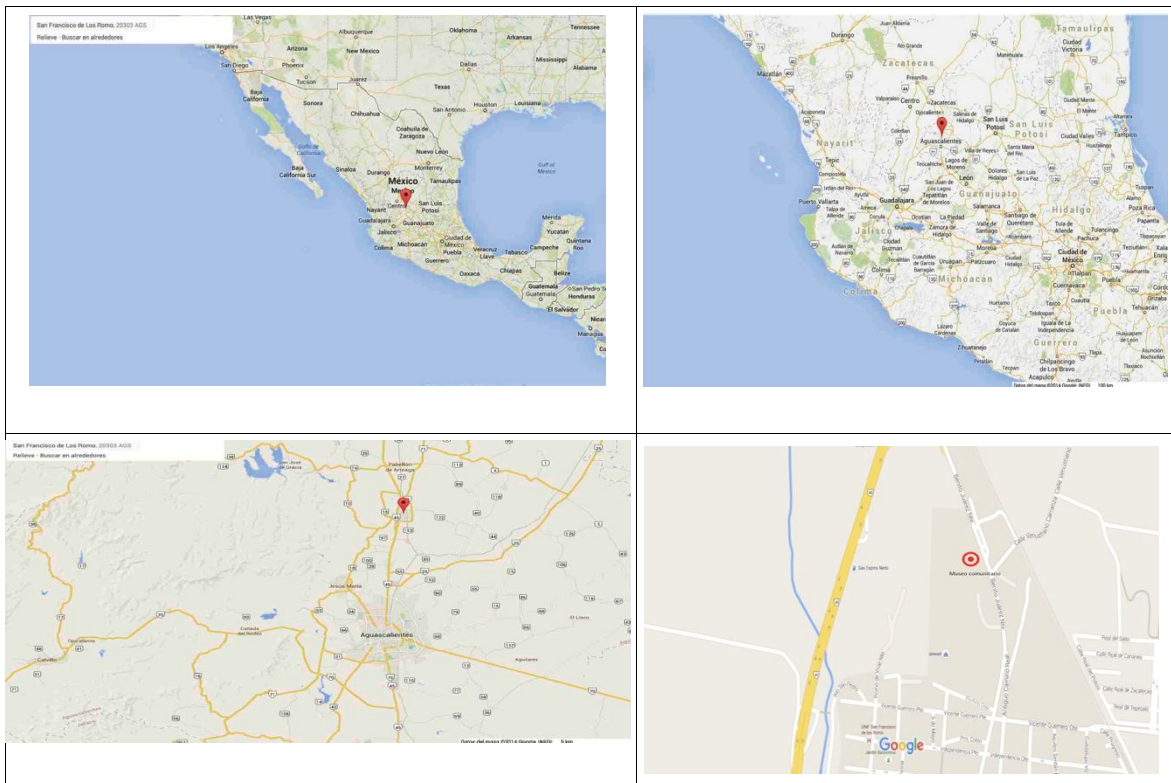


Tabla 9: Ubicación del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. San Francisco de los Romo, Ags.  
Fuente: Google maps (2016).

Para llegar a San Francisco de los Romo, o San Pancho, como se le conoce popularmente, se debe tomar un taxi en la Central de Combis del Norte de la ciudad de Aguascalientes. Este sistema de transporte colectivo es una furgoneta con cupo para 15 personas aproximadamente y circula entre la ciudad capital del estado y los municipios circunvecinos. El viaje dura aproximadamente 45 minutos para recorrer la distancia que los separan. San Francisco de los Romo es una pequeña población ubicada en donde antes fue la Hacienda de San Blas de Pabellón. Para el año de 1879 ya tenía el nombre que hoy ostenta en honor a uno de los compradores del terreno y desde marzo de 1991 se le otorgo la

categoría de municipio. Se localiza a 22 kilómetros de la ciudad de Aguascalientes, capital del estado, y de acuerdo al censo del 2005 señalan que el municipio cuenta con un total de 28,832 personas y que una porción minoritaria habla alguna lengua indígena.

Dentro de sus monumentos históricos destacan varias exhaciendas, como la de San Ángel (1857), Loretito (1857), El Mezquite (1760), La Guayana y Puertecito de la Virgen. El pueblo se encuentra a pie de carretera sobre la autopista federal y es más bien conocido por su gastronomía basada en platillos derivados de la carne porcina. Carnitas, chicharrones, cueritos y otros derivados del cerdo son vendidos en los diferentes restaurantes que anuncian “Carnitas estilo San Pancho”. Aunque es un pueblo pequeño no es un lugar desolado. y parece que estuviera dividido en dos partes por la carretera que lo atraviesa. De lado a lado de la autopista se encuentran los restaurantes que ofrecen sus variedades gastronómicas. En este lugar se encuentra asentado el Museo del Jugete Tradicional Mexicano.

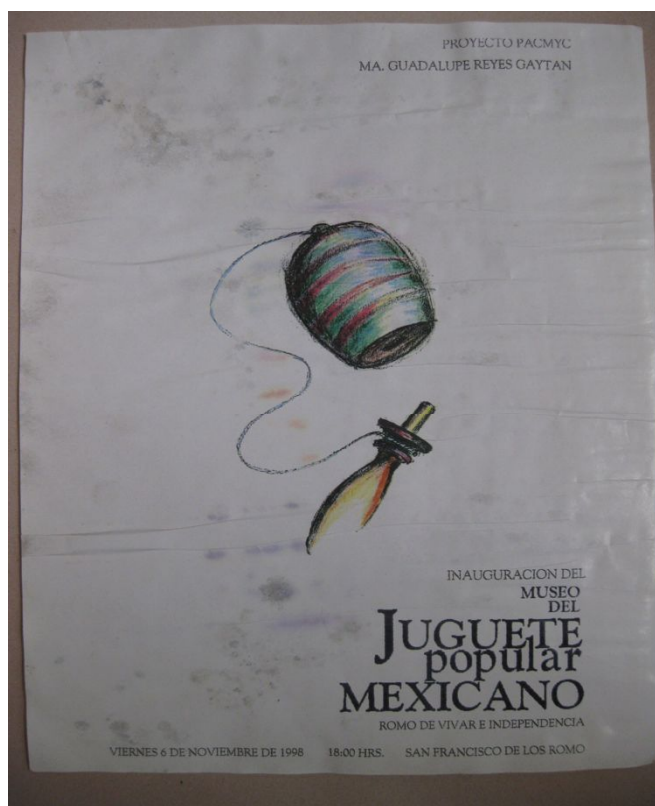


Imagen 122: Cartel de inauguración el Museo del Jugete Tradicional Mexicano en San Francisco de los Romo. Fotografía del autor, 2014.

#### **6.4.2 Origen del Museo Comunitario del Jugete Tradicional Mexicano.**

El Museo del juguete Tradicional Mexicano basa su contenido en una colección de juguetes artesanales, además de demostrar la diversidad cultural del país como mensaje secundario. Se trata de un museo de carácter comunitario que surge hacia 1986 a partir de la colección privada de juguetes tradicionales del Profesor Juan Antonio Reyes Castañeda, primer director de la Casa de la Cultura, quien se había dado a la tarea de adquirir juguetes populares de los lugares que visitaba en todo el país. El profesor Juan Antonio es un hombre de aproximadamente 80 años, egresado de una escuela rural y gran promotor de las actividades culturales del pueblo. Con su voz pausada comenta:

“Mire, de repente salíamos de viaje con los hijos, aquí hay lugares muy cercanos como Teocaltiche, San Juan de los Lagos. Y la motivación fue platicarles que antes jugábamos con otro tipo de juguetes pues que ya iban en vías de extinción y afortunadamente les empezaron también a gustar y fuimos comprando juguetes, así que en una vuelta 'llévese un balero' y se fueron acumulando, acumulando y por ahí se juntaron ya varios...”.

José Manuel Saucedo es un hombre de aproximadamente 40 años, alto y corpulento, de maneras muy abiertas y franca palabra con marcado acento norteño. Mientras hacemos un breve recorrido por la Casa de la Cultura cuenta que imparte clases de guitarra y que alterna la actividad con la responsabilidad de ser actualmente el encargado del museo y de dirigir los talleres de juguetes tradicionales que ahí se imparten. Recuerda que el proyecto ocurrió de la siguiente manera:

“La colección nos la dio en comodato el profesor Juan Antonio Reyes Castañeda. Él empezó la colección para sus hijos. Era un pasatiempo personal pensando en la familia. La colección creció tanto que decidió abrir un museo. La colección sigue creciendo, los juguetes los trae de cada lugar que visita, incluso se los envían gente que pasa por aquí que le gusta el proyecto y que sabe de su gusto por la colección”.

La primera vez que se exhibe la colección fue en 1987 a invitación de la directora de la Casa de la Cultura de Pavellón de Arteaga, poblado aldeaño a San Francisco de los Romo.

Posteriormente la misma colección se exhibió en diferentes recintos como parte de las actividades culturales de entidades como del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) o la Ludoteca del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Mientras el interés de los lugareños de los poblados circundantes iba aumentando, en los años subsecuentes la misma colección seguía creciendo, por lo que en 1998, al ver que la selección de juguetes ya había adquirido una dimensión importante y que era solicitada para ser exhibida en diferentes lugares y eventos populares, nace la idea de organizar un museo aprovechando el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) que se empezaba a implementar en el Estado de Aguascalientes a través del Instituto Cultural de Aguascalientes, tal y como lo constata el mismo Profesor Reyes Castañeda:



Imagen 123: Cartel de la exposición de juguetes tradicionales, colección del Maestro Reyes Castañeda. Fotografía del autor, 2014.

“Tuvimos la fortuna de iniciar con este museo, por allí aproximadamente como desde 1986-87. La primera vez que se expuso (la colección) fue a invitación de la directora de la Casa de la Cultura de Pavellón (de Arteaga, Aguascalientes). En pláticas dijo 'pues expóngalos'. Y fíjese que ella fue una parte muy importante porque pues nos abrió las puertas del camino. Después otro a Casa de la Cultura 'pues a mí también préstamelos'. Y ya esto se supo. Y el siguiente paso fue una persona muy importante en la cultura popular aquí en Aguascalientes, el señor Víctor Solís [...] y por allí en esos años nació el Programa de Apoyo a las Culturas Populares y Municipales [...] Y pasó otro año, y otro, y ya Víctor dice 'oiga, profesor, pues vamos haciendo un proyecto ora para hacer un museo del juguete' y pues cosa que nos entusiasmó demasiado, verdad? Y se metió el proyecto (al PACMYC)”.

### **6.4.3 Gestión y procesos de participación comunitaria en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.**

Si por algo destacan los museos comunitarios es por su sistema de gestión patrimonial creado y desarrollado por la comunidad misma, principio que claramente resulta omiso en este caso, como lo revela el testimonio del Profesor Reyes Castañeda:

“La idea (surgió) del Instituto Cultural (de Aguascalientes). En otros municipios abrió museos comunitarios, donde la comunidad, donde la población aportó documentos o algunas piezas y se abrieron museos en Tepezalá, en San José de Gracia. El de San José de Gracias lamentablemente ya lo cerraron. El de Tepezalá está trabajando... Y se les dio el nombre de museos comunitarios y nos incluyeron también a nosotros... El día de la inauguración se realizó un acto, se hicieron invitaciones personales y pues fue muy importante porque vinieron las autoridades del ICA, Víctor Solís, estuvieron gente de la Presidencia y bueno, yo creo que la mayor satisfacción pues fue ver un grupo grande de niños con sus papás que asistieron a la inauguración”.

Con el apoyo obtenido con el PACMYC el 6 de noviembre de ese año se inaugura el museo y el SIC lo registra como un museo con una constitución de carácter comunitario. Su organización interna es muy sencilla pues está a cargo de una sola persona, la misma que se encarga de las visitas y de impartir los talleres de elaboración de juguetes tradicionales dirigidos a públicos de diferentes edades, principalmente niños de entre 4 y 6 años, así como estudiantes de nivel primaria, pero igualmente universitarios, padres de familia y público en general. Siendo que su objetivo es mostrar el trabajo artesanal para la manufactura de juguetes tradicionales en vías de extinción y el uso de los mismos, el museo se ha

comprometido con el rescate de esta gran riqueza, mediante la promoción de su uso y fabricación ya que cuentan con un gran arraigo en la historia de México pues su uso data de hace más de cien años y actualmente para los niños son completamente desconocidos.

Si bien el proceso de creación de un museo comunitario puede darse mediante la solicitud directa de un determinado colectivo, el promotor muchas veces surge de la misma comunidad por lo que pueden ser los líderes en el entorno, autoridades o maestros locales por lo que en este caso la responsabilidad recayó en el maestro Reyes Castañeda, quien también fue integrante del comité que promovió las diligencias para que se le otorgara la figura de municipio a San Francisco de los Romo:

“Yo estudié en la Escuela Normal Rural. De las de antes, de la época en donde nos decían que si teníamos que ir a la sierra a trabajar que allá teníamos que ir. Que íbamos a ser los profesores de esas comunidades, la persona que iba a ir a resolver los problemas de esa comunidad, no sólo a enseñar a leer y a escribir, que teníamos que ocuparnos de todo. Que si necesitaban luz que nosotros la lleváramos, que si necesitaban un camino que nosotros lo hiciéremos. Aquí yo fui el que integró el comité pro-municipio. También creamos la Casa de la Cultura. Llegamos a integrar cuatro grupos musicales: estudiantinas, grupos de danza. Se daban clases hasta de piano. Ahora mire en lo que se ha convertido la Casa de la Cultura. A nadie le interesa”.

El Museo del Juguete Tradicional Mexicano en ningún momento ha estado dirigido por ninguna instancia organizada por la población y tampoco se han nombrado a ningún comité para su cuidado. Tampoco se involucró a la comunidad en las tareas de investigación y sistematizar para determinar los contenidos y el discurso. De acuerdo al testimonio del Profesor Reyes Castañeda tal parece que en ese momento de gestación del museo se habían mantenido más relaciones estrechas con las instancias gubernamentales de todos los niveles que con la población. Por ejemplo, el proyecto se inició debido a las buenas relaciones establecidas con el director del Instituto Cultural de Aguascalientes, aprovechando los recursos con los que contaba y la infraestructura técnica de museógrafos, diseñadores y gestores culturales, así como el recurso humano de la presidencia municipal y otros apoyos otorgados por el CONACULTA:

“La relación (con Víctor Solís) era muy cercana porque yo estuve al frente de la Casa de la Cultura [...] El apoyo fue muy importante porque con él se mandaron construir ahí mismo en el Instituto Cultural con los museógrafos, nos hicieron el favor de



hacer capelos. Y con el dinero del apoyo se compraron luces, se rentó pues un saloncito, y en noviembre de 1998, precisamente el día 6 de noviembre de 1998 se inauguró ese museo [...] recibimos el apoyo de personas que laboraban en el municipio. (Conformar algún comité) la verdad que no lo hicimos, no lo pensamos y pues únicamente ya se dio la relación laboral del maestro (Jose Manuel Saucedo) con el Instituto Cultural de Aguascalientes y él recibió desde luego el apoyo, en vez de un comité se dependía del Instituto Cultural. Ellos venían, miraban, lo apoyaban con la renta. Y bueno, a partir de CONACULTA con Culturas Populares y como aval, o como figura autorizada el Instituto Cultural de Aguascalientes”.



**Imagen 124:** Primera sede del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano en San Francisco de los Romo, Ags. Fotografía del autor, 2014.

En sus inicios el museo estuvo situado en la calle Francisco Romo de Vivar #102A esquina con Independencia, frente al Jardín Barberena, también conocido como Plaza Barberena, en una finca que fue adaptada para tal fin, como marca una de las características de la genealogía de los museos comunitarios al utilizar edificios representativos ya sea de la arquitectura vernácula o lugares en desuso como fábricas, casas históricas o lugares de interés local. En el 2011 cambian de sede para evitar gastos de servicios como alquiler del local, agua, electricidad y otros servicios, por lo que el Instituto de Cultura de Aguascalientes (ICA)

decide que el museo debe de compartir recinto con la Casa de la Cultura de San Francisco de los Romo en la calle Benito Juárez 410, de esta manera el gobierno local cede una parte del terreno y sitúa el museo en un edificio aledaño construido ex profeso para albergar la colección, tal y como lo explica el profesor Jose Manuel Saucedo:

“Me da mucho gusto que la gente venga y que se interese por el museo. No sabe cuánto nos ha costado mantener el proyecto. Lo abrimos desde 1996. Nos dieron (el apoyo PACMYC) para abrirlo, luego para comprar juguetes, y posteriormente nos dieron pa' construir el salón donde está... El terreno lo cedió el Instituto de Aguascalientes y desde los cimientos hasta el techo y el interior. Todo lo que son capelos también, (aunque) ya teníamos capelos del otro museo pero eran unos otros cuantos. Y luego lo de la iluminación y varias letras alusivas a los juguetes, versos o máximas, por ejemplo está la de Octavio Paz, de Neruda, ahí viene una aportación muy bonita de sus poesía ...16 años tenemos ya con el museo y bueno, gracias a dios que se ha sostenido hasta este momento... Hay pues ciertos problemillas ahí de apoyos gubernamentales, pero bueno, a marchas forzadas hemos estado trabajando en eso”.

El museo consta de una sola sala, tiene una entrada independiente a la Casa de la Cultura por lo que no parece estar integrada al conjunto arquitectónico. En los alrededores no hay ninguna señalización que indique su existencia e incluso desde el exterior los jardines frontales impiden su visibilidad. Franqueando la entrada principal hay dos pancartas de gran tamaño con el nombre y los horarios de visita con un acentuado carácter provisional debido a que se trata de un plástico rotulado que ha sido empotrado en una estructura de metal. La imagen del museo es un balero de vistosos colores y carecer de siglas, lo que dificulta de alguna manera memorizar su nombre. Llama la atención que ambas pancartas no están visibles, pues desde hace tiempo las mantienen contra la pared.

Cabe mencionar que la ubicación del museo no es la más estratégica pues se encuentra en las afueras del pueblo, a orillas de la carretera. No obstante es un espacio bien cuidado con árboles frondosos, lo que le proporciona un ambiente de bienvenida, amplio y agradable. La entrada es gratuita, alterna alguna de sus actividades con el programa de la Casa de la Cultura y también cuenta con una tienda de artesanías mexicanas. La acogida está a cargo del maestro José Manuel Saucedo Martínez y consiste en una breve explicación de los contenidos del museo, el recorrido por la sala y finalmente un taller de elaboración de juguetes artesanales. Al respecto el profesor Rodríguez Castañeda opina:



“Mire, es muy importante que se mencione que el maestro, es muy talentoso. Aparte de ser el curador, de hacer visitas guiadas con grupos que vienen de las escuelas a ver el museo, el maestro inició con una parte muy importante que le dio mucha vida al museo. Empezó a hacer talleres con los niños que iban, así que les hacía su visita guiada y luego hacían un juguete, elaboraban un juguete y pues los niños salían motivadísimos...”.

Los talleres para la elaboración de juguetes tradicionales tienen diferentes niveles y el grado de complejidad depende de la edad del público que atienden, ya sea a grupos escolares, grupos familiares o de forma individual. El objetivo de las actividades es intentar que el público se involucre en los contenidos del museo, fortalecer la cuestión cultural y ofrecer una experiencia más didáctica a través de técnicas de motricidad fina tomando en cuenta diversos elementos como la cultura, las tradiciones, los usos y costumbres y la generación de identidades en nuestro entorno:

“La actividad consistía desde recibir a todos los niños y mostrarles el museo, narrarles un poquito del antecedente [...] Y luego, ya después de eso pues hacer una especie de (preguntas): te acuerdas cómo era esto, cómo se llamaba este juguete, de qué origen es, los materiales que tiene, cuántos materiales son [...] Así se muestra la colección. Y terminamos con el taller inmediatamente. Algunos llevan sus tijeras, sus cutters, su pegamento [...] (Esa actividad) la conocemos como psicomotricidad fina porque se emplea la mayor parte de los sentidos, la creatividad, la mente, las manos...”.

Con lo anterior se constata que las funciones originales de un museo como colector, conservador y exhibidor del patrimonio cultural han sido rebasadas por esta alternativa de museo al realizar actividades que pueden consistir en talleres para niños, jóvenes y adultos, con lo cual la comunidad tiene la posibilidad de convivir entre sí mientras aprenden que son parte de un mismo colectivo. El profesor Saucedo, lo explica así:

“Todas las escuelas del municipio pasaron por aquí, de todos los niveles, incluso universitarios. El taller tiene diferentes niveles de complejidad para elaborar juguetes. La idea era integrar a todos, desde niños hasta adultos. Dígame usted si no era interesante tener a todos los niños pro aquí en las tardes. A nadie se le cobraba nada. Ni la inscripción al taller, ni el material ni la entrada al museo. Nada. La condición única era que vinieran a pasar el rato aprendiendo algo diferente y hacer uso de la creatividad. Acercarlos al arte, a lo popular, a lo que es nuestro ¿De qué sirve inaugurar un museo con listón y una sinfónica amenizando si la gente no va? ¿A qué va, a ver cuadros que ni entiende, que son de artistas que ni conoce? En eso sí que

gastan mucho dinero. Era mejor que vinieran aquí para que aprendieran algo distinto y que vieran que un museo también es divertido, que les muestran cosas que son más cercanas a ello. Yo no entiendo por qué ya no nos apoyan ¿Porque no da dinero, porque esto no es negocio?. Esa gente del Gobierno no entiende lo que es la cultura. Yo no quiero que se pierda el museo”.



Imagen 125: El Museo del Juguete Tradicional Mexicano se encuentra en las inmediaciones de la Casa de la Cultura de San Francisco de los Romo, Aguascalientes. Fotografía del autor, 2014.

En este sentido coincide con la experiencia de Francisco Hernández Carrera, integrante del Museo Comunitario Histórico, Cultural y Paleontológico de Santa Ana Telosco, Puebla, quien comenta: “...lo importante es involucrar a las nuevas generaciones para que vayan integrándose al proyecto y para que la sientan como una iniciativa que es parte de ellos...que a la vez ayuden a sensibilizar a la gente adulta para que también sientan que es algo del pueblo...”. Tal y como ocurre en este museo del juguete, en donde a partir de los talleres se trata de involucrar e integrar a las familias y a la comunidad estudiantil de diferentes niveles escolares, anota el profesor Saucedo:

“A los talleres llegaron a asistir más de 1,200 niños por mes de diferentes escuelas [...] La idea de los talleres empezó porque en una ocasión un niño me pidió uno de los

juguete, incluso lo quería comprar, pero como era parte de la colección el chiquillo se quedó muy decepcionado [...] Y así empecé a diseñar los juguetes, de manera que los chiquillos con tan sólo cortar con tijera y pegar con resistol aprendieron a elaborar sus propios juguetes. Actualmente tengo 30 modelos de juguetes. Desde que empezamos los papás estaban muy contentos de que se impartieran esos talleres. Me decían que qué bueno, que ellos no tenían tiempo de atender así a sus hijos, que lo agradecían mucho porque con tanta violencia que hay hoy en día, por lo menos los chamacos tenían una manera de distraerse muy distinta, que era mejor tenerlos en el museo aprendiendo cosas nuevas y creativas, preferible eso a que anduvieran en la calle..”.

El material que se utiliza en los talleres se les proporciona a los participantes de forma gratuita. El museo lo obtiene de diferentes maneras, en ocasiones por medio de otros programas de apoyo, pero muchas veces es material reciclado de lo que se utiliza de las propagandas políticas, por ejemplo. Este tipo de actividades evidentemente están destinadas al ocio con intenciones pedagógicas dejando a un lado las clasificaciones científicas de los objetos. En este sentido el profesor Saucedo sostiene lo siguiente:

“Estamos hablando de algo muy blanco (sic) muy creativo también, por qué no decirlo, para que el chiquito allí desarrolle muchas habilidades, que busque que la relación con sus compañeros sea bonita, que se relacionen bien, que no únicamente vayan con el objetivo del juguete, que se enriquezcan entre ellos mismo [...] estamos recibiendo niños con ganas de tener creatividad, que van a saber qué hacer con un tiempo libre. Nuestro interés no es económico porque le digo que no se cobre ni un centavo, sino que únicamente es un servicio social grande o dirigido netamente pa'l niño que tengan tiempo libre bien ocupado”.

Desgraciadamente en los últimos meses no ha habido ninguna aportación gubernamental ni en especie ni en efectivo, lo que ha orillado a que el museo se encuentre cerrado temporalmente. En palabras del profesor Saucedo, esto se explica así:

“Pues a veces (el material lo compramos) de nuestro sueldo y a veces del apoyo del Gobierno del Estado. Entonces CONACULTA estaba atento, yo entré a un programa que se llama Alas y Raíces a los Niños Aguascalentenses y ellos nos aportaban suficiente material. Cuando hay escasez pues hay que buscar la forma de ver qué se puede utilizar [...] Yo aprovechaba todo tipo de material aunque lo mejor es el cartón duro para modelar y para después pintarlo y que no se ablande, que resista [...] Yo reciclo hasta el material de las propagandas políticas, folletos, pancartas, todo. Nomás veo cuanto se gastan en eso y me da pena. Me da lástima porque yo con todo ese dinero qué no haría. El presupuesto para mantener el museo es de 10,000

pesos anuales [...] No puedo creer que no tengamos apoyo del municipio ni de la Dirección de Casa de la Cultura del Estado, ni de nadie. Hace tres años nos pasamos para acá (a la Casa de la Cultura) con la condición de que este mismo espacio nos siguiera apoyando. No sé qué pasó, no sé qué hicimos mal”.

En otro sentido, podemos distinguir que el museo carece igualmente de cualquier tipo de programa de comunicación por la falta de presupuesto y por la poca difusión que se puede lograr dentro del municipio. Los pocos medios de comunicación han sido los tríptico y los folletines que se utilizaron para publicitar las exhibiciones de la colección antes de que se instituyera el museo como tal. El material impreso es de diseño sencillo, con dibujos en blanco y negro y en ocasiones a color, lo que le dota de un carácter igualmente artesanal a los mismos. La información que aportan tales impresos es basta y detallada y normalmente lo acompaña un texto explicativo del origen de la colección, así como del objetivo de la misma. Actualmente tiene una página en Facebook y aparece en los portales de los gobiernos estatal y municipal de Aguascalientes, así como en el SIC del CONACULTA y en la página de la Red de Museos Comunitarios. Cabe mencionar que no hay mayor información al exterior del museo, ni en las calles del municipio, ni en las oficinas de turismo o centros culturales de los lugares aledaños. El tipo de comunicación a la que apela es más del boca a boca en el entorno inmediato y entradas que se hacían entregar en los restaurantes del poblado para que los turistas asistieran de manera gratuita, lo que hace pensar que la estrategia empleada es de tipo muy general para todo público y gente interesada en la promoción de los objetos artesanales como productos turísticos.

En un recorrido efectuado por el pueblo se pudo constatar la poca presencia que tiene el museo en el imaginario de los lugareños. Por ejemplo, se le preguntó a la empleada de una farmacia a pocos metros de la Presidencia Municipal si sabía en donde estaba el museo. La mujer de aproximadamente 25 años respondió que no estaba segura si seguía funcionando. En caso de seguir en funciones, dijo, “no sé qué días abre y qué horario tiene”. De manera atropellada indica cómo llegar. La segunda persona a la que se le pregunta es un hombre de 60 años aproximadamente. Dice que no conoce el museo, que nunca ha oído hablar de él y que tampoco sabe dónde podrían dar información al respecto. En ese momento un adolescente, de 16 años aproximadamente, al pasar en una bicicleta escucha la

conversación. Él dice sí saber del museo, sabe dónde está porque él ha estado ahí. Lo que no sabe es si sigue abierto. Indica con seguridad cómo llegar pero me advierte que es posible que ya lo hayan cerrado: “no estoy seguro porque hace mucho que no voy por allá”.



Imagen 126: Juguete producto de los talleres que se imparten en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.

Después de seguir las indicaciones que ha dado el joven, al llegar al lugar, un empleado municipal de 70 años aproximadamente comenta que el museo lo han trasladado a la Casa de la Cultura. “Aquí es sólo una bodega y hace de taller para el encargado del museo. El profesor viene sólo en algunas ocasiones”. Pocos metros más adelante la empleada de una papelería dice no saber si hay un museo pero que la Casa de la Cultura está a poca distancia de ahí. Ya en la Casa de la Cultura la empleada que se encarga de hacer la limpieza dice que el museo está cerrado: “El profesor de guitarra es quien se encarga de abrirlo pero hoy no está. Se lo puedo mostrar por fuera y algo sí que podrá ver”. Y continúa:

“El museo está cerrado porque hace mucho que no le pagan al profesor para que él se encargue de abrirlo. El profesor sólo viene a dar clases de guitarra pero no abre el

museo hasta que le vuelvan a pagar. El profesor está de vacaciones ahora y regresa el próximo viernes. Quizás la directora de la Casa de la Cultura pueda ayudarlo”.

Después de hacer una visita por las calles aledañas, unas horas más tarde de regreso a la Casa de la Cultura nos encontramos con la Prof. Georgina Vásquez Consuelo, su actual directora. Con aproximadamente 30 años de edad, alta, rubia y voz muy firme, nos recibe en la entrada un poco sorprendida y en su forma de ver muestra confusión. No esperaba la visita de nadie, es día de asueto porque en Aguascalientes esta semana se está celebrando la Feria de San Marcos y las actividades se suspenden en casi todos los pueblos colindantes. Conforme se entera de la intención del trabajo a realizar, poco a poco entra en confianza y explica la situación en la que se encuentra el museo actualmente, la relación que existe con la Casa de la Cultura, el tipo de gestión que se lleva a cabo, las actividades y la situación laboral del personal en el ámbito cultural. Con esta aclaración tan franca y directa se entienden muchas de las razones por las cuales el museo actualmente no goza de mejor salud:

“Compartimos el terreno en donde está situado el museo. El museo se construyó por medio del PACMYC, pero después se ha tenido que cerrar por falta de apoyo. A la persona que se mantenía al frente no le dan ningún apoyo. Esta misma persona también colabora con la Casa de la Cultura, es el profesor de guitarra, imparte las clases los lunes, miércoles y viernes. Si alguien viene de visita el museo se abre si así lo solicitan y si él no está aquí trata de venir porque las visitas muchas veces son concertadas desde la presidencia municipal o desde el Gobierno de Aguascalientes. La Casa de la Cultura pertenece al Instituto de Cultura de Aguascalientes (ICA). Llegué hace poco a este cargo. A nosotros nos cambian cada vez que cambian de dirección en el ICA. En verano hay más actividad en el museo. Se abre con los talleres de verano y se imparte así mismo un taller de elaboración de juguetes tradicionales para niños [...] Ahora mismo muchos juguetes están guardados en cajas porque acaban de regresar de una exposición en Aguascalientes [...] Volveremos a participar en la convocatoria del PACMYC y si nos la conceden se volverá a abrir el museo todo el año. La colección está integrada por juguetes de todo el país”.

Los momentos históricos que más se destacan en la vida del museo han sido por un lado los festejos del V y X aniversario, así como el cambio de sede y las consecuencias que ha comportado este nuevo domicilio. Durante los festejos se puede constatar que tuvieron un programa muy diversificado de actividades y la implicación de un importante sector de la

comunidad en diferentes niveles, como cuenta el profesor Ramírez:

“Conservo la invitación que hicimos de un programa de lo que se hizo para festejar el quinto aniversario. Por ejemplo del 3 al 7 de noviembre se hicieron visitas guiadas diarias al museo; del día 3 al 8 de noviembre talleres de creación de juguetes; el martes 4 de noviembre una conferencia del juguete mexicano en el CECYTEA, que es una preparatoria. El jueves 6 se inauguró la tienda de artesanías en el Museo del Juguete [...] y luego el viernes 7 se dio una conferencia en el auditorio de la Presidencia Municipal sobre la cultura francorromence que es nuestro gentilicio. Y luego el sábado 8 de noviembre hubo un programa cultural en la plaza Barberena, esto es para festejar el quinto aniversario”.



Imagen 127: Letrero a la entrada al Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.

El cambio de sede en 2011 y la entrada de una nueva administración municipal que le restó importancia al proyecto, provocó que el museo cerrara hace un año a pesar de que se emprendieron algunas estrategias para que la gente continuara asistiendo a las visitas. No



obstante la colección sigue exhibiéndose en diferentes lugares y eventos. Participan en cualquier invitación que se les haga para que por lo menos siga viva la intención del museo de dar a conocer el juguete tradicional mexicano, como lo explica el profesor Saucedo:

“(Cambiamos de sede) para evitar pagos de renta, agua y todo eso. Pero noté inmediatamente el cambio... yo me apoyaba en los lugares donde se expende la gastronomía que tenemos como principal atractivo. Y en los camiones. Yo por ejemplo llegaba a los lugares donde se quedaba toda la gente. Venían camiones completos, a veces estaban 3 ó 4 camiones (con) arriba de 100-120 gentes. Yo de alguna forma los invitaba e imprimíamos uno boletitos como de cortesía y se los entregábamos y ya terminando de comer asistían ahí, se podía ir a pie. Estaba cerquita de los puestos, y ese es el modo que yo veía. Después (seguí) con los kinders, tenemos un kinder a un lado. Y de ahí todos se dieron cuenta dónde estaba nuestro lugar, y nos apoyaban con asistencia también. Pero bajita, no crea que así como que muy fuerte, no. La verdad que no. Sí, hubo un cambio. Y bueno, yo tenía planes desde antes, de platicar con la Presidencia (para) que nos apoyaran con vehículos para traer (niños) de las comunidades porque las comunidades son las que hasta ahorita nos han apoyado en eso y esas gentes no saben que hay un museo, aun el tiempo que tiene ya”.

Por su parte, el maestro Rodríguez atribuye el debilitamiento del proyecto a la falta de compromiso de las autoridades, de la informalidad laboral en la que se encuentra la única persona encargada de gestionar el museo y del nulo valor que las instancias culturales le otorgan a la labor del museo dentro de la comunidad, a pesar del oportunismo del que hacen gala a la hora de promoverlo como un lugar turístico, sin atreverse a pensar que la solución puede venir precisamente de la colectividad si esta se hiciera cargo de la gestión del proyecto.

“Pues yo el principal (problema) que he detectado es que a partir de la actual administración estatal y aún la anterior, pues faltó que al maestro lo hayan basificado como trabajador del Instituto Cultural, darle su plaza [...] Y (aunque) no deja de ser problema que esté alejado del centro de la población, pues se hace una labor, todavía como quiera le hace la lucha el maestro. Va a las escuelas, invita a grupos, anda arrimando. Y bueno, hemos recibido por otro lado (otros) apoyos. Por ejemplo la televisión aquí de Aguascalientes ha venido, ha grabado programas, programas de radio. La Presidencia, pues bueno, poquito pero nos ha apoyado. Por ahí está un mural en la Presidencia (que) hace mención del Museo del Juguete. En su tipo es uno de los más grandes aquí en el centro de la República, es de mayólica. Y bueno, no han apoyado todo lo que quisiéramos pero luego cómo se paran el cuello. Anuncian por ejemplo lugares para visitar en San Francisco: el Museo del Juguete”.



#### **6.4.4 Museografía en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.**

La museografía consta de muy pocos elementos. Algunos capelos y estanterías pero más bien se puede decir que no hay una intención clara que permita presentar de manera adecuada el objeto patrimonial en ningún momento dentro del espacio delimitado por cuatro paredes que sirven a su vez para colocar una parte de la colección. Se trata de un museo cuyo edificio es de muy reciente creación con estilo contemporáneo. La exposición de los juguetes no sugiere ninguna ruptura con el entorno, pues San Francisco de los Romo es un poblado muy pequeño, con un ambiente semirural, por lo que se advierte que hay determinada continuidad entre la exhibición de dichos objetos y el lugar, sin que aparezcan de manera abrupta. Para hacer el recorrido en el museo no se advierte ninguna dificultad pues el espacio es de una sola planta y se encuentra a pocos metros de la calle, lo que permite grandes ventajas para los diferentes tipos de visitantes, sean niños, mayores o personas con cualquier dificultad de desplazamiento físico. El itinerario en un principio estaba concebido a partir del área geográfica de los juguetes, lo cual permitía una explicación muy clara sobre el origen de los mismos, pero a partir del cambio de sede al nuevo edificio los museógrafos enviados por el Instituto Cultural de Aguascalientes los agruparon por características del material, funcionamiento y maneras de empleo, lo cual obstaculiza la intención de realizar un recorrido por las diferentes características culturales de las regiones del país. Igualmente se advierte que con esta nueva museografía es necesario el uso de soportes de información y señalización, ya sea oral o escrita, ya que incluso las cédulas de los capelos no dotan de mayor explicación sobre los objetos exhibidos.

Vale la pena recordar que la labor del etnógrafo y museólogo hoy por hoy es dotar a esos objetos de la mayor cantidad posible de información del entorno de donde son originarios, disponiéndolos de acuerdo a su procedencia para entender el desarrollo de un pueblo como un todo integral y sin despojarlo de sus antecedentes históricos sociales que es lo que provoca la taxonomía unilineal de Mason (Martínez-Hernández, 2010 y Valdez Gásquez, 2006). Este mismo cambio, por otra parte, provoca que el recorrido no sea muy claro, que se preste más a la improvisación y entorpezca la explicación de los contenidos como advierte el

profesor Saucedo:

“... acá (los juguetes) estaban organizados para que se pudiera apreciar perfectamente bien cada figura. Cuando yo ya estuve a cargo del museo me senté en el piso y los trabajé todos. Digo, a ver cómo se mueve este, qué movimiento tiene este otro. Alrededor de 400, aunque hay que decir que posteriormente se recibió otro apoyo del Programa de Culturas Populares y se compraron los juguetes más grandes”.



Imagen 128: Vitrina que expone diferentes juguetes de madera: baleros, trompos, yoyos y pirinolas. Fotografía del autor, 2014.

El nuevo museo ahora lo alberga un espacio de aproximadamente 100 mts<sup>2</sup>. de un solo ambiente, carente de cualquier diseño especial lo que le resta carácter al recinto e impide establecer alguna relación con el tema y los contenidos. Cabe mencionar que anteriormente cuando el museo estaba situado en el centro del pueblo el espacio correspondía a una casa colonial con más características acordes al entorno y a la arquitectura vernácula que prevalece en esta región. En este nuevo espacio al carecer de ámbitos delimitados, el guión no sobresale y los mensajes secundarios no logran aparecer de manera explícita pues la organización de los

contenidos le restan coherencia. Por otro lado habría que señalar que el museo carece de textos de bienvenida y cualquier otro tipo de textos explicativos. Por su parte la imagen que se utiliza como logotipo es un balero que si bien aparece en el rótulo de la entrada y es la pieza que da la bienvenida a los visitantes, al estar situada justo en la entrada del espacio al lado de un capelo, de un trompo y una rueda de la fortuna también de grandes dimensiones no sobresale en el conjunto expositivo y es difícil identificarlo como la imagen conductora entre el contenido y la comunicación del recinto, incluso solo aparece en alguno de los medios impresos porque en otros tantos aparecen las imágenes de otros juguetes diferentes.

Si el museo está pensado para mostrar a los niños la tradición popular de los juguetes artesanales, el uso de vitrinas, capelos y anaqueles no permite mucho acceso a los pequeños. No obstante, hay juguetes que únicamente están recargados en las paredes o dispuestos en el piso de la sala agrupados por uso o materia de elaboración lo que le imprime un carácter más accesible a los objetos mostrados, pero los elementos de información empleados son mínimos y ofrecen muy pocos datos explicativos por lo que la presencia de una persona que se encargue de argumentar los contenidos es imprescindible para entender la exhibición. No hay maquetas, ni reconstrucciones, mucho menos videos o textos que proporcionen mayor información. Las cédulas han sido rotuladas en papel tamaño carta con una tipografía de alto puntaje para que se pueda leer sin ninguna dificultad pero únicamente se limitan a proporcionar el nombre de algunos juguetes, no todos, el material del que están hechos y su procedencia. Son cédulas meramente informativas, carente de cualquier mensaje anecdótico, técnico o histórico, dirigido a un público con un nivel de educación básico.

Los objetos, tal y como se ha mencionado, son presentados según el material de elaboración y por su uso. Son de carácter natural y doméstico pues se trata de objetos que aunque la mayoría ya están en desuso siguen siendo cotidianos y populares. Algunos han sido aportaciones de visitantes que posteriormente los envían, así como de algún vecino del lugar razón por la cual pertenecen a épocas muy distintas, pero la intención es que sean juguetes que hayan existido por lo menos en los últimos 100 años en México. Llama la atención igualmente que en las paredes hay lo mismo carteles, que epígrafes o rótulos con alusiones a la infancia, a las tradiciones populares y a los juegos infantiles pero de manera muy dispersa por lo que cuesta establecer alguna interrelación entre los objetos y lo que se lee en las

paredes, como nos explica el profesor Rodríguez:

“Pues mire, la última vez que se hizo la museografía se encargó Víctor (Solís) con una persona para acomodarlos y ya no tomaron en cuenta cómo estaban antes. Entonces hicieron una mezcla. Nosotros los teníamos acomodados no por materiales (de elaboración) sino por región y (así) es más fácil para el público identificarlos: 'ah, pues esto es de tal parte, este otro de esta otra parte’”.



Imagen 129: Aviones de madera y latón, colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.

Esta nueva disposición era la que Franz Boas criticaba de Mason cuando éste último era conservador de la Sección de Etnología del United States National Museum (Messias Carbonell, 2004) al puntualizar que los objetos no podían ser expuesto sin los elementos del entorno al que pertenecían, que era preciso darles mayor contexto para entonces entender el desarrollo de la civilización, pues de lo contrario resultan artefactos ordenados en familias, géneros o especies sin ninguna referencia, metodología basada en el racionalismo deductivo que sostiene que se trata de un orden secuencial de complejidad en la elaboración de los

objetos. Considerando todo este contexto vale la pena recordar que para Burón (2012), por ejemplo, un proyecto comunitario no puede surgir sin la colaboración de los especialistas, circunstancia que demerita que el proyecto sea en realidad un espejo fiel de la comunidad debido entre otras cosas a que se utilizan códigos pertenecientes a la comunidad científica.

Se ha mencionado que la nueva sede ha sido un edificio construido especialmente para albergar el museo, no obstante cabe señalar que el lugar no es apropiado en dimensiones para efectuar las actividades que ahí ocurren. Si bien es un espacio luminoso de altos techos, similar a cualquier sala de arte contemporáneo, resulta pequeño en proporción al tamaño de la colección que alberga. El único acceso que tiene se utiliza igualmente para la salida y el interior no permite establecer límites para determinar las tramas discursivas, por lo que el resultado es una exhibición un tanto confusa y caótica que no establece un itinerario marcado ni dota de coherencia al guión, a tal grado que el visitante al hacer el recorrido se encuentra con una aglomeración de objetos, tanto de la colección como del material que se utiliza para los talleres, que debe de ir esquivando en un ambiente de heterotopía. De tener la posibilidad de reorganizar la exhibición se podría aprovechar el espacio para establecer un guión con congruencia y mejores niveles de lectura para que los visitantes lo aprecien de manera más óptima.

Es importante destacar los esfuerzos por difundir información tanto de la presencia del museo como de sus actividades a partir de la publicación de un calendario, publicación que ha servido como mediador de la memoria para los visitantes y vecinos del pueblo en sentido real al tratarse de un objeto souvenir con imágenes de los elementos que conforman la colección. En cuanto a las políticas de mantenimiento, resguardo y conservación se pueden contar algunos descuidos en el edificio que ha sido construido sin ninguna prevención con respecto al clima, que según comentan ha cambiado mucho en los últimos años, lo que ha ocasionado inundaciones en diferentes partes de la ciudad, por lo tanto se puede advertir que en este recinto no existe ningún nivel elevado que pudiera evitar contingencias de este tipo. Igualmente, necesario es mencionar que aunque en la actualidad el museo ha cerrado las puertas para visitarlo con un horario diario establecido, llama la atención que la colección se mantiene con una agenda activa para continuar siendo exhibida en distintos entornos, como ya se ha mencionado, razón por la cual se han implementado determinadas estrategias de

conservación, nos explican el profesor Rodríguez:

“En Zacatecas hay un museo de cultura popular y nos pidió parte de la colección para ellos exhibirla. Y bien, la exhibieron como dos meses. Y bueno, ha salido a Aguascalientes pero ya mi compadre y yo decidimos que definitivamente no va a salir, ya no van a salir piezas porque aunque sean instituciones serias no las cuidan. Nos amolaron una pieza que era única y dio mucho pesar y ahora lo que estamos haciendo es seguir comprando para tener de a dos piezas. Y bueno, a veces es inevitable (prestar la colección), como la vez que vinieron para la presentación del libro en Palacio de Gobierno. Ahora lo que vamos a hacer es prestar el doble (porque) regresan dañados. Y ya se tomó el acuerdo de que ya no salen mas que duplicados”.



Imagen 130: Juguetes de madera, colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.



Incluso el profesor Saucedo amplía esta observación:

“Tenemos un tipo de juguetes especiales que desgraciadamente no toda la gente (les) tiene el mismo cuidado. Nosotros se los mandamos empacados y a veces nos los mandan amontonados ¿Qué onda? En ese movimiento, en ese ir y venir de los juguetes se van deteriorando y no todo se puede tener por duplicado, (algunos) ya son irrepetibles y ya no se puede”.

#### 6.4.5 Discursos (representaciones de la diversidad cultural) en el Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano.



Imagen 131: Muñeco de papel maché con paila de cobre que representa a los habitantes de San Francisco de los Romo, Ags. Fotografía del autor, 2014.

Al basar primordialmente su contenido en una colección de juguetes artesanales de las diversas regiones del país, el propósito del museo es dar a conocer la riqueza cultural de México a través del juguete tradicional, así como ubicar al visitante en diferentes contextos lo que le permitirá orientarse con respecto a la diversidad cultural del país. Asimismo tiene la

intención de propiciar una reflexión sobre la importancia del conocimiento de las tradiciones del país ya que la mayoría de los objetos que integran la colección han sido elaborados con materiales como la madera, goma de chicle, hoja de lata, papel, carrizo o mazorcas, entre otros materiales, lo que de alguna manera muestra la multiculturalidad que prevalece en un país con tantas tradiciones culturales como México.

La visita al museo también incluye la participación en un taller en donde se involucra a los visitantes en la apreciación del trabajo artesanal al elaborar ellos mismos algún juguete, actividad que por otra parte propicia el desarrollo de determinadas habilidades psicomotoras, así como un acercamiento generacional cuando se cuenta con la participación de los padres de familia. Las razones de establecer este discurso las señala el profesor Saucedo:

“Nuestra gente pues no tiene acceso a comprar un juguete, pero lo fabrica. A nosotros aquí nos toco (jugar) con unos de maíz. También había de nopal. Ese nopal largo, lo utiliza uno y hace un carro precisamente de eso. De unas espinas o de las misma cañas, de la cascara dura, se hacen los ejes y se hace un carro muy bien. La cultura es todo lo que tenemos al rededor. Es cosa de abrir los ojos y ver que hay en nuestros pueblos. La gastronomía, las artesanías, las expresiones populares... Pues ya ve (que) estamos en una época del sonido, del color, del botón y es (importante) acrecentarlos (sic) a nuestro lugar y no dejarlos perder el pie porque nuestra identidad es única. La globalización posiblemente tenga sus razones de ser, no podemos desligarnos de la actualidad pero sí necesitamos estar bien amacizados en nuestras raíces porque ahí está la clave de todo... Es admirable desde principio a fin el ingenio de los artesanos, definitivamente. Que del área de donde ellos viven, del material que se encuentran a la mano, de allí hacen los juguetes... ellos no se detienen ante el impedimento de materiales específicos. De lo que tienen en su entorno, en donde ellos se mueven, donde ellos trabajan, donde viven, de allí tienen para armar sus juguetes”.

Para que un museo comunitario actúe como agencia en la población es importante que, haciendo a un lado el discurso emanado de las esferas de poder, establezca una relación que tome en cuenta tanto la identidad como los elementos culturales desde su propia perspectiva.

En este tenor el profesor Rodríguez destaca lo siguiente:

“Se ha logrado reunir juguetes pues de varios Estados. Sí, es donde ve uno la gran riqueza cultural de nuestro país, verdad? Se refleja en los trabajos, preciosísimos [...] Es muy trascendental que (los juguetes) sean de otras partes de la República porque Aguascalientes es muy pequeño [...] En San Juan de los Lagos, el segundo santuario más importante de México y que queda a 76 km de Aguascalientes, siempre ha habido una gran cantidad de juguetes y de allá importábamos los baleros de esos que tienen una gran riqueza de colores, de muchos, de varios colores. A un lado de San



Juan está Teocaltiche que también elabora trompos muy bonitos y baleros; (por ejemplo) los grandes que vio en el museo, los muy grandes son de Teocaltiche, pues es un centro artesanal que nos queda cerca y muchos juguetes pues los traemos de afuera, nos vienen de fuera. Mire, por ejemplo aquí en Aguascalientes teníamos un artesano que hacía las calaveritas y las vestía con papel de china y este señor llegó a exponer en Nueva York, en San Antonio. Y por ejemplo, una calaverita, por decir algo, la vestía de policía, otra la vestía de matlachín que es el danzante clásico de estas regiones, y lamentablemente este señor murió y bueno pues esa tradición, esa artesanía tan preciosa, pues ya no hay quien la haga”.



Imagen 132: Colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.

Esta constante exaltación a la diversidad cultural en el contenido del museo lo convierte en un espacio patrimonial apto para reflexionar sobre las condiciones sociales y culturales del país. Los talleres, por ejemplo, regularmente tienen que ver con alguna festividad tradicional mexicana. Según las celebraciones que se acercan en el calendario es la temática a abordar: para semana santa se hacen figuras de cartón o de barro que representan al Judas; para la navidad se realizan las tradicionales piñatas. Los talleres cumplen con una

parte de contextualización por lo que los niños aprenden algo de la historia mexicana, así como de los orígenes y de cómo ha ido variando el uso de los juguetes y juegos tradicionales.

Esta parte teórica del museo pretende fortalecer el arraigo cultural, tomando en cuenta diversos elementos, como las tradiciones, usos, costumbres y por supuesto la cuestión identitaria, pues hay que recordar que son juguetes que a las nuevas generaciones les son completamente ajenos, ya que en muchos lugares del país se ha perdido por completo su fabricación y comercialización. Para el profesor Rodríguez, esto es importante por la siguiente razón:

“Yo creo que la intención de hacer el museo pues es exponer principalmente a niños y jóvenes que no estamos en contra en ningún modo con los juguetes modernos. No estamos en contra. El avance de la ciencia nadie la puede detener. Pero sí nos gustaría mostrarle a niños, jóvenes, a toda clase de persona interesadas, mostrarles cómo era el juego de antes. Incluso hablar desde la época prehispánica, cómo nuestros antepasados jugaban, a los niños les hacían sus platitos, sus trastecitos, vamos a decir sus miniaturas. Y cómo a los niños les hacían ya sus canicas también. Platicarles, irles narrando cómo han sido los juegos a través del tiempo. Habría que destacar cómo jugaron nuestros papás, cómo jugamos nosotros. A veces sin ningún juguete. Al burro derrengado, verdad? Tanta cosa que usted también debe de saber de tradición oral, no? De cómo, de contar cómo, cómo se jugaba sin juguetes sin objetos”.

Y en cuanto a la participación e implicación de los padres de familia –y los adultos en general– que visitan el museo, existen varias anécdotas que dan cuenta de lo importante que resulta involucrar a varias generaciones en una misma experiencia para dotar con ello de mayor valor afectivo al elemento patrimonial, de apreciar también sus características estéticas y culturales, e igualmente para favorecer la reflexión sobre el tipo de comunidad y entorno al que se pertenece:

“Nos ha tocado ver que los papas que llevan a sus niños vuelven a ser niños. Se emocionan y quieren agarrar y quieren mover y son los principales motivadores que nos ayudan con sus hijos porque se emocionan: ¡Ah, cuando yo era niño había esto, desde cuando que ya no lo mediaba! Y es muy importante también su asistencia, que los niños vayan acompañados de sus padres... Sí, nosotros observábamos más emocionados a los papás, porque querían sacar aquello que traían y explicarle al niño cómo funcionaba el juguete, pues efectivamente los juguetes les traen el recuerdo de sus niñez [...] es hasta una buena oportunidad para que se comuniquen: 'mira hijo, cuando yo era niño con esto se jugaba'. Y cuánto juguete no hacía uno hechizo, por ejemplo con la caña de maíz, ya cuando está seca, verdad? cómo cortaba uno y hacía los caballitos”.

Y el maestro Saucedo concluye:

“El juguete, independientemente de que sea la figura que sea, pues el niño se involucra. Yo lo que hago es esto: en una hoja de máquina imprimo la figura [...] Después corto la figura y la armo. Luego también considero el tiempo que se lleva o la dificultad que pueda tener. Y ya cuando hago todo eso, esa hoja se fotocopia y se plasma ya sea en cartón o en cartulina [...] pero ya cuando empiezan a cortarla, van viendo la figura y entre más pronto la cortan, pues tienen las piezas listas para empezar a unirlas con el pegamento y empiezan a ver exactamente cómo es (el juguete), la transformación [...] Y ahí está, y ahí lo trae arrastrando con un hilito y ahí lo trae y haciéndole el sonido del motor y vámonos”.



Imagen 133: Juguetes de diferentes procedencias, colección del Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano. Fotografía del autor, 2014.

El Museo Comunitario del Juguete Tradicional Mexicano, como se ha constatado, es un proyecto desaprovechado en cuanto a la inclusión de la comunidad en su gestión. Al haber sido concebido por personalidades del ámbito cultural y político de la zona, los

habitantes no tuvieron la oportunidad de ser implicados al proyecto, de tal manera que si existe los habitantes del lugar no lo tienen presente. Sin embargo, su propuesta es significativamente substancial. De conseguir la integración de un gui3n bien delimitado a partir de la contextualizaci3n de los objetos que componen la colecci3n, sin lugar a dudas se estar3a hablando de un museo con una importante aportaci3n did3ctica y discursiva. Pero lo que se encuentra hasta ahora es un museo con nula actividad, una colecci3n carente de congruencia argumentativa y exhibiciones itinerantes que de alguna manera se han desarrollado gracias al entusiasmo de sus promotores, quienes con recursos limitados, han continuado con el proyecto.

## 6.5 Consideraciones finales

A partir de los cuatro estudios monogr3ficos, hemos visto que las manifestaciones de la diversidad cultural identificadas dentro de los museos comunitarios pueden descubrirse desde diferentes perspectivas, ya que como se puede constatar los museos comunitarios finalmente logran reflejar con una voz m3s aut3ntica todo aquel espectro multicultural que comprende la sociedad mexicana y que no se hab3a podido retratar desde los museos oficiales o a trav3s de lo que P3rez Ruiz, (2008) define como la primera museolog3a mexicana. Dichas representaciones de diversidad cultural encontradas van desde la genealog3a de los propios proyectos hasta en la argumentaci3n discursiva, incluyendo igualmente los contenidos expuestos, la manera de exhibirlos, los elementos museogr3ficos utilizados, as3 como los sectores sociales representados, por mencionar tan s3lo algunas de las vertientes identificadas. La manera en que surgen los proyectos, su car3cter constitutivo y su organizaci3n interna, por ejemplo, hablan de una diversidad en la que la gesti3n toma un car3cter distinto a lo tradicional, pues varios de estos espacios, sobre todo los localizados en contextos ind3genas menos urbanizados, son el resultado de las instancias promovidas por un promotor que lo mismo puede ser un maestro, que un l3der comunitario o cualquier otra autoridad local.

Características de los Museos Comunitarios			
Museo	Origen	Gestión	Museografía
Shan-Dany	Asamblea comunitaria	Tequio, comité comunitario.  Talleres de capacitación, lengua y paseos a diferentes lugares de interés turístico.	Vitrinas, capelos, mamparas, murales, maniqués y dioramas.
Balaa Xtee Guech Gulal	Asamblea comunitaria	Tequio y comité comunitario.	Vitrinas, capelos, mamparas, murales, maniqués, interactivos y dioramas.
Esfuerzo, lucha y perseverancia...	Profesores, alumnos y padres de familia.	Organización de festividades.	Vitrinas, capelos, mamparas y maniqués.
Juguete Tradicional Mexicano	Colección particular e instituciones de la cultura.	Funcionario público  Organización de talleres.	Estanterías y capelos.

Tabla 10: Orígenes, gestión y museografía en los museos comunitarios comparados.

Los proyectos en ocasiones se constituyen y son dirigidos por mandato de las juntas comunales apegándose a los usos y costumbres locales, ejercicios de representación y

organización que no tienen mucho que ver con los que tradicionalmente ofrecen los espacios culturales del sistema del Estado. Se habla entonces de un proyecto cultural con un discurso contestatario que goza de una horizontalidad colectiva –ya sea indígena, rural o urbana– producto de una sociedad multicultural para actuar como agencia entre la población, su identidad y la activación y gestión de su legado cultural (Morales, 2010; Singer, 2004).

En cuanto a los contenidos mostrados se observa abiertamente que están integrados por los elementos que ellos consideran representativos de su cultura, un repertorio elegido a través de rudimentos que a la vez se convierten en el vínculo para conocer de manera más profunda su entorno ya que representan el conjunto de conocimientos, creencias, tradiciones, organizaciones, preferencias y progreso de la comunidad, convertidos en su herencia histórica, estética o tecnológica (Santacana Mestre y Hernández, 2006; Urtizberea, 2011). Por esta razón se sostiene que en los primeros consensos para valorar el conjunto de manifestaciones culturales que históricamente han determinado y caracterizado significativamente a la comunidad, la participación colectiva es una herramienta efectiva para decidir el contenido del museo, porque es en el desarrollo de las temáticas en donde se debe integrar el discurso y los valores representados de la comunidad (Morales, 2010; Méndez Lugo, 2001).

Las tramas discursivas por su parte se encargan de relatar la historia del colectivo desde una perspectiva propia con una marcada diferencia a las narraciones oficiales, siendo precisamente este punto en donde más se evidencia el carácter multicultural de los museos, pues si bien la mayoría de ellos tienen una sala destinada a la arqueología compuesta por vestigios encontrados en el entorno, igualmente podemos distinguir la presencia de elementos heredados de la cultura occidental desarrollándose así un escenario en pleno sincretismo. Las representaciones de las bodas religiosas, de festividades patronales o de rituales tradicionales, es común que aparezcan contiguo a la sala dedicadas a la arqueología en donde se exponen representaciones de deidades, figuras antropomorfas o utensilios pertenecientes a las etnias prehispánicas. Por otra parte, podemos encontrar momentos en los que se destaca la participación del pueblo en algún hecho histórico, sucesos en donde ya dados a conocer uno puede darse cuenta de la intervención de diferentes colectivos o grupos culturales. En este tipo de representaciones de los eventos históricos vividos por la

comunidad generalmente figuran categorías de diversidad cultural que tiene que ver con la inclusión de género, clases sociales o segmentos generacionales, en una innegable aportación al discurso multicultural que muchas veces no aparece en los discursos de los museos oficiales en donde los roles sociales de los hombres, las mujeres y ancianos más bien se presentan de manera aislada o fraccionada.

Otro aspecto que no hay que dejar de señalar tiene que ver con la museografía, ya que al ser los integrantes de la comunidad los que igualmente se encargan de elaborar los elementos expositivos con los que se presenta el patrimonio, de este modo están aportando una organización de sistemas de expresión y de representación que se materializa en una forma visual de comunicación (González Cirimele, 2002). Habría que recordar que precisamente Lacouture proponía una museografía que integrara la realidad naturaleza-hombre en todas sus dimensiones refiriéndose a la geografía, la territorialidad, las lenguas maternas y todo el entorno de la comunidad. De este modo el diseño arquitectónico es importante en la representación de la identidad en coherencia con el entorno, y sobre todo con los visitantes, con el propósito de dar un mensaje de proximidad, de coexistencia social y expresión de orgullo de la cultura local (Rabinovitch, 2010), por eso mismo es común encontrar que los museos comunitarios los albergan espacios con las características de la arquitectura vernácula, edificios históricos o emblemáticos para la comunidad como por ejemplo una vieja escuela, el lugar en donde se asentó algún mercado anteriormente o la casa de un personaje histórico.

En el proceso de confección de la museografía comunitaria no hay que perder de vista que se echa mano de una gran variedad de recursos como pueden ser el material natural que se encuentra en el entorno o las artesanías de la región, objetos utilizados lo mismo como recurso expositivo que para mostrar sus valores estéticos y utilitarios demostrando de esa manera la rica biodiversidad como elemento favorecedor de la diversidad cultural que prevalece en el medio ambiente (Florescano, 2001). A la par, el uso de las lenguas maternas no sólo es para designarle una denominación al museo sino que también se utiliza en los elementos de comunicación internos como el nombre de las salas, las cédulas de la exposición o los textos explicativos, con lo cual destacan la reivindicación pluriétnica de la sociedad de la que forman parte, pues los nombres de los lugares, las historias contadas por el

pueblo también son documentos que otorgan información sobre la cultura local y la representación identitaria (Camarena y Morales, 2009; DeCarli, 2003; Zunzunegui, 2003).

En cuanto a la elaboración de murales pintados por la comunidad para representar el medio ambiente al que pertenecen no hay que olvidar que es una estrategia didáctica para llenar los vacíos que la museografía no logra abarcar, pues el paisaje opera como un reflejo de la memoria tanto de los hombres como de la naturaleza misma (Morales Moreno, 2009; Camarena y Morales, 2009). De igual forma que los maniqués sean modelados a partir de las características físicas de cualquier miembro de la comunidad le imprime un carácter más identitario al recurso museográfico, invocando así realidades, ideales y sobre todo significados de la comunidad ya que representan alegorías para simular la incorporeidad, las abstracciones o cualidades morales y espirituales que integran sus formas de vida y las manifestaciones del patrimonio inmaterial. Por otra parte obsérvese también que las imágenes de cualquier tipo como pueden ser las fotografías, las obras de arte, los grabados, afiches y hasta los grafitis logran convertirse en documentos para la investigación. De esta forma las fotografías, por ejemplo, pueden dar información sobre hechos políticos de cualquier nivel y pueden hablar sobre las tradiciones familiares, las fiestas, ceremonias y otros acontecimientos de la vida cotidiana. Incluso a través de los dibujos realizados por cualquier miembro de la comunidad, incluyendo a los niños, se puede tener la interpretación de determinados temas (Camarena y Morales, 2009).

Si paralelamente el museo comunitario se presenta como un museo integrador es por su capacidad de inclusión de grupos minoritarios, discriminados o marginados y por la capacidad de erigirse como promotor de relaciones interculturales (Pastor Homs, 1999). En este tenor el recurso educativo que ofrece es para mejorar las relaciones sociales en todos los ámbitos de la vida cotidiana, así como para promover el interés por otras culturas. En ese sentido las actividades paralelas que realiza, como los talleres para niños, jóvenes y adultos, los cursos de capacitación o de promoción de turismo comunitario, dan la posibilidad de desarrollar destrezas manuales, de enriquecerse con una educación visual, así como de convivir entre los integrantes de la comunidad mientras aprenden que son parte de un mismo colectivo (Abraham Jalil, 2008; Luc Benoist, 1971). Por esta razón se dice que el museo es un espacio educador abierto al público, pues la interpretación de fenómenos



sociales que afectan a las comunidades, como pueden ser actualmente la migración o la inseguridad, son temáticas precisas para discutir la historia y reflexionar el presente obteniendo así una conducta de transformación social (Camarena y Morales, 2010).

<b>Características de los Museos Comunitarios</b>		
<b>Museo</b>	<b>Contenido</b>	<b>Representaciones de Diversidad Cultural</b>
Shan-Dany	Arqueología, sucesos históricos (Revolución Mexicana), tradiciones (Danza de la Pluma) y actividad textil.	Multiculturalidad, diversidad religiosa, de género, clases sociales y generacional.
Balaa Xtee Guech Gulal	Arqueología, actividad textil, tradiciones (Danza de la Pluma y la boda tradicional).	Multiculturalidad, diversidad religiosa, lingüística y capacidades físicas/sensoriales.
Museo Comunitario de Jamapa	Arqueología, etnografía, antigüedades y una colección de fotografías históricas.	Multiculturalidad, diversidad de clases sociales y lingüística.
Juguete Tradicional Mexicano	Juguetes populares	Multiculturalidad, diversidad generacional, de clases sociales y de género.

Tabla 11: Contenidos y categorías de diversidad cultural encontradas en los museos comunitarios comparados.

Si el discurso de autodeterminación y resistencia del museo comunitario surge en oposición a la hegemonía del saber científico y de las instancias estatales que gestionan el

patrimonio cultural (González Cirimele, 2002, 2008; Singer, 2004; Camarena Ocampo y Morales, 2000) es para demostrar la condición de diversidad cultural de México, lo cual ha significado uno de los mayores retos de la Nueva Museología Mexicana. Temáticas como las de las actividades textiles, la medicina tradicional, la gastronomía o los juguetes populares dan precisamente una visión del patrimonio cultural de las clases subalternas y marginadas, en una adecuada consonancia con las condiciones pluriculturales del país a las que alude Bonfill Batalla para expresar los principios de la Nueva Museología Mexicana (Pérez Ruiz, 2004).

Lo mismo ocurre con el idioma y la religión: si el castellano sirvió como puente de comunicación entre las diversas etnias y estratos sociales, fue la religión el elemento aglutinador que unificó a la población basándose en un cristianismo con diferentes prácticas pero con la virgen de Guadalupe como símbolo integrador de una identidad criolla, mestiza (Florescano, 1996), por lo mismo la tradición oral y las celebraciones populares están impregnadas de elementos con orígenes tanto indios como a blancos, negros y mestizos tal y como se observa en las salas expositivas dedicadas a la Danza de la Pluma, a las bodas tradicionales, en los relatos y testimonios sobre eventos históricos o en las actividades de los museos como las celebraciones de las fiestas patronales, los fandangos, las posadas navideñas o los juegos tradicionales.

La nueva museología mexicana, por lo tanto, ha revolucionado las formas tradicionales de selección, ordenamiento, cuidado y conservación del patrimonio cultural propiciando la participación de la comunidad en todas las actividades del museo y convirtiéndolo en un mecanismo generador de una visión particular del mundo. La museografía comunitaria en este sentido se presenta como una manifestación de creatividad y de transformación del entorno expositivo con una visión muy auténtica y accesible a cualquier visitante para observar el entorno y reflexionar al respecto (Roigé, Boya y Alcalde, 2010). Aunque habría de haber más cautela en la disposición de objetos heterogéneos y pertenecientes a momentos discontinuos con la idea de convertirlos en elementos narrativos, ya que el uso indiscriminado de elementos museológicos en un mismo sitio puede crear espacios ilusorios que conduzcan a la heterotopía (Morales, 2012). No hay que perder de

vista que Boas insistía en que un objeto debía ser expuesto con los elementos de su entorno para lograr su contextualización porque sólo así una cultura puede ser estudiada y sólo así el público de un museo puede conocer el uso de un objeto y las habilidades de cualquier grupo social sin despojarlo de sus antecedentes históricos-sociales, evitando con ello la taxonomía unilineal de Mason (Martínez-Hernández, 2010 y Valdez Gásquez, 2006).

Hace falta ahora un escenario que permita que el museo comunitario en México experimente nuevos enfoques metodológicos, otras formas de promoción y organización social, así como nuevos esquemas de financiamiento, pero sobre todo nuevas experiencias museológicas ligadas al desarrollo sustentable de las comunidades porque sólo así podrán alcanzar una verdadera evolución dentro de una sociedad multicultural que enaltece la riqueza de las diferencias para propiciar un acercamiento con el resto del mundo (Canclini, 2005; Mendez Lugo, 2001).



# Capítulo 7. Conclusiones Generales

“¿los otros todos que nosotros somos?”

Piedra de sol  
Octavio Paz

Los museos comunitarios, como hemos visto a lo largo de esta tesis, han tenido un papel fundamental en el desarrollo de la museología en México, y un rol creciente como instrumento de reivindicación y de tratamiento del multiculturalismo. Desde una postura opuesta a los museos del sistema estatal sus contenidos son el reflejo de las necesidades sociales del entorno al que pertenecen. Necesidades que tiene que ver con un discurso identitario en donde el reclamo por la gestión del patrimonio cultural no se hace esperar. Una gestión que a su vez sirve de señuelo para la reflexión y el desarrollo cultural, político y social de la comunidad y que paralelamente propicia otras formas de organización propias y autónomas construyendo así alternativas de crecimiento autosustentable. En este ejercicio de identificación, puesta en valor y activación del repertorio patrimonial, los museos comunitarios han dado además la oportunidad de producir manifestaciones identitarias en una actuación democrática imprescindible para la construcción de un país con componentes socioculturales diversos pero más acorde a la realidad, postulando de esa manera la trascendencia de integrar la pluralidad de expresiones culturales con una voz más genuina y próxima a las clases tradicionalmente postergadas del proyecto del Estado nacional. Después de analizar toda la información que se ha presentado a lo largo de la investigación, podemos abordar un conjunto de conclusiones que podrían proyectarse en tres dimensiones: el sentido de la comunidad dentro de la museología, los usos del patrimonio cultural en México y los aportes de los museos comunitarios.

## 7.1 Una museología con una vocación más comunitaria

La evolución que ha experimentado la museología en general se ha debido a la necesidad de dar respuestas a las exigencias sociales contemporáneas en la esfera internacional, dando como resultado museos más próximos a las necesidades identitarias, con una decidida función social y alentador de la inclusión de la diversidad cultural. Dicho efecto es producto del debate en torno la relación estrecha que establece el museo con los conceptos de identidad cultural y patrimonio, campo de acción en donde también el Estado tiene participación para estipular los elementos representativos de una identidad colectiva con una marcada carga ideológica con la intención de ratificar un proyecto de nación en concordancia con el pasado histórico del grupo cultural a representar.

Dado que en sus inicios los museos eran considerados únicamente como recintos para la salvaguarda y exhibición de objetos emblemáticos para heredar a generaciones posteriores, fue hasta la Revolución Industrial que, cuestionados por el carácter esteta y burgués que los impregnaba, las colecciones que albergaban se abrieron a la sociedad para utilizarlas con un propósito más educativo, intención que se ha ido desarrollando cada vez con más énfasis hasta llegar al siglo XXI convertidos en agentes de innovación sociocultural para cuestionar el origen de las colecciones, recurriendo a temáticas más identitarias y abordando problemas sociales –por mencionar algunas de sus innovaciones– a partir de una gestión más incluyente, participativa y democrática, con el objetivo de atraer al mayor número posible de públicos y permanecer en el núcleo social, cumpliendo así con su responsabilidad de generadores de desarrollo.

Tal y como se dio a conocer a lo largo del segundo capítulo, el desarrollo de la museología hacia un perfil más cercano a la comunidad ha sido para redefinir el museo como un espacio en beneficio del interés general, conservando, estudiando, valorando y exhibiendo un patrimonio cultural para contribuir a la formación de sociedades mejor formadas y más críticas con su entorno. Esta nueva faceta de la museología, consecuencia de las demandas sociales de las últimas décadas del siglo XX, ha dado como resultado una tipología que transcurre paralela en el ámbito museal hegemónico con la característica de que abre sus contenidos con la intención de observar y reflexionar sobre las manifestaciones culturales

producto de la actividad humana y su ambiente natural.

Este nuevo museo para que germine y permanezca no puede prescindir de la comunidad, debe de existir en plena identificación con ella para que sea utilizado como instrumento de desarrollo social y cultural, desafiando a la museología tradicional con una propuesta que destaca por la desarquitecturización para consolidar un enfoque más genuino. Por eso los museos al aire libre, ecomuseos, museos de historia viva, museos de barrio y economuseos, tanto como los proyectos de museología alternativa en países latinoamericanos, apuestan por una orientación interdisciplinar y sobre todo ecológica, para que puedan derivar en un servicio a la comunidad que los circunda propiciando así el reflejo del debate y replanteamiento de la cuestión identitaria. Este proceso, en fuerte consonancia con la evolución de la museología social, tiene contrapuntos con la evolución de otros tipos de museos en la órbita que han optado por una mayor mercantilización y turistificación para permanecer dentro de la sociedad y la producción cultural masificada.

## 7.2 Usos políticos del patrimonio cultural en México

Ahora bien, en el ámbito específico de México se observa que el patrimonio cultural se ha caracterizado por tener un uso más político que social y que no ha sido hasta la aparición de la Nueva Museología Mexicana que ha empezado a ser gestionado con una intención más acorde a las circunstancias de pluriculturalidad que caracterizan al país, para lo cual se han tenido que ir adaptando las políticas culturales conforme a las necesidades históricas que van emergiendo. Por la misma razón el vínculo que se ha observado en otros contextos entre identidad, patrimonio y comunidad, es una relación que en México ha tenido una singular relevancia a la hora de establecer los elementos que dan representatividad cultural al país. En este ejercicio el régimen político ha tenido una injerencia preeminente ya que como se ha demostrado a lo largo del tercer capítulo los orígenes coloniales del proyecto de Estadonación han tenido como eje estructural la definición de una sola cultura homogénea y hegemónica sin tomar en cuenta las manifestaciones culturales de los grupos étnicos prehispánicos.



Habría que recordar que en sus orígenes el patrimonio cultural tuvo un papel fundacional determinante para proyectar la imagen postcolonial de una nación emergente, sólida y con un pasado basado en sus raíces precolombinas, pero al mismo tiempo negando su condición pluriétnica de tal manera que en los museos de antropología, etnografía e historia nacional tuvieron como designio la representatividad del mexicano desde la perspectiva de lo que debía ser una sola identidad consolidada. Anheló que continuó y permeó la ideología intelectual hasta la segunda mitad del siglo XX, de ahí que la museología mexicana tuviera como principio la proyección de un Estado moderno con raíces provenientes de la gran civilización prehispánica, empleando una museografía enaltecedora de los rasgos estéticos e idolátrica de sus elementos patrimoniales. Desde entonces el patrimonio cultural de México ha sido definido a partir de intereses políticos haciendo uso de políticas culturales cuyo propósito en un principio había sido conservar, salvaguardar la herencia cultural, pasando por un sentido reverencial y que desde las últimas décadas han tenido que adaptarse a los reclamos para uso y beneficio del patrimonio cultural por parte de los más amplios estratos sociales.

Así, en esa intención de fusionar en un solo conjunto los bienes patrimoniales de diferentes conglomerados sociales del país, se ha intentado ocultar inútilmente las características pluriculturales y multiétnicas del país con políticas que han dado interpretaciones varias al patrimonio cultural de acuerdo a los diferentes momentos históricos que se han vivido y sus consecuentes intereses políticos, de esta manera se ha podido observar que debido a las movilizaciones por parte de los grupos proverbialmente postergados del proyecto de nación por su índole étnica, desde la segunda mitad del siglo XX se han tenido que integrar al repertorio patrimonial expresiones culturales que emergen de las clases subalternas y que desde el Museo Integral, la casa del museo, los museos escolares, el museo en rieles y sobre todo el Museo Nacional de Culturas Populares y los museos comunitarios narran las condiciones pluriculturales del país y explican la deuda de los ideales revolucionarios perseguidos a principios de siglo XX. Por eso mismo conforme la noción de la diversidad cultural es cada vez más asumida y aplicada en el contexto internacional se da el caso de que los Estados-nación han tenido que adaptar sus políticas culturales para reconocer las culturas e identidades locales y regionales.

## 7.3 Aportes de los museos comunitarios

Como derivación del desarrollo de la Nueva Museología Mexicana que se ha suscitado desde la década de los setenta, con los museos comunitarios se ha logrado sistematizar una metodología de participación directa en la gestión del patrimonio cultural que ha dado pie a un gran número de museos creados por las comunidades en las diferentes regiones del país. Desde sus inicios en los años ochenta se observa que éste modelo museológico contribuye al enriquecimiento del debate teórico en la museología a escala internacional. La tercera dimensión de las conclusiones se refiere específicamente a la exploración extraída a partir del ejercicio de observación realizado en los cuatro casos comparados de museos comunitarios: el museo Shan-Dany, el museo Balaa Xtee Guech Gulal, el museo de Jamapa, así como el museo del Juguete Tradicional Mexicano. Por lo tanto, las resoluciones que aquí se formulan van dirigidas hacia cuatro estadios: agencia, discurso, programas gubernamentales y diversidad cultural.

### **7.3.1 Los museos comunitarios como agentes de transformación y progreso sociopolítico.**

Los museos comunitarios de México, prescindiendo de la majestuosidad arquitectónica que tradicionalmente han caracterizado a los museos, se han convertido en espacios de reflexión colectiva sobre la identidad de la comunidad, su historia, sus tradiciones, su lugar, así como su participación dentro de la producción de expresiones culturales dentro del contexto nacional. Está claro que el conjunto de su repertorio patrimonial tanto material como inmaterial les ha sido útil para promover actividades de animación sociocultural con las que demuestran la creatividad de los miembros de la comunidad en tanto se fortalecen como grupo cultural, para entonces revalorar su pasado con la intención de consolidar así su permanencia en el presente y a partir de ahí generar un desarrollo común en todas direcciones: cultural, social, político y económico, de acuerdo a su contexto y necesidades desde una visión propia. Al mismo tiempo, dada la necesidad de reconocimiento que en México ha tenido el reconocimiento de las minorías étnicas en las últimas décadas, este tipo

de iniciativas con un sentido de organización más participativo permite que las comunidades enriquezcan el estado de multiculturalidad que ahora se pretende.

### **7.3.2 El discurso de los museos comunitarios**

Por otra parte se observa que el discurso de los museos comunitarios constituye un mensaje axiomático a todas luces, no puede dejar de señalárseles que el que emplean es un lenguaje codificado desde la hegemonía pues desde el concepto mismo de musealizar su patrimonio se está aludiendo a esquemas occidentales que pueden estar lejos de su concepción de resguardo y preservación de su historia. Hasta el momento en el desarrollo de la museología comunitaria ha sido indispensable la intervención de diferentes actores pertenecientes a distintos estrados: desde los intelectuales hasta los técnicos y por supuesto los integrantes de la comunidad, por lo tanto esta intervención de especialistas ha sido el instrumento mediante el cual la comunidad ha aprendido a expresar el resultado de su reflexión respecto a su patrimonio cultural. Que si bien esta incursión de agentes externos no le resta legitimidad al discurso, sí que le podría restar autonomía y originalidad a la hora de elegir las formas de comunicación desde una concepción más apegada a sus tradiciones, simbología y cosmovisión ya que hasta el momento se observa que desde las tramas discursivas hasta la museografía hay una elección historiográfica y una concepción estética con una evidente participación de la comunidad científica.

### **7.3.3 Los museos comunitarios ante los programas gubernamentales.**

Ahora bien, analizando el apartado del capítulo 3 sobre las políticas culturales en México, se ha observado el comportamiento que han tenido los programas gubernamentales para la gestión del patrimonio cultural. Dichos programas se advierte que muchas veces se han tenido que ajustar a lo que la realidad les reclama pues no siempre las políticas culturales se anticipan a las necesidades sociales y políticas que está viviendo en determinado momento el país y por otra parte se observa que en ocasiones dichas políticas se ven rebasadas por lo que la realidad les solicita. Con el Programa Nacional de Museos Comunitarios ha ocurrido que

su surgimiento se debe a la gran demanda de estructura que se necesitaba para dar el apoyo técnico necesario a estos proyectos.

Este apoyo, junto con el PACMYC, ha comportado un doble juego: el INAH al contar con un gran equipo de especialistas con el cual asistir a las comunidades en sus proyectos museísticos propicia que otras iniciativas particulares, aunque de la misma naturaleza para el resguardo y gestión del patrimonio cultural, se cobijen bajo su tutela para entonces conseguir subvenciones sin verificar qué tanta implicación ha tenido la comunidad en el proyecto en ciernes. Este formulismo que determinados proyectos han encontrado se aleja completamente de la filosofía de la Nueva Museología Comunitaria, pues si en algo se distinguen sus preceptos es precisamente en la genuina participación de la comunidad en la promoción de las expresiones culturales y culturas indígenas, pero no en el uso cosmético del concepto comunitario con el propósito de conseguir un recurso económico producto de una omisión por demás burocrática, omisión que también beneficia a la estructura gubernamental de cara a la rendición de cuentas respecto al apoyo a organizaciones populares y culturales.

#### **7.3.4 Los museos comunitarios como reivindicación del derecho a la diversidad cultural.**

Por último se ha de hacer énfasis que como producto del objetivo primordial de esta investigación se obtiene que efectivamente los museos comunitarios son generadores de espacios de representación de diversidad cultural, característica que refleja la condición identitaria del país y que por lo tanto tendrían que destacarse como recintos propiciatorios de tan importantes derechos culturales. En la revisión del capítulo cuatro de la investigación, se demuestra que la configuración identitaria de México se ha dado como consecuencia de sus condiciones históricas, en donde las tradiciones prehispánicas incorporadas a las condiciones de miscegenación han establecido un escenario de mestizaje con una gran diversidad de manifestaciones culturales que conforman el patrimonio material e inmaterial que enriquecen al país.

La incorporación de estas manifestaciones al repertorio patrimonial se ha logrado

paulatinamente en la medida en que los grupos minoritarios han pugnado por el respeto a la identidad étnica, reivindicando así un reconocimiento a las diferencias que ha tenido como motor los movimientos estudiantiles, obreros y populares de finales de la década de los sesenta, así como los movimientos indígenas de finales del siglo XX, logrando de esta manera articular un discurso paralelo al emitido por las instancias estatales favoreciendo de esta manera el terreno para consolidar un escenario de marcadas características multiculturales en donde los grupos antes marginales han logrado un lugar protagónico a partir de una activa participación dentro del sistema de producción cultural.

A partir de estas circunstancias, los museos comunitarios han valido de marco para dar a conocer formas representación de diversidad que se proyectan a través de sus contenidos, formas de organización, museografía y discursos desde diferentes categorías como pueden ser la diversidad religiosa, de género, de clases sociales, generacional, lingüística, de capacidades físico-sensoriales, educativa, étnica y cultural. Lo anterior garantiza que el patrimonio cultural por un lado siga siendo un instrumento para uso y beneficio de la sociedad y que además refleje con mayor fidelidad los orígenes y características pluriétnicas y culturales del país.

Y así como en los últimos años la educación intercultural está siendo cada vez más presente en la currícula escolar de cualquier nivel (Pastor Homs, 1999), no hay que perder de vista el substancial papel que juegan los museos como fuentes primarias de información y de generación de pensamiento en donde lo que debe de primar es la exposición de argumentos para hacer uso del derecho y goce de un patrimonio cultural representativo y perteneciente a todos los mexicanos y sólo así, como bien se sostiene en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, integrar de manera activa a aquellos grupos minoritarios que padecen algún tipo de discriminación o marginación para continuar con un desarrollo cultural que enriquezca a la sociedad con el propósito de seguir en perpetua y natural evolución hacia el proyecto de nación que se quieren ser.

Con este recuento de lo que se ha encontrado en el ejercicio de observación, podemos patentizar que el debate de la importancia del patrimonio cultural en la construcción de una identidad, enfatiza la trascendencia de la inclusión de la diversidad cultural para representar el mosaico étnico que componen las manifestaciones culturales de

México, por lo que la presencia de proyectos como los museos comunitarios favorece a la apertura de espacios en los que los diferentes segmentos de la población puedan participar para una reflexión conjunta sobre el tipo de patrimonio que se necesita como representativo de su condición multicultural, pues esta manera de asumirse distintos, con una voz propia y una representación que ellos han elegido, nos conduce a observar forzosamente la necesidad de un diálogo en un estadio de respeto a las voces divergentes como pilar fundamental de la interculturalidad. Bajo este presupuesto, por ende, hablar de los museos comunitarios significa referirse a una gran diversidad de imágenes caleidoscópicas dispuestas de tal manera que al asomarse en su interior el visitante puede distinguir armoniosas representaciones culturales compuestas por una multiplicidad de colores, formas y texturas, en absoluta concordancia con el entorno multiétnico y pluricultural del país que es México.

## Referencias

## Bibliografía

ACHIM, M. (2011). "Las llaves del Museo Nacional" en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Pablo Escalante Gonzalbo (Coord.) El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010). Tomo II. México: CONACULTA.

ACOSTA, A. y Fander Falconí. (2005). *TLC, más que un tratado de libre comercio*. Quito: ILDIS, FES. Flacso-Sede Ecuador.

ADORNO, T. W. (2001). *Mínima moralía*. Madrid: Taurus.

AGUIRRE BELTRÁN, G. (1964). "Integración regional" en Juan Comas (Comp.), *La antropología social aplicada en México. Trayectoria y antología*. Instituto Indigenista Interamericano. Serie Antropología Social, 1. México: pp. 301-338.

\_\_\_\_\_ (1973). *Teoría y Práctica de la educación indígena*. México: Secretaría de Educación Pública.

\_\_\_\_\_ (1976). *El proceso de aculturación*. Instituto Indigenista Interamericano, México: UNAM.

AIMONE, L. y Carlo Olmo. (1993 ). *Les expositions universelles 1851-1900*. Philippe Olivier (Traducción). París: Paru en mars - Etude (broché).

ALBA, F. et al. (Coord.) (2010). *Los grandes problemas de México. Migraciones internacionales*. T-III. México: El Colegio de México.

ALEXANDER, E. P. (1980). *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. American Association for State and Local History. Nashville, Tennessee.

ALMEYRA, G. y Emiliano Thibaut. (2006). *Zapatistas: un mundo nuevo en construcción*. Buenos Aires: Maipue



ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editoria.

\_\_\_\_\_ (1993). *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Ediciones Istmo.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. e Isabel Ma. García Fernández. (2011). *Nueva Museología. Planteamientos y retos para el futuro*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2012). *Nueva Museología*. Madrid: Alianza Editorial.

ALONSO, O. (2012). *La Fabricación del Papel Amate por los Indígenas Otomíes*. México: EAE

AMITH, J. D. (1995). *Amate tradition*. Mexican Fine Arts Center Museum (Chicago, Ill.) Mexican Fine Arts Center Museum.

ANDERSON, B. (2000). *Comunidades imaginadas*. México: FCE.

APPADURAI, A. (1991). "Global ethnoscares: notes and queries for a transnational anthropology", en R. G. Fox (ed.), *Recapturing anthropology: working in present*. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

\_\_\_\_\_ (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press traducida al español por Gustavo Remedi (2001) como "La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización", México: Ediciones TRILCE, FCE.

APPADURAI, A. y Carol Breckenridge. (1995) "Introduction: Public Culture in India" in Carol Breckendrige (ed.). *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*. Nueva York: Mounton de Gruyter.

ARELLANO, F. (2002). *La cultura y el arte del México prehispánico*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello

ARIZPE, L. (2009). *Patrimonio cultural inmaterial de México, ritos y festividades*. México: Cámara de Diputados, LX Legislatura, Consejo Editorial.

\_\_\_\_\_ (2014). *Siempre flor y canto. Las flores en el patrimonio cultural e inmaterial de México*. México: CRIM-Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

ARIZPE, L. (coord.) (2000). *Compartir el patrimonio cultural inmaterial. Narrativas y representaciones*. México: Conaculta-Fonca.

ARIZPE, L. et al. (2004). *Memorias: patrimonio intangible : resonancia de nuestras tradiciones*. México: ICOM.

ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) (2006). *Museos, memoria y turismo*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

ARROYO, S. R. (2013). *Mario Vázquez Ruvalcaba: creador e impulsor de una nueva museografía mexicana*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo-UNAM, Núm. 55, enero de 2013. Gaceta de Museos. México: INAH CONACULTA.

AYALA, A. (2005). *La Epopeya de México*. Vol. II: De Juárez al PRI. México: FCE.

AZUELA, L. F. (2014) “El museo durante el Imperio mexicano (1864-1867)” en Luisa Fernanda Rico Mansard (Coord.), *Nuevas Aportaciones a la museología mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Divulgación de la Ciencia.

BAILÓN CORRES, M. J. (2015). *El gobernador y los derechos de los pueblos indios. Benito Juárez en Oaxaca*. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

BALDERAS VALDIVIA, C. J. (2007), “Colecciones biológicas en los museos de ciencia” en Rico Mansard, Luisa Fernanda et al. *Museología de la Ciencia. 15 Años de Experiencia*. México: Dirección General de Divulgación de la Ciencia (UNAM).

BANKS, J. A. (1986). "Multicultural education: development, paradigms and goals" en J. A. Banks, y J. Lynch (eds.), *Multicultural education in western societies*. Londres: Holt, Rinehart & Winston.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2009). *The routledge international companion to multicultural education*. NY: Routledge.

BARABAS, A. (2004), "Un acercamiento a las identidades de los pueblos indios de Oaxaca" en *Identités: positionnements des groupes indiens en Amérique latine*, Número 10. Paris: Les Cahiers ALHIM.

BARABAS, A. y Miguel Bartolome. (1992). *Mitos e Historias: hacia la recuperación de la identidad cultural*. Caracas: Revista Arinzana No14.

BARAÑANO, A. et al. (2007). *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y Globalización*. Madrid: Ed. Complutense.

BARBERO, J. M. y Ana María Ochoa Gutier. (2005). "Políticas culturales y desubicaciones de lo popular" en: Daniel Mato (comp.), *Cultura política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. EE. UU.: Universidad de Indiana.

BARCELONA, P. (1992). *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*. Trad. de Héctor Claudio Silveira Gorski, José Antonio Estévez Araujo y Juan-Ramón Capella, Madrid: Editorial Trota.

BARKER, E. (1999). *Contemporary Culture of Display*. Yale: Open University/Yale University.

BARTH, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias sociales*. México: FCE.

BARTOLOME, M. (1993). *La Identidad Residencial en Mesoamérica: fronteras étnicas y fronteras comunales*. Anuario Antropológico, núm. 91. Brasilia: Universidad Nacional de Brasilia.

\_\_\_\_\_ (1997). *Gente de Costumbre y Gente de Razón. Las identidades étnicas en México*. México: Ed. Siglo XXI.

BARTRA, R. (1996). *Las redes imaginarias del poder político*. México: Océano.

BATAILLE, G. (1930). *Museum en Museum Studies, An Anthology of Contexts*. Edited by Messias Carbonell. Capítulo 42, p430, NY: Blackwell Publishing.

BAUMAN, Z. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI.

BEAUMONT, M. et al. (eds.) (2007). *As Radical as Reality Itself. Essays on Marxism and Art for the 21st Century*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien.

BECK, U. (1999) *What Is Globalization?*. Cambridge: Polity Press.

BEDOLLA GILES, A. G. (2012). *Exposiciones con niños, una experiencia aleccionadora*. Gaceta de Museos. Número 51. México: INAH CONACULTA.

\_\_\_\_\_ (2010). *Experiencias institucionales de vinculación*. Gaceta de Museos. Tercera época. Números 47-48. Junio de 2009-Enero de 2010. México: UNAM.

\_\_\_\_\_ (2014). *Apuntes para una política educativa en los museos del INAH*. Gaceta de museos, tercera época, número 58, pp.: 14-19. Abril-julio de 2014. México: UNAM.

BELLIDO GANT, M. L. (2007). *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. Gijón: Ediciones Trea.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2013). *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*. Barcelona: Ed. UOC.

BENÍTEZ, F. (1993). *Lázaro Cárdenas y la revolución mexicana*. México: FCE.

\_\_\_\_\_ (1996). *El peso de la noche*. México: Ediciones Era.

BENOIST, L. (1971). *Musées et Muséologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

BHATNAGAR, A. (1999). *Museum, Museology and New Museology*. New Delhi: Sundeep Prakashan.

BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, C. et al. (2010). *Veracruz*. Sección de Obras de Historia en Serie Historia Breve. Dir. Académica Editorial Alicia Hernández Cháve. Coord. Editorial: Yovana Celaya Nández. México: COLMEX, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE.

BOLAÑOS, M. (Ed.) (2002). *La Memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijón: Ediciones Trea. pp.71 y 171.

BONFIL BATALLA, G. (1972). *El concepto de Indio en América: Una categoría de la situación colonial*. México: Anales de Antropología Vol. IX.

\_\_\_\_\_ (1982). *Culturas populares y política cultural*. México: Museo Nacional de Culturas Populares/Secretaría de Educación Pública. México.

\_\_\_\_\_ (1983). *El Museo Nacional de Culturas Populares*. Revista Nueva Antropología, enero, vol. V, número 20. México: Universidad Autónoma de México, pp.. 151-155.

\_\_\_\_\_ (1987). “Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales” en *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1988). *La teoría del control cultural*. Anuario Antropológica/86. Brasilia: Editora Universidade de Brasilia/Tempo Brasileiro, pp.. 13-53.

\_\_\_\_\_ (1990). *México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1991). *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1992). *Identidad y Pluralismo cultural en América Latina*. Fondo Editorial del CEHASS ; San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

\_\_\_\_\_ (1993). “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” En *El patrimonio cultural de México* (Enrique Florescano, Comp.). México: Fondo de Cultura

Económica.

\_\_\_\_\_ (1993). *Nuevas identidades culturales en México*. México: CNCA.

\_\_\_\_\_ (1993). *Memorias del Simposio Patrimonio, Museo y Participación Social*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

BOTURINI BENADUCCI, L. (1746). *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional*. Madrid. Juan de Zúñiga.

\_\_\_\_\_ (1948). *Ciudad de México, 1871; Historia general de la América Septentrional por el caballero Lorenzo Boturini Benaducci*. Madrid. Juan de Zúñiga.

BOURDIEU, P. (1980). *L'identité et la représentation*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. París: MESR.

\_\_\_\_\_ (2002). *Estructura, habitus, prácticas*. Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.

BRADING, D. (1988). *Mito y profecía en la historia de México*. México: Editorial Vuelta.

\_\_\_\_\_ (2010). *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. México: FCE.

BRATICH, J. Z. et al. (2003). *Foucault, Cultural Studies, and Governmentality*. NY: State University of New York Press.

BRISEÑO SENOSIANI, L. (1985). *La independencia de México, textos de su historia, México*. México: SEP-Instituto de Investigación Doctor Luis Mora.

\_\_\_\_\_ et al. (1986). *Guadalupe Victoria*. México: Secretaría de Educación Pública.

BRUNNER, J. J. (1987). "Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades", en *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo. México.

CABELLO CARRO, P. (2007 ). “Patrimonio Cultural americano en Europa: Identidad americana e identidad europea”. En *Patrimonio, Cultura e Identidad* (Paz Cabello Carro, responsable de la edición), Madrid: Ministerio de Cultura.

CALÓNICO LUCIO, C. (2006). “Fortalezcamos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes”, en *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de inversión en el patrimonio vivo de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CALVO CALVO, L. (1997). *Historia de la Antropología en Cataluña*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Departamento de Antropología de España y América.

CAMARENA OCAMPO C. y Teresa Morales Lersch (2000). *El significado del patrimonio arqueológico en los museos comunitarios de Oaxaca*. Ponencia presentada en la Segunda Mesa Redonda de Monte Albán, Oaxaca, Oax. julio 2000.

CAMERON, D. (1971). “El museo: templo o foro” en Bolaños, M. (Ed.) (2002) *La Memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijon (Asturias): Ediciones Trea, p278.

CAMOU, A. (2000), “Transición democrática y gobernabilidad en México: una mirada desde el espejo latinoamericano”, en Julio Labastida, et al. (coords.), *Transición democrática y gobernabilidad. México y América Latina*. México: Instituto de Investigaciones Sociales (IIS-UNAM)-Facultad Latinamericana de Ciencias Sociales- Plaza y Valdés, , pp.. 219-245.

CARBONELL, M. (2007). *El proceso constituyente mexicano: a 150 años de la Constitución de 1857 y 90 de la Constitución de 1917*. México: UNAM.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (1992). *Etnicidad y estructura social*. México: CIESAS.

CARRINGTON, L. (1995). *Power to the people*. Londres: Museums journal 95, 11: 214.

CASTAÑEIRA, Á. (1998). “Nacionalismos” en Cortina, A. (dir.) *10 palabras claves en filosofía política*. Navarra: Editorial Verbo Divino.

CASTELLS, M. (1997). *The power of identity, the information age: Economy, Society and Culture*. Vol. II, Cambridge: Blackwell.

CASTILLA, A. (2010) *El museo en escena: política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Fundación TyPA, Teoría y Práctica de las Artes.

CHAGAS, M. (2002). *Memoria e poder: dois movimentos*. Cadernos de Sociomuseologia, no 19, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

CHAGAS, M. (2007). *La radiante aventura de los museos*. IX Seminario sobre Patrimonio: Museos en Obra. Santiago de Chile: DIBAM.

\_\_\_\_\_ (2007). *Museos, memorias y movimientos sociales*. IX Seminario sobre Patrimonio: Museos en Obra. DIBAM, Santiago de Chile. 2007. "La radiante aventura de los museos". IX Seminario sobre Patrimonio: Museos en Obra. Santiago de Chile: DIBAM.

CHOMSKY, N. (1997). *La Aldea Global*. Navarra: Txalaparta.

CIRESE, A. (1955). *Saggi sulla cultura meridionale I. Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*. Profilo storico e saggio di bibliografia, Roma: De Luca.

\_\_\_\_\_ (1958). *La poesia popolare, Palermo*. Roma: Palumbo Cultura egemonica e culture subalterne.

\_\_\_\_\_ (1973). *Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale. Seconda edizione accresciuta*. Roma: Palermo, Palumbo.

CLAVERO, B. (1994). *Derecho indígena y cultura constitucional en América*. México: Siglo XXI.

COFFEY, M. K. (2012). *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums, and the Mexican State*. Durham, NC: Duke University Press.

COHEN, J. H. (1999). *Cooperation and Community: Economy and Society in Oaxaca*. Texas: University of Texas Press



COLÍN, E. (2014). *Indigenous Education through Dance and Ceremony: A Mexica Palimpsest*. Springer. NY: Palgrave Macmillan.

CONACULTA (1991). *Fernando Gamboa, embajador del arte mexicano*. México: CONACULTA.

\_\_\_\_\_ (2003) y (2010). *Atlas de Infraestructura Cultural de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

\_\_\_\_\_ (2006). *FONCA: 18 años de inversión en el patrimonio vivo de México*. México: CONACULTA.

CONACULTA-INAH. *Lineamientos Generales de Trabajo para Museos 2001/2006*. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones. México, CONACULTA-INAH.

CONACULTA / INAH / INBA (2004). *M: Museos de México y del mundo*. México.

CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN Y VIVIENDA (1994). *La Población de los Municipios de México 1950 - 1990*. México: Ed. UNO Servicios Gráficos.

COSÍO VILLEGAS, D. (2013), *La Constitución de 1857 y sus críticos*. México: FCE

COULOMB HERRASTE, D. (2006). *Aproximación a la política cultural del siglo XXI: Los casos argentino y mexicano*. México: FLACSO.

COVARRUBIAS M. (1940 ). *Twenty Centuries of Mexican Art at the Museum of Modern Art (Mexico, 1904–57)*. Watercolor. Yale: Yale University Art Gallery, Gift of Sra. Rosa R. de Covarrubias.

DANLY, S. (2002). *Casa Mañana, Mead Art Museum*, Amherst: Amherst College.

DAVIS, P. (2007), "Place exploration: Museum, identity, community", en Watson S. (ed.),

*Museum and their communities*, Londres: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2011). *Ecomuseums, a sense of place*. London: Continuum International Publishing Group/Leicester University Press.

\_\_\_\_\_ (2011). *New Museology, Communities, Ecomuseums. Intangible Cultural Heritage and Museums Learning Resources*. December 2011. Sirindhorn Anthropology Centre. Newcastle: Newcastle University.

DAY, R. J. F. (2002). *Multiculturalism and the History of Canadian Diversity*. Toronto: University of Toronto Press.

DE ANDA ALANÍS, E. X. (2013). *Pedro Ramírez Vázquez: protagonista en la construcción de la cultura mexicana del siglo XX*. Gaceta de Museos Número 57. Tercera época, diciembre de 2013-marzo 2014. México: UNAM.

DE BARY, M-O. et al. (eds.) (1994). *Vagues: une anthologie d'ela nouvelle muséologie*, vol. 2. Mâcon and Savigny-le-Temple: Paris: Editions W and MNES.

DE LA FUENTE, B. (Ed.) (2001). *La pintura mural prehispánica en México*. México: UNAM.

DE LA FUENTE, J. (1964), "Relaciones étnicas en Mesoamérica" en Juan Comas, *La antropología social aplicada en México. Trayectoria y antología*. México: Instituto Indigenista Interamericano. Serie Antropología Social, 1. pp. 253-300.

DE LA GARZA, M. (1995). *Aves sagradas de los Mayas*. México: UNAM

DE LA PEÑA, G. (1999). *Territorio y ciudadanía étnica en la nación globalizada*. Revista Desacatos, núm. 1, primavera de 1999. México: CIESAS.

\_\_\_\_\_ (Coord.) (2011). *La antropología y el patrimonio cultural de México. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. Tomo II. México: CONACULTA.

DE LA REZA, G. A. (2004). *México: más allá del TLCAN: competitividad y diversificación de*

mercados. México: UAM Azcapotzalco y Plaza y Valdés.

DE SAHAGÚN, B. (1558). *Historia general de las cosas de Nueva España*, Ángel Ma. Garibay (2006) México: ed. Porrúa.

DE SOUSA SANTOS, B. (1998). *De la Mano de Alicia. Lo Social y lo Político en la postmodernidad*, trad. de Consuelo Bernal y Mauricio García Villegas, Bogotá: Siglo del Hombre Editores - Facultad de Derecho Universidad de los Andes Ediciones Uniandes.

DE VARINE, H. (1969). "EL museo al servicio del hombre y del desarrollo" en Bolaños, M. (Ed.), *La Memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijon (Asturias): Ediciones Trea, pp.279-280.

DE VOS, J. (1996). *La paz de Dios y del Rey. La conquista de la selva lacandona (1525 - 1821)*. México: FCE.

DeCARLI, G. (2003). *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, San José: Editorial EUNA, Costa Rica, julio - diciembre.

\_\_\_\_\_ (2004). *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. Revista ABRA, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, San José: Editorial EUNA, Costa Rica, julio - diciembre, 2004.

\_\_\_\_\_ (2006). *Un Museo Sostenible. Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San José: Oficina UNESCO para América Central, Costa Rica.

DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES (1982). Conferencia Mundial Sobre Las Políticas Culturales. México D.F. 26 De Julio-6 De Agosto de 1982.

DEL RÍO CAÑEDO, L. (2010). *Las vitrinas de la nación. Los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México: INAH.

DEL VALLE, S. (1989). *La diversidad prohibida. Resistencia étnica y poder de estado*. México: COLMEX.

DELGADO DE CANTÚ, G. M. (2002). *Historia de México*. Volumen 1. El proceso de gestación de un pueblo. México: Pearson educación.

DELGADO MARTÍN, J. (1992). *México: los caudillismos de Calles y de Cárdenas. Historia General de España y América*. Madrid: Hispanoamérica en el siglo XX.

DÍAZ, F. y Robles Hernández S. y Rafael Cardoso Jiménez (Comp.) (2007) Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe, Volumen 14. México: UNAM.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. (1568). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Joaquín Ramírez Cabañas, ed (1939).

DÍAZ GÓMEZ, F. (2003). “Comunidad y comunalidad” en Rendón Monzón, J. J. (ed.), *La comunalidad o modo de vida comunal entre los pueblos indios*, México: CONACULTA, pp. 91-108.

DÍAZ POLANCO, H. (2000). “Los Dilemas de la Diversidad” en *Diálogos Latinoamericanos*. Aarhus: Aarhus Universitet 77-91.

DÍAZ, L. (2009). “El liberalismo militante”, en Daniel Cosío Villegas (Comp.), *Historia general de México*. México: El Colegio de México.

DIETZ, G. (2000). “Communalization, Cultural Hybridization, and Ethnogenesis: Bilingual teachers as New Social Actors in an Ethno-Regionalist Movement in México”, en A. Koechert, y B. Pfeiler (eds.), *Interculturalidad e identidad indígena: preguntas abiertas a la globalización en México*, Verlag für Ethnologie, Hannover 2000a, pp.. 157-180.

\_\_\_\_\_ (2000), “Entre Estado-Nación y Comunidad indígena: la identidad del magisterio bilingüe purhépecha en México” en *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Volumen 11 - No 2, julio - diciembre.

\_\_\_\_\_ (2003). *Multiculturalismo, interculturalidad y educación: una aproximación antropológica*. Granada-México: EUG y CIESAS.

\_\_\_\_\_ (2005) “Del multiculturalismo a la interculturalidad: evolución y perspectivas” en Carrera, Gema; Dietz, Gunther *Patrimonio Inmaterial, Multiculturalidad y Gestión de la diversidad*, Colección Cuadernos IAPH No 17. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

\_\_\_\_\_ (2007). “Comunitarismo” en Ascencio Barañano, et al., *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y Globalización*. Madrid: Ed. Complutense.

\_\_\_\_\_ (2007). “Integración” en Ascencio Barañano, José Luis García, et al., *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y Globalización*. Madrid: Ed. Complutense.

\_\_\_\_\_ (2009). *Intercultural universities in Mexico: empowering indigenous peoples or mainstreaming multiculturalism?*, *Intercultural education* 20, num. 1:1-4.

\_\_\_\_\_ (2012). *Multiculturalismo, interculturalidad y diversidad en educación. Una aproximación antropológica*. Educación y Antropología. México: FCE.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2014). *Octavio Paz en su siglo*. México: Penguin Random House Grupo Editorial México.

DRIBEN, L. (2012). *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*. México: FCE.

DUBET, F. (2004). *Immigració: Tres models*. *Revista d'Etnologia* 24, Catalunya: pp..10- 19 .

DUBRAVCIC ALAIZA, M. (2002). *Comunicación popular: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales*. Quito: Editorial Abya Yala.

EJEA MENDOZA, T. (2008). *La política cultural de México en los últimos años*. México: Casa del Tiempo, núm. 5-6, pp.. 2-7.

\_\_\_\_\_ (2009). *La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la*

*creación artística*. México: Sociológica, año 24, número 71, septiembre- diciembre, pp.. 1746.

EJÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL (2003). *EZLN: documentos y comunicados*. Volumen 5. Carlos Monsiváis (Pról.). México: Ediciones Era.

\_\_\_\_\_ (2006), *EZLN: 14 de febrero de 1997-2 de diciembre de 2000*. México: Ediciones Era.

EMA LÓPEZ, J. E. (2004). *Del sujeto a la agencia (a través de lo político)*. Athenea Digital, núm. 6. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.

ÉMOND, M. (2010). *La importància de la diversitat en el museu*, en Alcalde et al., *Els nous museus de Societat*. Girona: ICRPC.

ESCALANTE GONZALBO, P. et al. (2004). *Nueva Historia Mínima de México*. México: El Colegio de México.

\_\_\_\_\_ (Coord.) (2011). *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. Tomo II. México: CONACULTA.

ESCALONA, J. L. (2004). “Reconstrucción de la etnicidad y transformaciones sociales”, en A. Roth Seneff (ed.), *Recursos contenciosos: ruralidad y reformas liberales en México*. México: El Colegio de Michoacán.

FAZIO, C. (1996). *El tercer vínculo. De la teoría del caos a la teoría de la militarización*. México: Joaquín Mortiz.

FEIXA, C. (1993). *La ciudad en la antropología mexicana*. Lleida: Universitat de Lleida.

FÉLIX, F. (2010). *En torno a la museografía en el INAH*. Gaceta de Museos. Números 47-48. Junio 2009-Enero 2010. México: INAH CONACULTA.

FELL, C. (1989). *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México post-revolucionario, trad. de María Palomar, México:

UNAM.

FERNÁNDEZ, J. (1959). *Coatlicue: Estética del arte indígena antiguo*. México: UNAM.

FERNÁNDEZ, L. A. (1993). *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Fundamentos Maior. Madrid: Ediciones Istmo. pp. 48- 110.

FERNÁNDEZ, M. A. (1988). *Historia de los museos de México*. México: Promotora de Comercialización Directa.

\_\_\_\_\_ y Fernández del Villar Fernández (1988). *Historia de Los Museos de México*. México: Promotora de Comercialización Directa.

FERRY, E. E. (2005). *Not ours alone. Patrimony, value, and collectivity in contemporary Mexico*. Nueva York: University of Columbia.

FLACCUS, E. W. (1951). *Guadalupe Victoria: Mexican Revolutionary Patriot and First President, 1786-1843*. Universidad de Texas. Austin - Estados Unidos.

FLORESCANO, E. (1993). "El patrimonio cultural y la política de la cultura" en Enrique Florescano (Comp.) *El patrimonio cultural de México*. Fondo de Cultura Económica, DF. pp.. 9-18.

\_\_\_\_\_ (2001). *Etnia, estado y nación*. México: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2002). *Memoria mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2004). *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. México: Taurus.

FONSECA YERENA, E. (2005). *La descentralización cultural en México. Revisión y Perspectivas*. Ponencia presentada en el III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales Guadalajara, Jal. México.

FOUCAULT, M. (1983). *This is Not a Pipe*. California: University of California Press.

\_\_\_\_\_ (1984). *Des Espace Autres*. Architecture, Mouvement, Continuité, No. 5, pp. 46-49.

FREIRE, P. (1972). *La educación como práctica de la libertad*. 7a edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_ (2000). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo Veintiuno Editores.

FRENK-WESTHEIM, M. (2005). *Arte entre dos continentes. Artículos y ensayos*. Roberto García Bonilla (Comp.). México: Conaculta-S.XXI.

GAITÁN ROJO, C. (2009). *Fernando Gamboa: el arte del riesgo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

GALEANA DE VALADÉS, P. (ed.) (2008). *La migración México-Estados Unidos y su feminización*. México: CISAN-UNAM.

GALINDO, L. A. (2004). *Museos, saberes y diversidad cultural*. Boletín Antropológico, septiembre-diciembre, 369-404. Caracas: Universidad de los Andes.

GAMBRILL, M. C. (2006). *Diez años del TLCAN en México*. México: UNAM, CISAM

GARCÍA CANCLINI, N. (1987). "Museos y público: cómo democratizar la cultura" en E. Cimet, et al. *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México: INBA, 1987, 248 p.

\_\_\_\_\_ (1987). "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano" en *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México-Barcelona-Buenos Aires, pp. 13-61.

\_\_\_\_\_ (1989). "La política cultural en países en vías de desarrollo" en *Antropología y políticas culturales. Patrimonio e identidad*. Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1999). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio. Granada: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.



- \_\_\_\_\_ (2000). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Definiciones en transición" en Daniel Mato (Comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?*. Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Conflictos interculturales* en Néstor García Canclini (coord.) Serie culturas. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (1991). *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la ciudad de México*. México, D.F., UAM-Iztapalapa, DDF.
- \_\_\_\_\_ (Coord.) (1993). *El consumo cultural en México*, México, D.F., CNCA.
- \_\_\_\_\_ et al. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ y Ernesto Piedras Fera (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: FLACSO.
- GARCÍA CASTAÑO, F. J. Y A. Granados Martínez. (1999). *Lecturas para educación intercultural*. Madrid: Trotta.
- GARCÍA SEGURA, S. (2004). *El Estado-nación y los modelos educativos interculturales: un análisis comparativo de la comunidad purhépecha (México) y la región amazónica (Perú)*, tesis

doctoral presentada en el Departamento de Antropología Social/Universidad de Granada.

GARCIADIEGO, J. (2005). *La revolución mexicana: crónicas, documentos, planes y testimonios*. México: UNAM.

GARDUÑO, A. (2009). *El poder del coleccionismo de arte: Álvaro Carrillo Gil*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Estudios de Posgrado.

GARRETA BOCHACA, J. (1997). “Modelos de integración social de las minorías étnicas: hacia un ‘modelo ideal’ de sociedad multicultural”, en F. J. García castaño, y A. Granados Martínez (eds.), *Educación ¿Integración o exclusión de la diversidad cultural?*, Granada: Laboratorio de estudios interculturales.

GELLNER, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*. México: Conaculta-Alianza.

GIDDENS, A. (1991). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.

GIL VILLEGAS, F. (1984). *La crisis de legitimidad en la última etapa del sexenio de José López Portillo*. Foro Internacional, núm. 98, octubre-diciembre de 1984, pp.. 190-201.

GIMÉNEZ MONTIEL, G. (2005). *La teoría y análisis de la cultura*, México: CONACULTA, México: Centro de Estudios Ecuménicos.

GIMÉNEZ ROMERO, C. (2000), “Guía sobre interculturalidad”, en *El enfoque intercultural en las políticas públicas para el desarrollo humano sostenible*, vol. 2. Guatemala: Proyecto Q’anil,

\_\_\_\_\_ (2000). “Modelos ante de la diversidad cultural: del racismo a la interculturalidad” en J. Alcina. (coord.). *Hacia una nueva ideología para el siglo XXI*. Madrid: Editorial Akal.

\_\_\_\_\_ (2014). *Pluralismo, Multiculturalismo e Interculturalidad*. Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas. Centro de Enseñanza Superior

"Don Bosco" Número 30. Abril 2014.

GIMÉNEZ, G. (1994). *Modernización e Identidades sociales*. México: IFAL-UNAM IIS.

\_\_\_\_\_ (2000) "Identidades étnicas: estado de la cuestión" en Leticia Reina (coord.), *Los retos de la etnicidad en los estados-nación del siglo XXI*, México: CIESAS-INI- Miguel Ángel Porrúa, pp. 45-70.

\_\_\_\_\_ (2009) "Ficha teórica para estudiar la problemática cultural en México" en *Ficha teórica: el estudio de la cultura en México. Cultura y representaciones sociales*. Año 4, núm. 6, Marzo. pp. 195-199. México: UNAM.

GLANTZ, M. (1992). "Ciudad y escritura: la ciudad de México" en *Las Cartas de Relación de Hernán Cortés*, México, México: ed. UNAM.

GOBIERNO DEL ESTADO DE OAXACA (1988). *Enciclopedia de los Municipios de México*. Secretaría de Gobernación, Centro Nacional de Estudios Municipales, Los Municipios de Oaxaca, México: Talleres Gráficos de la Nación.

GÓMEZ COLORADO, A. (2010). *La condición etnográfica en el Museo Nacional de Antropología*. Gaceta de Museos. Números 47-48. Junio 2009-Enero 2010. México: INAH CONACULTA.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006). *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea,.

GÓMEZ SERRANO, J. y Francisco Javier Delgado (2010). *Aguascalientes. Sección de Obras de Historia en Serie Historia Breve*. Dir. Académica Editorial Alicia Hernández Chávez (Coord.) Yovana Celaya Nández (Ed.). México: COLMEX, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE.

GONZÁLEZ PÉREZ, M. (2011). *Fiestas y nación en América Latina: las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá: Intercultura.

GONZÁLEZ, J. (1994). *Más (+) cultura (s), ensayos sobre realidades plurales*. México: CONACULTA.

GONZÁLEZ, L. (1963). *El Congreso de Anáhuac*, México: Cámara de Senadores.

GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, D. (Comp.) (2006). *Multiculturalismo: perspectivas y desafíos*. México: COLMEX, Siglo XXI.

HAMNETT, B. (2001). *Historia de México*. Cambridge: Cambridge University Press

HEALY, K. (2003). *Mobilizing Community Museum Networks in Mexico and Beyond*. Grassroots, Development, Journal of the Inter-American Foundation Vol. 24 No. Arlington, EEUU: IAF.

HELLION, D. y Roberto Cuétara (2007). *Museo sobre Rieles*. Gaceta de Museos. Tercera época. Febrero-Mayo 2007. Número 40. México: CONACULTA, INAH y Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones. p49.

HERNÁNDEZ, E. (1996). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana de fray Alonso de Molina*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994). *Manual de Museología*. Madrid: Ed. Síntesis.

\_\_\_\_\_ (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea.

HERNÁNDEZ Millán, A. (1998). *Los hijos más pequeños de la tierra*. México: Ed. Plaza y Valdés.

HERNÁNDEZ VALENCIA, L. G. (2007). “Del rechazo a la apropiación: la promoción cultural de los grupos indígenas. Fiesta y políticas públicas” en José Luis Mariscal Orozco (compilador) *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual.

HERNÁNDEZ, B. (2014). *Un libro de texto abierto: Pedro Ramírez Vázquez y la Galería de*

*Historia, Museo del Caracol*. Gaceta de Museos Número 57. Tercera época, diciembre de 2013-marzo 2014. México: UNAM.

HERZFELD, M. (1997). *Cultural intimacy: social poetics in the nation-state*. New York: Routledge.

HOBBSAWM, E. J. (1991). *Naciones y Nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

HOBBSAWM, E. y Terence Ranger (ed.) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press.

ICOM (International Council of Museums) (2004). *Código de deontología del ICOM para los museos*.

INAH (1940). *Twenty Centuries of Mexican Art: Veinte Siglos de Arte Mexicano*. México: Instituto de Antropología e Historia.

INAH (2000), *Atlas del México prehispánico*. Revista Arqueología Mexicana, número especial 5, de julio de 2000. México: Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

INEGI. (2001). *Censo General de Población y Vivienda 2000*. México: INEGI.

JÄGER, J. et al. (2007). *Vulnerability of Human-Environment Systems: Challenges and Opportunities*. Nairobi: Global Environment Outlook GEO4.

JAMES, P. (2006). *Globalism, Nationalism, Tribalism: Bringing Theory Back In*. Melbourne: SAGE Publications Ltd. Royal Melbourne Institute of Technology.

\_\_\_\_\_ (2015). *Despite the Terrors of Typologies: The Importance of Understanding Categories of Difference and Identity*. Sidney: Interventions: International Journal of Postcolonial Studies 17 (2): 174-195.

JIMÉNEZ LÓPEZ, L. (2003). *Políticas culturales y cooperación internacional para la diversidad y la*

*equidad*. Pensar Iberoamérica. Madrid: Revista Cultural, núm. 4, Junio-Septiembre de 2003.

\_\_\_\_\_ (2006). *Políticas culturales en transición: Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. México: CONACULTA.

KAPUŚCINIŃSKI, R. (2007). *Viajes con Heródoto*. Colección Crónicas. Barcelona: Anagrama.

KARP, I. (1992). "On civil society and social identity". En Karp, I. et al. *Museums and communities*. Washington: Smithsonian Institution.

\_\_\_\_\_ et al. (1992). *Museums and communities. The politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution.

KATZ, F. (2004). *Revolución, rebelión y revolución: la lucha rural en México del siglo XVI al siglo XX*. México: Ediciones Era.

\_\_\_\_\_ y Jane-Dale Lloyd (Dir. y Coord.) (1986). *Porfirio Díaz frente al descontento popular regional. 1891-1893*. México: UIA.

KINARD, J. (1971). "Intermediarios entre el museo y la comunidad" en Bolaños, M. (Ed.) (2002). *La Memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea.

KINCHELOE, J. L. y S. R. Steinber (1997). *Changing multiculturalism*. Buckingham: Open University Press.

KORSTANJE, Maximiliano E. (2013). *Guerra y Museología: Una Introducción a la Teoría de los Museos*. La Rioja: Aposta Revista de Ciencias Sociales No 56, Enero-Marzo.

KRAEMER Bayer, G. (2003). *Autonomía indígena región mixe: relaciones de poder y cultura política*. México: Plaza y Valdes. CONACYT.

KRAUZE, E. (1987). *Porfirio Díaz: místico de la autoridad*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1994). *Siglo de caudillos*. Madrid, Tusquets.

KYMLICKA, W. (1995). *Multicultural citizenship: A liberal theory of minority rights*, Clarendon. Oxford.

\_\_\_\_\_ (1996). *Ciudadana multicultural*. Barcelona: Paidós.

LACARRIEU, M. B. y Marcelo Alvarez. (2008). *La (indi)gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. La Crujía. Argentina.

LACOUTURE FORNELI, F. (1996). *La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio*. Cuicuilco, Nueva Época, Vol.3, Núm.7, mayo/agosto, México: ENAH.

LAWLEY, I. (1992). *For whom we serve*. Bristol: The New Statesman and Society, No. 17, July.

LE BOT, Y. (1997). *El sueño zapatista*. Barcelona: Anagrama.

LEÓN-PORTILLA, M. (1964), "Pluralismo cultural y étnico en la república mexicana" en Juan Comas, *La antropología social aplicada en México. Trayectoria y antología*. Instituto Indigenista Interamericano, Serie Antropología Social, 1. México. pp. 229-252.

\_\_\_\_\_ (1976). *Visión de los vencidos*. México: UNAM.

\_\_\_\_\_ (2000). *Tonantzin Guadalupe: Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua*. México: FCE.

LEÓN, A. (2010). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. pp. 51-52.

LEÓN, N. (1924). *Las castas del México colonial o Nueva España: noticias etnoantropológicas*. México: Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

LOMNITZ, L. (1975). *Cómo sobreviven los marginados*. México: Siglo XXI.

LÓPEZ CABALLERO, P. (2011). "De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de

todos los mexicanos” en Pablo Escalante Gonzalbo (Coord.) *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. Tomo II. México: CONACULTA.

LÓPEZ CASTRO, G. (Ed.) (1988). *Migración en el Occidente de México*. México: El Colegio de Michoacán.

MACHUCA R, J. A. (2014). *El Museo Nacional de Antropología y la metamorfosis del patrimonio cultural*. Gaceta de Museos Número 58. Tercera época. Abril-julio de 2014. México: UNAM

MAGDALENO, M. (1956). *Las palabras perdidas*. México. México: Fondo de Cultura Económica.

MAGGI, M. y Vittorio Falletti (2001). *Gli Ecomusei: che cosa sono, che cosa possono diventare*. Torino: Umberto Allemandi.

MALDONADO ALVARADO, B. (2002). *Autonomía y comunalidad india: enfoques y propuestas desde Oaxaca*. México: CONACULTA-INAH.

\_\_\_\_\_ (2003). “La comunalidad como una perspectiva antropológica india” en Juan José Rendón Monzón, *La comunalidad. Modo de vida en los pueblos indios*, México: Conaculta, pp. 13-26.

\_\_\_\_\_ (2010). *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca, México. La nueva educación comunitaria y su contexto*. Leiden: Universiteit Leiden.

MANEIRO, J. L. y José Jesús Gómez Fregoso. (2004). *Francisco Xavier Clavijero*. Puebla: Universidad Iberoamericana.

MARISCAL OROZCO, J. L. (2007a). “Política cultural y modelos de gestión cultural” en José Luis Mariscal Orozco (Comp.) *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual.



\_\_\_\_\_ (2007b). “¿La promoción de las contradicciones? Reflexiones sobre la promoción de las culturas populares urbanas” en José Luis Mariscal Orozco (Comp). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual.

MARROQUÍN, E. (2007). *El conflicto religioso Oaxaca, 1976-1992*. México: UNAM

MARTÍN BARBERO, J. y Ana Ma. Ochoa G. (2001). “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular” en Daniel Mato (Comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos aires: CLACSO y ASDI.

MARTÍNEZ LUNA, J. (2003). *Comunalidad y desarrollo*. México: CONACULTA.

MASSA PERBORELL, D. A. (2007) “Relatando Historias Ancestrales. Patrimonio Cultural y Narrativas Identitarias” en Paz Cabello Carro (Resp. Ed.) *Patrimonio, Cultura e Identidad*. Madrid: Ministerio de Cultura. pp. 188- 205.

MATEOS CORTÉS, L. S. y Gunther Dietz. (2011). *Interculturalidad y Educación Intercultural en México: Un análisis de los discursos nacionales e internacionales en su impacto en los modelos educativos mexicanos*. México: SEP.

MATO, D. (2004) “Políticas de Ciudadanía y Sociedad Civil en Tiempos de Globalización” en Daniel Mato (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela.

\_\_\_\_\_ (2004) “Redes transnacionales de actores globales y locales en la producción de representaciones de ideas de sociedad civil” en Daniel Mato (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

\_\_\_\_\_ (2005). *Interculturalidad, producción de conocimientos y prácticas socioeducativas*, Río de Janeiro: Alceu 6.

MATTELART, A. (2005), "Diversité culturelle et mondialisation, Paris, La Découverte", en Gilbert Gagné (dir.) *La diversité culturelle. Vers une convention internationale effective?*. Saint-Laurent, Québec: FIDES, Coll. Points Chauds.

MAURE, M. (1986) "Identites et cultures" en Sofka, V. (ed.) *Museums and identity*, Paris: ICOFOM Study Series. No. 10. p61

MEDIN, T. (1997). *El sexenio alemanista, ideología y praxis política de Miguel Alemán*. México. Era. p. 60.

MÉNDEZ LUGO, R. A. (2011). *Concepción, método y vinculación de la museología comunitaria*. Cadernos de Sociomuseologia, 41. Departamento de Museologia, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

MERRY, A. (2010) "Los museos comunitarios de Kuna Yala y la memoria histórica" en Iñaki Arrieta Urtizbera (ed.), *Museos y parques: comunidades locales, administraciones públicas y patrimonialización de la cultura y la naturaleza*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

MESSIAS CARBONELL, B. (2004). *Museum Studies, an anthology of context*. Blackwell Publishing Ltd. MA, U.S.A., pp. 139-142.

MIGALLÓN SANZ, J. M. (2005) "Participación social en contextos de diversidad cultural en Apuntes metodológicos, teóricos y prácticos para el análisis de la participación social en contextos de diversidad cultural" en *Cuadernos del Observatorio de las Migraciones y de la Convivencia Intercultural de la Ciudad de Madrid*, Puntos de Vista: No 2 / Participación, Madrid: Dirección General de Inmigración, Cooperación al Desarrollo y Voluntariado.

MILLER, J. (2016). *The Globalization of Space: Foucault and Heterotopia*. NY: Routledge.

MILLER, T. y George Yúdice. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

MOLINA, C. (2005). *Fernando Gamboa y su particular versión de México*. Anales del Instituto de

Investigaciones Estéticas, XXVII, Otoño, 117-143. México: UNAM.

MONSIVÁIS, C. (1984). *Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares*. Cuadernos políticos, México, no. 30.

\_\_\_\_\_ (2002), “La cultura urbana: notas sobre su desarrollo mexicano” en Guillermo Bonfil (comp.), *Culturas populares y política cultural*, México: CONACULTA.

\_\_\_\_\_ (2010). *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*. México: COLMEX.

MOORE E. B. (1948). “El museo, centro de entendimiento internacional” en Bolaños, M. (Ed.) (2002). *La Memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Ediciones Trea, Gijon (Asturias). p212.

MORALES ANDUAGA, M. E. y Francisco Javier Zamora Quintana (2001). *Patrimonio histórico y cultural de México: IV Semana Cultural de la Dirección de Etnología y Antropología Social*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección de Etnología y Antropología Social.

MORALES MORENO, L. G. (1994). *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*. Puebla: Universidad Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (1996). *¿Qué es un museo?*. Cuicuilco, Nueva Época, Vol.3, Núm.7, mayo/agosto, México: ENAH.

\_\_\_\_\_ (1998). *Memoria y representación museográfica*. Curare. Espacio crítico para las artes, México, número 13, julio-diciembre. INBA.

\_\_\_\_\_ (2001) “El primer Museo Nacional de México (1825- 1857)” en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México: Conaculta, pp.. 36-62.

\_\_\_\_\_ (2008). “Desafíos de la museología contemporánea: La “desovietización”

museográfica de México” en Mónica Lacarrieu y Marcelo Alvarez (comp.) *La indigestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2009). *Límites narrativos de los museos de historia*. México: Alteridades, 19 (37). pp.43-56.

\_\_\_\_\_ (2009). *Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México*. México: Sección Temática Relaciones, 111, Verano 2007, Vol. XXVIII.

\_\_\_\_\_ (2012). *Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)*. Revista de Indias,, vol. LXXII, núm. 254. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México: INAH pp.. 213-238.

MORALES, T. et al. (1994). *Pasos para crear un museo comunitario*. México: INAH-CNCA- Dirección General de Culturas Populares.

MORALES, T. y Cuauhtémoc Camarena. (2011). *La legitimación social y política de los museos: dos casos del estado de Oaxaca, México*, en Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.), *Legitimaciones Sociales de las políticas patrimoniales y museísticas*. Bilbao: Universidad el País Vasco, pag. 113-136.

MORENO GUZMÁN, M. O. (2001). *Encanto y Desencanto: El Público ante las Reproducciones en los Museos: Tres Casos del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MORENO, J. (2013). *Entrevista al museógrafo Mario Vázquez Ruwalcaba*. Periódico Rancho las Voces. Ciudad Juárez, Chihuahua del 22 de enero de 2013.

MUÑOZ BERNAND, C. (2007). “Indigenismo” en Ascencio Barañano, José Luis García, et al., *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y Globalización*. Madrid: Ed. Complutense.

MUÑOZ SEDANO, A. (1997). *Educación intercultural: teoría y práctica*. Madrid: Escuela

española.

\_\_\_\_\_ (1999). *La educación multicultural: enfoque y modelos*. en F. Checa, y E. Soriano (eds.), *Inmigrantes entre nosotros: trabajo, cultura y educación intercultural*, Barcelona: Icaria.

MUSEO NACIONAL DE ARTE. (2001). *Texturas, tonalidades y resonancias latinoamericanas: una lectura de la colección*. FEMSA: Museo Nacional de Arte, noviembre, 2001-febrero, 2002. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MUSEUM OF MODERN ART. (1940). *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art (New York, N.Y.) NY: The Museum of modern art, en colaboración con el Gobierno de México.

NALDA, E. (2004), *La arqueología mexicana y su inserción en el debate sobre diversidad e identidad*. Museum international. Cultural diversity and heritage. Número 227. Septiembre 2004. Pág. 29, París: UNESCO.

NEDERVEEN PIETERSE, J. (1997). *Multiculturalism and Museums : Discourse about Others in the Age of Globalization*. Theory, Culture, Society 14/4.

NIVÓN BOLÁN, E. (1993). “El consumo cultural y los movimientos sociales” en Néstor García Canclini (coord.), *El consumo cultural en México*, D.F., México: CNCA. pp.. 123-162.

\_\_\_\_\_ (1998). *Cultura urbana y movimientos sociales*. México: CONACULTA-UAM.

\_\_\_\_\_ (2006). *Políticas culturales en el tránsito de dos siglos*. MIMEO. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

\_\_\_\_\_ (2006). *Políticas culturales en México: 2006-2020. Hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*. México: Universidad de Guadalajara. Miguel Ángel Porrúa.

\_\_\_\_\_ (coord.) (2006). *Políticas culturales en México: 2006-2020. Hacia un plan estratégico*

*de desarrollo cultural*. México. México: Universidad de Guadalajara- Miguel Ángel Porrúa.

NOVELO, V. (2008). "Patrimonio, políticas culturales y culturas populares en los museos: un caso mexicano", en Pereiro, Xerardo *et al.* (Coords.) *Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*. Donostia, Ankulegi Antropologia Elkarte.

OCHOA, A. M. (2002), "Políticas culturales, academia y sociedad", en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

OEHMICHEN, C. (2003). *La multiculturalidad de la Ciudad de México y los Derechos Indígenas*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, XLVI, mayo-diciembre, 147-169. México: UNAM.

OLIVÉ NEGRETE, J. C. (2004). *La normatividad de los museos*. México, INAH.

OLIVÉ, L. (1999). *Multiculturalismo y pluralismo*. Barcelona: Paidós.

OLIVER VEGA, B. y Mari Carmen Serra Puche (1997). *Papel ceremonial entre los otomíes*. México: Museo Nacional de Antropología, INAH.

ORDOÑEZ, C. (2002), "Un museo en una barraca mexicana" en María Bolaños (ed.) *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Trea, pp.. 293-296.

OVEJERO LARSSON, O. (2004). *Identidad del Museo Nacional de Antropología ante el reto intercultural*. México: Anales del Museo Nacional de Antropología, No 10. pp. 175-192.

PAZ, F. (2006). *La política económica de la Revolución Mexicana, 1911-1924*. México: UNAM

PAZ, O. (1960). *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ RUÍZ, M. L. (2009). "¿De qué hablamos cuando nos referimos a lo intercultural?"

Reflexiones sobre su origen, contenidos, aportaciones y limitaciones” en M. L. Pérez Ruiz et al. (eds.) *Estados plurales: los retos de la diversidad y la diferencia*. México: UAM-I y Juan Pablo Editor.

\_\_\_\_\_ (1991) “Reflexiones sobre el estudio de la identidad étnica y la identidad nacional”. En A. Warma y A. Argueta. *Nuevos enfoques para el estudio de las etnias en México*. México: UNAM-CIIH.

\_\_\_\_\_ (1995). *Aportaciones de Guillermo Bonfil al concepto de lo popular*. Nueva Antropología, vol. xvi, núm. 55, México: Asociación Nueva Antropología A.C. pp.. 89-103.

\_\_\_\_\_ (1998). *Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos*. Alteridades, julio-agosto, año/vol 8, número 016. UAM Iztapalapa, México, DF, pp. 95-113.

\_\_\_\_\_ (1999). *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*. México, D.F., INAH.

\_\_\_\_\_ (2000), “Pueblos indígenas, movimientos sociales y lucha por la democracia” en *El estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de México*, tomo I, INI, PNUD, México, pp.. 355-419.

\_\_\_\_\_ (2003). “El estudio de las relaciones interétnicas en la antropología mexicana” en José M. Valenzuela (coord.) *Los estudios culturales en México*. Fondo de Cultura Económica, México, pp.. 116-207.

\_\_\_\_\_ (2004). *¿Qué es lo específico de lo étnico? Un ensayo de definición*. Estudios Latinoamericanos, revista de la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, núm.24, Varsovia-Poznán, pp.. 7-37.

\_\_\_\_\_ (2004). *En su voz. Aportaciones de Guillermo Bonfil a la museología mexicana (entrevistas con Guillermo Bonfil, Mariano López, Alfonso Morales y Georgina Rodríguez realizadas por entre 1988 y 1989)*. Cuadernos de antropología. México: INAH.

\_\_\_\_\_ (2012). *Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas*. Preguntas frecuentes. Diario de Campo, Número 7. México: INAH.

PIMIENTA LASTRA, R. (2002). *Análisis demográfico de la migración interna en México: 1930-1990*. México: UAM Xochimilco y Plaza y Valdes

PINXTEN, R. y Ghislain Verstraete. (2004). *Culturalidad, representación y autorepresentación*. Barcelona: Revista CIDOB d'Àfers Internacionals, núm. 66-67, p. 11-23, Octubre 2004.

PRATS, LI. (1997). *Antropología y patrimonio*. Madrid: Editorial Ariel.

PRIOSTI, O. M. y Yára Mattos. (2007). *Caminhos e percursos da museologia comunitária*. Cadernos de Sociomuseologia no 28. XII. Lisboa: Atelier do MINOM, Lisboa-Setúbal.

PUYANA, A. y José Romero. (2005). *Diez años con el TLCAN: Las experiencias del sector agropecuario mexicano*. México: Flacso México, Colegio de México

RABINOVITCH, V. (2010) "Relats principals i diversitat en els museus nacionals d'història del Canadà" en Gabriel Alcalde et al. (Eds.) *Museus d'avui. Els nous museus de societat*. Girona: ICRPC Llibres,. pp. 49-53.

RAMÍREZ VÁSQUEZ, P. (2008). *Museo Nacional de Antropología e Historia. Gestión, Proyecto y Construcción*. México: INAH. pp. 27 y 119-125.

\_\_\_\_\_ (2008). *Museo Nacional de Antropología: gestión, proyecto y construcción*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia

RATZ, K. (2008). *Tras las huellas de un desconocido: nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*. México: CONACULTA, INAH, Siglo XXI editores.

REED, N. (2007). *La guerra de castas de Yucatán*. México: Ediciones Era.

RENDÓN MONZÓN, J. J. (2003). *La comunalidad: modo de vida en los pueblos indios*, Volumen 1. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: Fondo Editorial Tierra



Adentro.

RICO MANSARD, L. F. F. (2000). *Los museos de la Ciudad de México: su organización y función educativa, 1790-1910*. México: UNAM.

\_\_\_\_\_ (2004). “Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la Ciudad de México (1790-1910)” en Ma. Esther Aguirre Lora (Coord.). *Colección Horizontes educativos mexicanos*. Málaga: Ediciones pomares.

\_\_\_\_\_ (2007). “La historia natural tras las vitrinas” en *Museología de la ciencia: 15 años de experiencia*. México: UNAM.

\_\_\_\_\_ (Coord.) (2011). *Aportaciones a la museología mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Divulgación de la Ciencia.

\_\_\_\_\_ (Coord.) (2014). *Nuevas aportaciones a la museología mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Divulgación de la Ciencia.

\_\_\_\_\_ y José Luis Sánchez Mora (2000), *ICOM México: semblanza retrospectiva*. México: Conaculta-Fonca.

\_\_\_\_\_ et al. (2007). *Museología de la Ciencia. 15 Años de Experiencia*. Dirección General de Divulgación de la Ciencia (UNAM). México: UNAM.

RIOUX, J. P. y Jean-Francois Sirinelli (coords.) (1999). “Historia cultural, Historia de los semióforos” en *Para una historia cultural*. México: Taurus.

RODRÍGUEZ BARBA, F. (2008). *Breve reseña histórica del desarrollo de las políticas culturales mexicanas*. Tiempo Laberinto, UAM, Revista Casa del Tiempo, Vol. I, Época IV, No. 9, julio de 2008, México, pp.. 16-20.

RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, A. B. (2002). *Nueva sociedad, nuevos museos. El papel del*

marketing en los museos. Revista de museología, No. 24-25.

ROEDER, R. (1972). *Juárez y su México*. México: FCE.

ROIGÉ, X. et al. (2010). “Els nous museus de societat: redefinint models, redefinint identitats” en Gabriel Alcalde, et al. (Eds.) *Museus d'Avui. Els nous museus de societat*. Girona: ICRPC.

ROJAS RABIELA, T. (1991). *Pedro Armillas: vida y obra*. México: INAH

ROMERO F., M. de los Á., et al. (2010). *Oaxaca*. Sección de Obras de Historia en Serie Historia Breve. Alicia Hernández Chávez (Dir. Académica Ed.) y Yovana Celaya Nández (Coord. Ed.). COLMEX, Fideicomiso Historia de las Américas, México: FCE.

ROSALES AYALA, H. (1991). *Políticas culturales en México*. México: CRIM- UNAM.

\_\_\_\_\_ (1994). *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*. México: CONACULTA y UNAM.

ROSAS MANTECÓN, A. M. (1993). “La puesta en escena del patrimonio mexicana y su apropiación por los públicos del Museo del Templo Mayor” en Néstor García Canclini (Coord.), *El consumo cultural en México*, México, D.F., CNCA.

\_\_\_\_\_ (2005). *La antropología urbana en México*. Néstor García Canclini. (Coord.). Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Universidad Autónoma Metropolitana. México. pp.. 168-195.

ROSS, M. (2004). *Interpreting the new museology*. In *museum and society*. Jul 2004. Leiceste: University of Leicester.

RUEDA SMITHERS, S. (2014). “Las alas del Angelos novus. Reflexiones sobre las piezas de colección del Museo Nacional de Historia” en Luisa Fernanda Rico Mansard (Coord.), *Nuevas Aportaciones a la museología mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de

México. Dirección General de Divulgación de la Ciencia. México.

RUIZ DUEÑAS, J. (2000). *Cultura, ¿para qué?* México: Océano.

SABATÉ N. y Roser Gort Riera (2012). *Museo y Comunidad, un museo para todos los públicos.* (Gijón) Asturias: Trea

SÁIZAR, C. (2011). Presentación de “La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural”, en Pablo Escalante Gonzalbo (Coord.) *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010).* Tomo II. México: CONACULTA.

SANABRIA, J. R. y Mauricio Beuchot. (1994). *Historia de la filosofía cristiana en México.* México, Puebla: ed.Universidad Iberoamericana.

SANTACANA MESTRE, J. y Francesc Xavier Hernández Cardona. (2006). *Museología Crítica.* Gijón: Ediciones Trea, S. L.

SARANYANA, J. I. (Dir.) (2005). *Teología en América Latina.* Madrid: Iberoamericana Editorial.

SARTORI, G. (2001). *La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros.* Madrid: Taurus.

SCHEINER, T. C. (1998). *Apolo y Dionisos en el Templo de las Musas. Museo: génesis, idea y representaciones en la cultura occidental.* Río de Janeiro, eco/ufrrj.

SCHMELKES, S. (2003). *Educación intercultural. Reflexiones a la luz de experiencias recientes.* Sinéctica, número 23. Julio-diciembre 2003. Guadalajara: ITESO Universidad jesuita de Guadalajara.

\_\_\_\_\_ (2004). *La educación intercultural: un campo en proceso de consolidación.* México: Revista Mexicana de Investigación Educativa. Ene-Mar 2004, vol. 9, núm. 20, pp.. 9-13.

SCHMILCHUK, G. (1987). *Museos, Comunicación y Educación: Antología Comentada.* Centro

Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. México: INBA.

\_\_\_\_\_ (2007). *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción*. México: INBA CONACULTA.

SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (2002). *Sistema Nacional de Información Municipal*. México: Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, México.

SHOHAT, E. y Robert Stam. (2013). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. NY: Routledge.

SIERRA CARRILLO, D. (1994). *Cien años de etnografía en el museo*. México, INAH. pp.. 83 y 84.

SIGUÁN, M. et al. (1998). *La escuela y los inmigrantes*. Barcelona: Paidós.

SINGER, S. (2004) “El patrimonio inmaterial y los museos. Patrimonio cultural oral e inmaterial. Una visión general” en *Patrimonio Cultural y Turismo. Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta*. Antología de textos. Cuadernos 9. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 92-106.

SOLANA DUESO, J. (2013 ). *Más allá de la ciudad. El pensamiento político de Sócrates*. Colección Estudios Filosofía. Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) Zaragoza: Excma. Diputación de Zaragoza..

SOLARES, B. (2007). *Madre terrible: la diosa en la religión del México antiguo*. México: UNAM.

STAM, D. C. (1993). “The informed muse: The implications of ‘the new museology’ for museum practice” en *Museum Management and Curatorship*, Vol. 12, Iss. 3.

STAVENHAGEN, R. (2000). *Conflictos étnicos y estado nacional*. México: Siglo XXI.

SUNKEL, G. (coord.) (2006). *El consumo cultural en América Latina*. Convenio Andrés Bello 2006. Bogotá: Colección Agenda Iberoamericana.

TELLO DÍAZ, C. (2000). *La rebelión de las cañadas: origen y ascenso del EZLN*. México: Cal y Arena.

TENORIO TRILLO, M. (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales. 1880-1930*. México: FCE.

TERÁN, M. y Norma Páez. (2004). *Miguel Hidalgo: ensayos sobre el mito y el hombre (1953-2003)*. México: INAH.

TERRAZAS Y BASANTE, M. M. (2003). *Disidencia y disidentes en la historia de México*. México: UNAM.

THOMPSON J, E. S. (1995). *Historia y religión de los mayas*. México: Siglo XXI.

TIBOL, R. (1974). *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. México: FCE.

TONNIES, F. (1979). *Comunidad y asociación*. Barcelona: Península.

TORRES, F. (2004). *De la asimilación al pluralismo: inmigración y gestión de la diversidad cultural en las sociedades contemporáneas* en *Arxius de sociologia*, No. 11, Valencia: Facultat de Ciències Socials de la Universitat de València.

TOUREINE, A. (1995). *¿Qué es una sociedad multicultural? Falsos y verdaderos problemas*. *Claves de Razón Práctica*, 56: pp. 14-25.

\_\_\_\_\_ (1997). *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Madrid, PP.C.

TOVAR Y DE TERESA, R. (1994). *Modernización y política cultural*. México: FCE.

TREJO ESTRADA, E. y Aurora Cano Andaluz (1992). *Guadalupe Victoria*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

TUCCO-CHALA, J. (1989). "Du musée forestier á l'ecomusée de la Grande-Lande: un espace entrouvert" en George Henri Riviére, *La Muséologie selon*. Musée de Louvre, Paris,

p160.

TUGORES, F. (2006). *Introducción al Patrimonio Cultural*. Gijón: Trea.

TUROK, M. (1988), “La promoción de las culturas populares: posibilidades y limitaciones de la acción del Estado” en Rodolfo Stavenhagen y Margarita Nolasco (coords.) *Política cultural para un país multiétnico*. México: SEP.

TURRENT, L. (2004) Propuestas al Pensamiento Museológico el Suplemento de la Gaceta de Museos INAH, Número 01, nov. México: UNAM.

UNAM-CONACULTA-SRE. (1994). *México en el mundo de las colecciones de arte*. México: UNAM. CONACULTA-SRE.

UNESCO (1998). *Planificación sobre políticas culturales al servicio del desarrollo*. Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales al Servicio del Desarrollo, 2 de abril de 1998, Estocolmo, Suecia.

VALADÉS, D. (1987). *La constitución reformada*. México: UNAM

VALDÉS GÁSQUEZ, M. (2006). *El pensamiento antropológico de Franz Boas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

VALÉRY, P. (1923) *El problema de los museos* en Bolaños, M. (Ed.) *La Memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijon (Asturias) Ediciones Trea, pp.31-34.

VAN MENSCH, P. (1996). *Museums in movement. A simulating view on the interrelation museology-museums*. ICOFOM Study Series, 12:17-20.

VASCONCELLOS, C. de M. (2006). *Los retos de la Inclusión Social en los Museos Universitarios Brasileños*. 6o Congreso Internacional de Museos Universitarios. Nuevos Caminos para los Museos Universitarios. México: UNAM, UMAC, ICOM.

VASCONCELOS, J. (2011). *Obras Completas*. México: FCE, SEP, UNAM,

VASQUEZ OLVERA, C. (1997). *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México: INAH Plaza y Valdés

\_\_\_\_\_ (2004). *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*. México: INAH.

\_\_\_\_\_ (2005) *Alfonso Soto Soria*. México: INAH.

\_\_\_\_\_ (2005). *Iker Larrauri Prado. Museógrafo mexicano*. México: INAH.

\_\_\_\_\_ (2010). *Un acercamiento al inicio de la enseñanza de la museografía mexicana en la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. Gaceta de Museos. México: INAH CONACULTA. Números 47-48. Junio De 2009-Enero de 2010.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1999). *Marcos: El señor de los espejos*. Barcelona: El País-Aguilar.

VELASCO ALONSO, R. (2010). *Las huellas de Teotihuacán recorren Europa*. Gaceta de Museos. Tercera época. Números 47-48. Junio de 2009-Enero de 2010. México: UNAM.

VELÁZQUEZ, M. E. (2014). *Afrodescendientes en museos de México: silencio y olvido*. Gaceta de museos, tercera época, número 58, pp.: 2731. Abril-julio de 2014. México: UNAM.

VENTURA PATIÑO, M. del C. (2006). *Multiculturalismo y reforma del Estado*. Revista Desacatos, enero-abril, número 020. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

VIEYRA, J. (1996). *Tres perspectivas sobre el pluralismo cultural en México (Vasconcelos, León Portilla, Bonfil Batalla)* en Ursula Klesing-Rempel (comp.). México: Plaza y Janés.

VILLAFUERTE SOLÍS, D. (2008). *Migraciones en el sur de México y Centroamérica*. México: UNICACH.

VILLORO, L. (1964). "El indigenismo actual" en Juan Comas, *La antropología social aplicada en México. Trayectoria y antología*. México: Instituto Indigenista Interamericano. Serie

Antropología Social, 1.

\_\_\_\_\_ (1998). "Del Estado homogéneo al Estado plural" *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: UNAM/Paidós. pp.. 13-62.

\_\_\_\_\_ (1998). "Sobre la identidad de los pueblos" en *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: UNAM/Paidós. pp.. 63-78.

\_\_\_\_\_ (2009). "La revolución de Independencia" en Daniel Cosío Villegas. *Historia general de México*. México: El Colegio de México.

VON BODE, W. (1913) "Deben llevarse las obras de arte a los museos?" en Bolaños, M. (Ed.), *La Memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijon (Asturias): Ediciones Trea, pp.45-49.

WATSON, S. (2007). *Museums and their communities. Museums communities in theory and practice*. Londres, Routledge.

WESSENDORF, K. (Comp.) (2009). *El Mundo Indígena*. Copenhague: IWGIA,.

WESTHEIM, P. (2000). *Obras maestras del México antiguo*. México: Siglo XXI.

WIEVIORKA, M. L. (1997). *Une société fragmentée? Le multiculturalisme en débat*. Paris: La découverte.

WILLIAMS, R. (1994). *Hacia una sociología de la cultura*. Barcelona, España: Paidós.

WITKER, R. (2001). *Los museos Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*. Colección Milenium, México: CONACULTA.

WOMACK, J. (2004). *Zapata y la revolución mexicana*. México: Siglo XXI.

YAMIN, A. E. (2006). *Derechos económicos, sociales y culturales en América Latina: del invento a la herramienta*. México: IDRC, Plaza y Janés.



YOUNG, J. (1999). *The Exclusive Society*. Londres: Sage.

ZAVALA, L. (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: Red de Publicaciones UAM/INAH.

\_\_\_\_\_ et al. (1993). *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*. México, UNAM.

ZIZEK, S. (1998) “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (1998). “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo transnacional” en F. Jameson, y Z. Zizek: *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Buenos Aires.

ZOLBERG, V. L. (1992). “Arts museums and living artists: contentious communities” en KARP, I. et al. *Museums and communities. The politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution.

ZOLLA, C. y Emiliano Zolla Márquez (2004). *Los pueblos indígenas de México: 100 preguntas*, Volumen 1. México: UNAM.

ZUNZUNEGUI, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Valencia: Frónesis Cátedra. Universitat de Valencia.

## Webgrafía

ABELLA I ESCUER, J, y Jordi Abella i Pons (1993). *El projecte de l'ecomuseu de les Valls d'Aneu*. En: <http://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/48488>  
Consultado e 5 de enero de 2016.

BARTOLOMÉ, M. A. (1996). *Pluralismo cultural y redefinición del Estado en México*. Série

Antropología 210. Brasília. En:  
[http://courses.cit.cornell.edu/iard4010/documents/Pluralismo cultural y redefinicion del estado en Mexico.pdf](http://courses.cit.cornell.edu/iard4010/documents/Pluralismo_cultural_y_redefinicion_del_estado_en_Mexico.pdf). Consultado el 21 de enero 2012.

BONFIL BATALLA, G. *El concepto de indio en América*. En:  
<http://www.jstor.org/pss/40975940> y <http://descendantofgods.tripod.com/id145.html>  
Consultado el 21 de enero de 2012.

BRIUOLO DESTÉFANO, D. (2009). *Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958*. En: <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agodiana.htm> Consultado el 4 de marzo de 2014.

CASTAÑÓN GONZÁLEZ, G. (2010). *El museo de las culturas afroestizas en Cuajinicuilapa*. Archipiélago. Revista cultural de nuestra América; Vol 11, No 42. En:  
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/viewFile/19661/18652>  
Consultado el 20 de agosto de 2014.

CONACULTA. *Ejes de la política cultural*. En:  
<http://www.conaculta.gob.mx/ejes/#.VNTOxVpu2L0> Consultado el 6 de septiembre de 2015.

DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio al 6 de agosto de 1982. En:  
[http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf) Consultado el 8 de agosto de 2015.

DECLARATORIA DE OAXTEPEC 1984. ECOMUSEOS - TERRITORIO-PATRIMONIO - COMUNIDAD. En: <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-oaxtepec.pdf> o <http://www.minomicom.net/old/signud/DOC%20PDF/198403404.pdf> Consultado e 19 de octubre de 2014.

DE MELLO VASCONCELLOS, C. (2013). *Patrimonio, memoria y educación: una visión*

museológica. Memoria y Sociedad, 17(35), 94-105. En: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-51972013000200006&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-51972013000200006&lng=en&tlng=es) Consultado el 22 de Junio de 2015.

DÍAZ-POLANCO, H. (1981). *Etnia, clase y cuestión nacional*. En Cuadernos Políticos número 30, México, D.F., ed. Era, octubre-diciembre, pp. 53-65. En: <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.30/30.6HectorDiaz.pdf> Consultado el 21 de enero de 2012.

DÍAZ-POLANCO, H. (2005). "Los dilemas del pluralismo" en Pablo Dávalos, *Pueblos indígenas, estado y democracia*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. pp. 356. En: <http://sala.clacso.org.ar/gsdl/cgi-bin/library?e=d-000-00-0grup-00-00-0prompt-10-4-0-11-1-es-50-20-about-00031-001-1-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL2.2&d=HASH019d3d996f5e5e23f0265a78.4> Consultado el 21 de enero de 2012.

DÍAZ-POLANCO, H. (2009). *Diez tesis sobre identidad, diversidad y globalización*. En: [http://www.ciesas.edu.mx/proyectos/relaju/documentos/DiazPolanco\\_hector.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/proyectos/relaju/documentos/DiazPolanco_hector.pdf) Consultado el 21 de enero de 2012.

FIGUEROA DÍAZ, M. E. (2006). *Políticas culturales para el desarrollo en un contexto mundializado*. Política y cultura, (26), 157-183. En: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422006000200008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200008&lng=es&tlng=es) Consultado el 18 de junio de 2015.

GARDUÑO, A. (2009). *El primer centenario de Fernando Gamboa*. En: <http://discursovisual.net/dvweb13/remembranza/remana.htm> Consultado el 3 de febrero de 2015.

GARDUÑO, A. y Dafne Cruz (2014). Conferencia: *Historia del museo y sus colecciones*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=cbvVTdBQb4I> Consultado el 4 de junio de 2015.

GIMÉNEZ, G. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, En: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc> y <http://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/laculturacomoidentidadylaidentidadcomoculturagilbertogimenez.pdf> Consultado el 21 de enero de 2012.

GONZÁLEZ CIRIMELE, L. (2002). *El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca*. Cuicuilco, mayo-agosto. En: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35102505.pdf> Consultado el 3 de enero de 2012.

GONZÁLEZ CIRIMELE, L. (2008). *Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario*. Concepto de discurso/texto museográfico comunitario. Cuicuilco Vol.15, No.44, ENAH, México Septiembre-Diciembre. En: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35112197007.pdf> Consultado el 14 de febrero de 2012.

GONZÁLEZ TORRES, A. (2010). *La política cultural y sus reyertas*. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-politica-cultural-y-sus-reyertas> Consultado el 22 de marzo de 2015.

GURIN, Y. *En torno a la identidad cultural de América Latina*. En: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/guirin.pdf> Consultado el 5 de mayo de 2012.

LABASTIDA MARTÍN DEL CAMPO, Julio. *México en la década de los setenta: un parteaguas histórico*. Instituto de Investigaciones Sociales (IIS), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En [ru.paraelfuturo.unam.mx:6060/bitstream/.../1017/3/His0701.pdf](http://ru.paraelfuturo.unam.mx:6060/bitstream/.../1017/3/His0701.pdf) Consultado el 17 de mayo de 2012.

PRATS I CANALS, Ll. (1993). *L'Ecomuseu de les Valles d'Aneu en el futur del Pallars en Àrnica*. Revista del Consell Cultural de Les Valles d'Aneu. Época II, Núm. 15. En <http://www.aneu.cat/wp-content/arnica/arnica-15.pdf> Consultado en enero de 2016.

MAC GREGOR CAMPUZANO, J. A. (2005). *La identidad globalizada y política cultural*. En: <http://148.202.167.133/drupal/sites/default/files/PoliticasyCulturales.pdf> Consultado el 5 de abril de 2015.

MAGGI, M. (2000). *Ecomusei, musei del territorio, musei di identità*. Conferencia pronunciada

en la Convención "Desde el Eco-Museo de Folk", que tuvo lugar en los Museos Cívicos de Novara el 1 de diciembre de 2000, dentro de la reunión anual del ICOM Italia. En: [http://www.ecomusei.net/attachments/article/487/Maggi\\_ecomusei,%20musei%20del%20territorio.pdf](http://www.ecomusei.net/attachments/article/487/Maggi_ecomusei,%20musei%20del%20territorio.pdf) Consultado e 30 de marzo de 2015.

MARTÍN, D. (2012). *Porque el disfrute es de quien lo trabaja*. En: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/download/1105/1057> Consultado el 17 de mayo de 2015.

MARTÍNEZ MONTIEL, L. M. (2005), "La tercera raíz. Los africanos en la colonia" en *Inmigración y Diversidad Cultural en México*. Programa México Nación Multicultural, México, UNAM. En: <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/index.html> Consultado el 21 de enero de 2012.

MARTÍNEZ-HERNÁNDEZ, A. *El dibujante de límites: Franz Boas y la (im)posibilidad del concepto de cultura en antropología*. En: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702011000300015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702011000300015&script=sci_arttext) Consultado el 14 de diciembre de 2013.

MÉNDEZ LUGO, R. A. (2004). *Teoría y método de la nueva museología en México*. En: <http://www.latinoamerica-online.info/cult05/arti05.04.html> Consultado el 5 de abril de 2008.

MENDOZA MEJÍA, J. (2014). *Imágenes del patrimonio cultural inmaterial en los museos, dos casos de estudio*. En: [http://www.discursovisual.net/dvweb34/PDF/Discurso%20Visual%2034\\_Museos%20mexicanos%20Practicas%20vocaciones%20y%20narrativas.pdf](http://www.discursovisual.net/dvweb34/PDF/Discurso%20Visual%2034_Museos%20mexicanos%20Practicas%20vocaciones%20y%20narrativas.pdf) Consultado el 3 de octubre de 2014.

MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE 1972. En: [http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy\\_of\\_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf](http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf) Consultado el 22 de septiembre de 2014.

MOmA. *Primitivism*. New Exhibition Opening September 27 At Museum Of Modern Art. Examines In 20th Century Art. En: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6081/releases/MOMA\\_1984\\_0017\\_17.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_17.pdf?2010) Consultado el 28 de junio de 2015.

\_\_\_\_\_ *Primitivism*. Major Publication Accompanies. En: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6087/releases/MOMA\\_1984\\_0023\\_23.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6087/releases/MOMA_1984_0023_23.pdf?2010). Consultado el 6 de junio de 2015.

\_\_\_\_\_ *Primitivism*. Fact Sheet. En: [http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6082/releases/MOMA\\_1984\\_0018\\_19.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6082/releases/MOMA_1984_0018_19.pdf) Consultado el 26 de junio de 2015.

NAVARRETE, F. (2005), "El mestizaje y las culturas regionales" en *Las Relaciones Interétnicas en México*. Programa México Nación Multicultural, México, UNAM. En: <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/index.html> Consultado el 21 de enero de 2012.

OCHOA SANDY, G. *Indicadores de cultura. Los museos en México* (Primera parte). Este País Cultura 4/26/10 Page 22. En: [http://estepais.com/site/wp-content/uploads/2010/05/31\\_ochoasandy.pdf](http://estepais.com/site/wp-content/uploads/2010/05/31_ochoasandy.pdf) Consultado el 12 de mayo de 2012.

OCHOA SANDY, G. *Los museos en México*. En: <http://www.ilam.org/ILAMDOC/sobi/Los%20museos%20en%20Mexico-Mus%20y%20P.pdf> Consultado el 12 de mayo de 2015.

PÉREZ RUIZ, M. L. (2008). *La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?*. Cuicuilco vol. 15 no.44 sept./dic. Dirección de Etnología y Antropología Social- INAH. México. En: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-16592008000300005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000300005) Consultado el 26 de marzo de 2012.

PÉREZ RUIZ, M. L. (2012). *Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas*

frecuentes. Diario de Campo, Número 7. INAH. En: [https://www.academia.edu/6938207/DIARIO DE CAMPO Patrimonio diversidad cultural y pol%C3%ADticas públicas Preguntas frecuentes](https://www.academia.edu/6938207/DIARIO_DE_CAMPO_Patrimonio_diversidad_cultural_y_pol%C3%ADticas_p%C3%BAblicas_Preguntas_frecuentes). Consultado el 17 marzo de 2015.

PROGRAMA NACIONAL DE MUSEOS COMUNITARIOS. En: <http://www.oas.org/oipc/espanol/documentos/mexicoprogramanacionalmuseoscomunitarios.doc>. Consultado el 18 de marzo de 2013.

ROSSI, M. y Amadeo, Javier (2002). *Platón y Aristóteles: dos miradas sugestivas en torno a la política*. Argentina: FLACSO, 2002. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/filopol2/rossi.pdf> Consultado el 3 de marzo de 2015.

SCHEINER, T. C. (2008). *El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada*. Cuicuilco, Vol. 15, Núm. 44, septiembre-diciembre, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México pp. 17-36. En: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-16592008000300002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000300002) Consultada el 25 de abril de 2012.

SOUZA, M. de L. (1999 ). *La individualidad postmoderna: una lectura del pensamiento de Pietro Barcellona y Boaventura de Sousa Santos*. Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho. Núm. 2. Universidad de León. En: <http://www.uv.es/cefd/2/Souza.html> Consultado el día 14 de enero de 2014.

TORRES ARROYO, A. M. (2005). *Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales*. Discurso Visual - revista electronica - Cenidiap. INBA. Enero-Marzo. En: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne03/agora/agoanator.htm> Consultado el 5 de abril de 2015.

VÁZQUEZ OLVERA, C. (2008). *Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos*. Revista Cuicuilco, número 44, septiembre-diciembre. En: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35112197001.pdf> Consultado el 22 de mayo de 2012.

VÁZQUEZ OLVERA, C. *La participación infantil como motor del origen y desarrollo de los museos escolares*. Cuicuilco, Vol. 15, Núm. 44, septiembre- diciembre, 2008, pp. 111-134. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México. En:

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35112197006> Consultado el 13 de mayo de 2012.

4th GENERAL CONFERENCE and 5th General Assembly of ICOM. Geneva, Switzerland, 9 July 1956. En: <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/geneva-1956/L/1/> Consultado el 22 de julio de 2015.

10th GENERAL ASSEMBLY OF ICOM. Grenoble, France, 10th September 1971. En: <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/grenoble-1971/print/1/L/1/> Consultado el 5 de julio de 2015.

### **Sitios institucionales:**

<http://arqueologia-mexicana.blogspot.com.es>

<http://discursovisual.cenart.gob.mx>

<http://ekomuseum.se/en/>

<http://espanol.mapsofworld.com/continentes/norte-america/mexico/>

<http://fra.europa.eu/en/tags/raxen>

<https://gestforest.wordpress.com/tag/ecomuseos/>

<http://icom.museum/L/1/>

<http://nacionmulticultural.unam.mx>

<http://vinculacion.conaculta.gob.mx>



<http://www.aguascalientes.gob.mx/estado/municipios/act8.aspx>

<http://www.aguascalientes.gob.mx/estado/resena.aspx>

<http://www.batana.org/en/the-batana-eco-museum/info-about-the-eco-museum/>

<http://www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx/museos-y-exposiciones/gaceta-de-museos>

<http://www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx/patrimonio-mundial/hereditas>

<http://www.bieoaxaca.org/sistema/sibm/sibmdie/sibm/pmd/546.pdf>

<http://www.e->

[local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM20oaxaca/municipios/20546a.html](http://www.local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM20oaxaca/municipios/20546a.html)

<http://www.ecomuseodelcacao.com>

<http://www.ecomuseoriocaicena.es>

<http://www.ecomuseoterredelbrenta.it>

<http://www.ecomuseu.com>

<http://www.enar-eu.org>

<http://www.encrym.edu.mx>

<http://www.fonart.gob.mx/web/>

<http://www.gob.mx/cdi>

[http://www.gob.mx/cdi.](http://www.gob.mx/cdi)

<http://www.inafed.gob.mx>

<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/20356a.html>

<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/20356a.html>

<http://www.inali.gob.mx>

<http://www.inali.gob.mx>

<http://www.inali.gob.mx>

<http://www.inah.gob.mx>

<http://www.livingmuseum.org.au>

<http://www.minommex.galeon.com>

<http://www.mna.inah.gob.mx/museo/historia/inicios-de-las-colecciones.html>

<http://www.museumportal-berlin.de/es/museos/museum-neukolln>

<http://mxcity.mx/2014/07/museo-nacional-de-antropologia-conservatorio-del-pasado-prehispanico-de-mexico/#/0>

<http://www.nuevamuseologia.galeon.com/aficiones1773459.html>

[http://www.oaxaca.gob.mx/?page\\_id=16920](http://www.oaxaca.gob.mx/?page_id=16920)

[http://www.oei.es/cultura/politicas\\_culturales.htm](http://www.oei.es/cultura/politicas_culturales.htm)

<http://www.oei.es/cultura2/mexico/c2.htm>

<http://www.snim.rami.gob.mx>

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/tate-social-media-communication-strategy-2011-12>

<http://www.un.org/es/documents/udhr/>

[http://www.vivaaguascalientes.com/UI/frm\\_Atractivo.aspx?ISC=7](http://www.vivaaguascalientes.com/UI/frm_Atractivo.aspx?ISC=7)



Ya #haciernanagentiáletmesa porque de lo contrario no me la voy a acabar (ya de por sí...)