

EN SU VOZ. APORTACIONES DE GUILLERMO BONFIL A LA MUSEOLOGÍA MEXICANA

(Entrevistas con Guillermo Bonfil, Mariano López,
Alfonso Morales y Georgina Rodríguez
realizadas por Maya Lorena Pérez Ruiz
entre 1988 y 1989)



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México.
La patria ilustrada. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987.

Presentación:

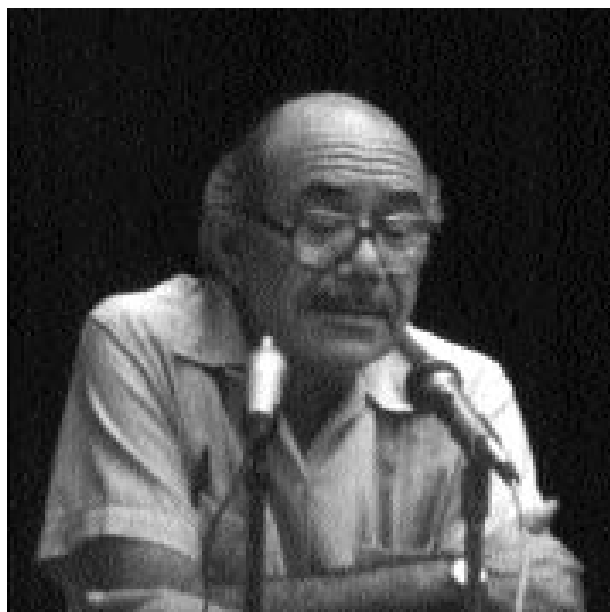
Maya Lorena Pérez Ruiz*

Guillermo Bonfil es uno de los antropólogos mexicanos más fecundos del siglo XX. Muestra de ello es la intensidad con la que circulan en nuestros días conceptos, ideas y propuestas suyas, muchas veces sin que se reconozca su autoría y, otras tantas, sin que los usuarios acompañen su uso con una reflexión, y hasta rectificación, que explique porque ahora sí aceptan ideas fuertemente cuestionadas por ellos en un pasado nada lejano. Un caso ejemplar es el empleo generalizado y descontextualizado de su concepción sobre la existencia de un México Profundo, que para Bonfil signi-ficaba la utopía fundante de un proyecto nacional que debía incluir a los pueblos y las culturas subalternas, y que apenas hace unos años se cuestionaba desde varios frentes como una propuesta romántica y etnopopulista. En la actualidad luego del levantamiento armado de Chiapas en 1994, y por la fuerza del movimiento indígena nacional que ha sacudido a las elites políticas de todos los signos y partidos, la construcción de un México realmente plural y diverso, democrático y con fuertes raíces en la cultura propia, parece ser casi el único y alternativo camino frente a un mundo altamente globalizado. Es decir, un mundo que vive una nueva etapa del capitalismo mundial en el que se debilitan las fronteras nacionales, así como la soberanía de los Estados bajo el férreo control de las instancias financieras internacionales bajo el control de un grupo reducido de naciones poderosas.

Otro caso es el de la normalidad con la que ahora se viven y aceptan políticas, instituciones y hasta acciones culturales generadas o impulsadas por Guillermo Bonfil sin que junto a ello se reconozcan sus aportaciones y se modifiquen los estereotipos que han circulado ampliamente sobre la vida y la obra de este antropólogo. Para muchos, entonces, será una sorpresa saber que detrás de propuestas innovadoras —como los Museos Comunitarios, los Museos Escolares, muchos de los programas estatales de apoyo a las culturas indígenas y populares de México, e incluso de “la revolución” museográfica en México provocada por el arribo de las culturas subalternas a los santuarios museísticos— están las ideas, el impulso y el trabajo institucional de Guillermo Bonfil.

Durante el primer homenaje a Guillermo Bonfil después de su muerte, que fue realizado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), una joven profesora dijo emocionada: “Soy profesora de Antropología Mexicana de la ENAH. No he leído a Bonfil pero yo opino que...” y nos brindó un listado de concepciones parciales, en varios aspectos errados sobre su obra, de esas que circulan ampliamente entre los docentes y alumnos de esta institución pero que demuestran que jamás se han acercado a sus textos para corroborarlas.

Igualmente significativo fue el comentario de otro colega que al final de su participación, ese mismo día, reconoció muchos de sus méritos pero concluyó lamentando la mancha negra en la vida académica e



Guillermo Bonfil, en un evento del Museo Nacional de Culturas Populares, 1988.



* La doctora Maya Lorena Pérez Ruiz es investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social - INAH.

intelectual de Guillermo Bonfil: haber trabajado para el Estado Mexicano. Y la señalaba como la sombra que había opacado la felicidad de Bonfil hasta el final de sus días. ¡Nada más alejado de la realidad! Pues si algo queda como recuerdo imborrable es la felicidad y el ánimo juguetón con el que emprendía y compartía con muchos, sus pro-yectos culturales orientados a modificar las políticas culturales y las instituciones nacionales para hacerlas accesibles a la participación social, amplia y diversa.

Las incursiones de Guillermo Bonfil dentro de las instituciones gubernamentales dedicadas a la cultura tuvieron una orientación y un sentido altamente político y contestatario frente a las políticas del Estado: centralizadas, elitistas y reproductoras de discursos, además de las prácticas institucionales incapaces de reconocer y dar cabida a la diversidad cultural y étnica del país; si bien, nunca dejó de reconocer los límites de un cambio realizado en ese contexto, apostó a sacarle el máximo provecho a ese camino. Un camino actual-mente reconocido por un lenguaje político que busca el cambio social mediante la vía democrática y la participación social.

Sin embargo, su paso por las instituciones culturales fueron mucho más que el interés por el cambio, pues cada nueva propuesta se acompañó siempre de un serio trabajo de reflexión, de conceptualización y de discusión

con colegas, funcionarios y líderes sociales. A Bonfil se le deben algunas de las reflexiones pioneras hechas en México, sobre la incapacidad del marxismo para explicar la realidad y las perspectivas políticas de los pueblos y las culturas colonizadas. Además él fue uno de los primeros en buscar herramientas conceptuales más adecuadas para explicar las culturas subalternas —urbanas y rurales, indígenas y no indígenas de nuestro país— imposibles de entenderse sólo desde el punto de vista del marxismo y del indigenismo mexicano; estas aportaciones fueron: su Teoría del Control Cultural, para explicar el cambio cultural y las relaciones interétnicas en contextos de dominación-subordinación; así como sus críticas al uso indiscriminado de “lo subalterno” y “lo popular”, trasladados mecánicamente de la escuela italiana a Latinoamérica. Bonfil nutrió estos cuestionamientos con sus aportaciones conceptuales, los cuales fueron adecuados a la realidad mexicana, y que se encuentran desarrolladas en varios artículos ya publicados.¹

A partir de ese interés permanente por unir la reflexión teórica con la generación de nuevos espacios culturales, y de abrir éstos a la participación social, Bonfil desarrolló una de sus experiencias de innovación más ricas y fascinantes: la creación del Museo Nacional de Culturas Populares en 1982.

Con ese proyecto se propuso, con el apoyo de quiénes le acompañaron en su aventura, abordar algunos de los problemas claves del momento: terminar con los museos como espacios de consagración y reproducción de las culturas dominantes y transformarlos en espacios alternativos que no cosificaran ni descontextualizaran los elementos de las culturas allí expuestos. Para ello asumió el reto de construir ese museo como un espacio cultural de y para los grupos populares. Así, redefinió el papel del intelectual en esas tareas y sorteó los límites de su actuación dentro de las instituciones generadas y operadas con recursos gubernamentales.

El trabajo pionero realizado desde este nuevo tipo de museo alentó la generación de nuevas propuestas tanto en el campo de la participación social, como en el de las prácticas museográficas, ya que revolucionó la forma de hacer las investigaciones, de obtener los



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. © Maya Lorena.

objetos, de diseñar la museografía y de realizar los montajes. Además, junto a cada exposición, mientras él estuvo de director en el MNCP, se reflexionó constantemente sobre el amplio quehacer de esta institución, sus intenciones y sus resultados. De esta forma contribuyó, desde la reflexión teórica y la práctica, a criticar los postulados ideológicos y políticos que orientaban a las instituciones culturales hasta ese momento.

De muchas formas puede considerarse que Guillermo Bonfil contribuyó a fundamentar lo que se ha llamado hasta ahora la nueva museología mexicana. Misma que se concibe diferente a la primera museología nacional que arrancó durante la primera mitad del siglo XIX y que concibió el Museo Nacional bajo una dirección ideológica y de recreación simbólica al servicio de la nación y que rom-pió con las concepciones porfiristas anterio-res.² La nueva museología mexicana, por el contrario se ha caracterizado por su tendencia a la profesionalización, por dialogar con experiencias y conocimientos generados por diversas disciplinas en otras partes del mundo, por analizar y reflexionar sobre el quehacer de los museos, por tener una visión que integra la naturaleza, la cultura y al hombre en una visión integral, así como por una actitud democratizadora que busca que las comuni-dades hagan valer su propia cultura en esas instituciones y no olvidar el uso del patri-monio cultural. De manera significativa la nueva museología mexicana ha buscado in-dependizarse de los postulados ideológicos y políticos que hicieron de los museos templos al servicio de la nación en la versión de sus clases hegemónicas.³

Sin embargo, dentro del marco general de inquietudes en torno a la nueva museología mexicana, Guillermo Bonfil llegó muy lejos al asignarle un papel fundamental a la participación social en su proyecto del MNCP; de modo tal que convirtió la participación social en una variable sustancial, en un paradigma, que llegó a diferenciar a éste de otros museos ya que le dio un matiz especial a su produc-ción cultural y, sobre todo, a la manera de vincularse con la sociedad.

Así entonces, puede considerarse que Guillermo Bonfil fue impulsor de una tendencia de la museología mexicana, específica, caracterizada por tener como paradigma esencial la



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. El comic mexicano. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.

participación social y un compromiso político a favor de los sectores subordinados en el país: los grupos con culturas e identidades diferentes a la hegemónica.

De esta manera, dentro de la llamada museología mexicana hay que distinguir la tendencia que se concentró en una función fundamentalmente educativa y comunicativa —que finca su modelo de producción cultural en una dirección que va del museo hacia su o sus públicos—; y la que se propuso incorporar a la sociedad —ya no como público o usuario de los museos— sino como parte esencial de su producción cultural: desde su gestación hasta su consumo, pasando por las fases intermedias (de investigación, elaboración de guiones y discurso museográfico, entre otros).

Esa nueva forma de concebir, crear y trabajar en los museos —que impulsó Guillermo Bonfil y que llamaré “museología partici-pativa”— comparte con la que llamaré “museología educativa y comunicativa” cier-tos principios: su oposición a los discursos estatistas y hasta folklorizantes de los primeros museos nacionales (nacidos bajo la óptica de la primera museología mexicana), su quehacer analítico y reflexivo además de su diálogo con la museología de otros países; pero tiene como característica esencial —y diferente— su compromiso explícito con la participación social como una vía para resol-ver muchos de



los problemas inherentes a la primera museología mexicana y planteados como problemas a resolver por la nueva museología: cómo sustraer a los museos de la acción del Estado que los usa para reproducir la hegemonía de los sectores dominantes; cómo evitar o disminuir la distancia entre los usuarios y los museos, cómo resolver el problema de la descontextualización y la sacralización de los objetos, qué hacer para que éstos dejen de ser espacios “muertos” y se conviertan en espacios “vivos” y atentos a la evolución de la sociedad de acuerdo a sus necesidades.⁴ Así, mientras los museos que trabajan bajo la línea de la “museología educativa y comunicativa” buscan resolver los problemas de su función social y sus métodos para acercarse a los usuarios fundamentalmente mediante la autorreflexión, la autocorrección y/o la evaluación externa (por medio del análisis crítico, la incorporación al trabajo museal de diversas disciplinas, el desarrollo de nuevos métodos y técnicas museográficas, educativas y de comunicación, así como mediante el diálogo y la interacción con sus diversos públicos); los museos que operan bajo el paradigma de la participación social —además de que podrán recurrir a lo anterior— orientan su producción cultural, e incluso la corrección de sus acciones, en su interacción y contacto directo con las poblaciones que se supone que les dieron su razón de ser, su función y su sentido.

La escasa investigación que existe en México sobre los diversos tipos de museos que existen, y el énfasis, cuando se hace, en los estudios de público, no ha permitido recuperar sus

experiencias globales ni evaluar su desarrollo. Con ello se ha omitido analizar el tema de lo que ha significado el paradigma de la participación social y su impacto en la evolución museográfica y museológica en el país.

Como una contribución al tema y para dar a conocer las aportaciones —directas e indirectas— de Guillermo Bonfil a las políticas culturales del país, así como a la nueva museología mexicana se presentan aquí dos entrevistas inéditas, realizadas, una en 1988 y la otra en 1989. También se presentan tres entrevistas también inéditas realizadas en esos años a personal que colaboró con Guillermo Bonfil: a Mariano López, Alfonso Morales y Georgina Rodríguez. Los dos primeros son los museógrafos que tuvieron a cargo diversas exposiciones en el MNCP, y que representan dos tendencias diferentes que se desarrollaron con el paso del tiempo. Mariano López mantuvo siempre una línea conceptual más parecida a la planteada por Bonfil, de modo que se propuso hacer de sus exposiciones una especie de espejo de las culturas populares, fundamentalmente indígenas. Fue responsabilidad suya, entre otras la exposición *El Maguey: árbol de las maravillas*, de 250 metros cuadrados y que se inauguró el 23 de septiembre de 1988; en tanto que Alfonso Morales desarrolló una vertiente que se orientó más hacia las culturas populares urbanas, y recuperó el papel central de los equipos del MNCP como intelectuales capaces de reinterpretar y recrear la cultura popular, más que de reflejarla. Estuvo a su cargo la exposición *Puros cuentos: la historia de la historieta en México*, de 850 metros cuadrados y que fue inaugurada el 11 de septiembre de 1987. Georgina Rodríguez, por su parte, fue colaboradora de Alfonso Morales en ésta y otras exposiciones coordinadas por él. En todas las exposiciones, en las que los tres entrevistados participaron, a nivel social, fue un elemento esencial para definir los contenidos, obtener los objetos museográficos, crear los montajes y construir el discurso museográfico.⁵ Tal participación social, incluyó no sólo a los creadores directos de la cultura popular, sino a diversos artistas e intelectuales que colaboraron, generalmente sin pago alguno, en las exposiciones.



Exposición *El maguey: árbol de las maravillas*. Características botánicas del Maguey. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988.

Con el conjunto que forman estas cuatro entrevistas se busca recuperar y dar a conocer aspectos importantes de la experiencia generada en torno al MNCP, al tiempo que se busca aportar elementos para enriquecer la discusión sobre los retos que enfrentan los museos en general, y la nueva museología mexicana en particular. Por desgracia, tanto Guillermo Bonfil como Mariano López ya no nos acompañan, y quedan sus palabras, aquí publicadas, como un homenaje y un reconocimiento póstumo a su labor.

Agradezco a la Mtra. Gloria Artís, de la Coordinación de Antropología, así como al equipo de Roberto Mejía, el apoyo brindado para

que tales materiales sean difundidos a través del Suplemento del Diario de Campo.

Notas:

- ¹ Ver de Guillermo Bonfil: “De culturas populares y políticas culturales”, política cultural, México, MNCP/SEP, 1982; La teoría del control cultural Papeles de la Casa Chata, 1987; “Los conceptos de diferencia y subordinación en nuestra cultura, México, Alianza Editorial, 1991.
- ² Según Morales Moreno (1996a) las premisas de esa primera museología fueron Alfonso Pruneda y Jesús Galindo y Villa, entre 1913 y 1916, ya que ellos —considerada como almacén de cosas viejas— y desarrollaron una “primera museología mexicana creó, según este autor, un vínculo entre la historia y la búsqueda —por medio de los museos públicos de historia y antropología— Luis Gerardo Morales Moreno, “Presentación”, en Cuicuilco, Nueva Época, autor, el artículo “Qué es un museo” en Cuicuilco, Nueva Época, Vol. 3, No. 1, 1996.
- ³ Algunas concepciones sobre lo que se concibe como museología —y los museos— Felipe Lacouture Forneli, “La museología y la práctica del museo. Áreas de investigación”, mayo/agosto, México, 1996, pp. 1130; Lourdes Turrent, “Museología. Estableciendo una definición sistemática”, en Ma. Engracia Vallejo (Coordinadora), Educación y Cultura, 145-147; Luis Gerardo Morales Moreno, “¿Qué es un museo?”, en Cuicuilco, 1996b, pp.59-104
- ⁴ Aquí cabe aclarar que se considera que existen ambos paradigmas dentro de la museología educativa y comunicativa— desde el momento en que éstos están presentes en los museos ya sea como política, como discurso fundante, como intención como guía para la producción cultural, o como simple justificación, sin que con ello signifique que tales principios se cumplan siempre, y se concreten en prácticas coherentes con tales principios. Precisamente la coherencia y la eficacia de tales principios deberían ser materia de investigación y reflexión permanente. Inclusive, estaría por demostrarse, también, si la primera museología mexicana —estatista, centralista, patrimonialista y ajena a las necesidades e iniciativas de la población— efectivamente ha dejado de existir, o si aún subsiste y se reproduce con buena salud en diversos museos mexicanos.
- ⁵ En análisis del pensamiento de Guillermo Bonfil, así como las exposiciones mencionadas, son analizadas en el libro de mi autoría El sentido de las cosas: la cultura popular en los museos contemporáneos, INAH, México, 1999. En dicho libro hay algunos fragmentos de las entrevistas que aquí se presentan, sin embargo, esta es la primera vez que se dan a conocer en su versión íntegra.



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Interior de la cantina y el pulque. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. © Maya Lorena.



1. Entrevista con Guillermo Bonfil, México, D. F., realizada el 2 de mayo de 1988.



Detalle de la exposición El maguey: árbol de las maravillas. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. © Maya

Maya Lorena: ¿Cómo surgió la idea de crear el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP)?

Guillermo Bonfil: Probablemente lo que está atrás es mi experiencia de 1971-76, en el Instituto Nacional de Antropología. Mi vinculación con museos es anterior, de hecho en la creación del Museo Nacional de Antropología como asesor durante dos años. Pero ya como administrador en la Dirección del Museo Nacional, el campo resultó una de las áreas más importantes de trabajo del Instituto. Por lo menos, es lo que en ese momento consideramos que debía tener una importancia mayor porque era el principal camino de comunicación entre el instituto y el público. Es mucho más importante en ese nivel que las publicaciones, o cosas que en general iban hacia un público especial. Entonces hubo varias experiencias en el Instituto de Antropología que fueron novedosas. En un terreno fue la

creación de los Museos Escolares que de alguna manera planteaban una modalidad de museo totalmente distinta de la establecida, ya que los Museos Escolares de ninguna manera podían reunir lo que en esa época se consideraban como condiciones básicas, fundamentales de cualquier museo. De hecho combinaban algunos materiales originales, de cualquier tipo, desde especímenes botánicos, o cosas de estas, algunas cosas minerales o colecciones de este tipo, hasta

fundamentalmente lo que los chicos de la escuela harían alrededor de esos materiales o de otras ideas. Entonces, junto con los Museos Escolares se estimuló la creación de los primeros museos locales, o Museos Comunitarios. También con una perspectiva nueva en aquel momento que era que el museo no fuera hecho desde afuera para la comunidad sino que fuera hecho a partir del interés, la participación y el trabajo de la propia comunidad. Fueron, no recuerdo exactamente cuatro o seis museos que se lograron hacer con esa perspectiva. Y después hubo un par de experiencias más, una de ellas se llamó “La casa del museo” fue hecha a partir del Museo Nacional de Antropología, y la idea era, bueno, con unos módulos muy sencillos, instalar en barriadas populares un museo, de tal manera que con la misma idea alimentara las proposiciones, las necesidades de la gente de esa barriada, usando



los instrumentos o los recursos museográficos que pudieran contribuir en el proceso comunitario. Recuerdo que la primera experiencia se hizo en un lugar que se llamaba “La Marra-nera”, en Mixcoac, cerca de lo que ahora es la estación del Metro Mixcoac y la experiencia resultó sumamente interesante porque los problemas ahí eran fundamentalmente de salud. Entonces la exposición tuvo que tratar de alguna manera ese tipo de temas que, por supuesto, no era la idea original. La idea original era llevar la temática del Museo de Antropología a la comunidad, pero como al mismo tiempo estaba la intención de responder a las demandas de la comunidad, pues entonces los temas que salían eran los que a la gente le preocupaba y no otra cosa. Y hubo algunas otras experiencias con ese sentido, experiencias que cambiaban de alguna manera la idea misma de un museo, como fue la del Museo sobre Rieles que era una exposición ambulante que se iba quedando en distintos sitios, en las diferentes estaciones de ferrocarril. Y todo eso llevó en su momento a plantear por primera vez en el Instituto la idea de una Política de Museos, la cual partía de que el conjunto de museos del Instituto debía de ser entendido como un sistema. Un sistema, en donde digamos, en la parte superior estaban los Museos Nacionales donde debían concentrarse servicios, pues altamente especializados, de restauración. Después vendrían los Museos Regionales, los Museos Locales, los Museos Escolares, los Museos de Sitio, todo ese conjunto. 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 son las personas las que tienen 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 misma, y tomar en cuenta si es que el museo tenía sentido para la gente, y si tenía una función para el visitante. 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 de Antropología.

Después vinieron varios aspectos: la presencia en México, fundamentalmente del Dr. Alberto Cirese que vino invitado por primera vez por el CIESAS, que por entonces se llamaba CISHINA, cuando yo era su director. Cirese, pues también tenía experiencias en museos, sobre todo en museos campesinos. Había reflexionado mucho sobre el problema de museos y desde luego tenía esta visión de la escuela italiana de la cual es probablemente, en este momento, el representante más importante sobre la cultura popular, las culturas subalternas. Entonces Cirese dio en el CISHINA un seminario -debe haber sido durante un mes o mes y medio- que se publicó volumen en La Casa Chata con traducciones de algunos de los principales trabajos de Cirese, entre ellos uno sobre problemas del museo. Entonces, de alguna manera abrió una bibliografía que en México no se manejaba mucho, tanto en italiano, como en francés, etcétera.

Eso coincide en ese momento con la tarea de Rodolfo Stavenhagen de crear la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), transformando lo que era la Dirección General de Arte Popular. Esfuerzo que se inicia allí y que continúa durante el resto del sexenio Leonel Durán, frente a la DGCP, desde donde se están



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Vivienda de Maguey. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. ©



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Historietista visitando la exposición.

planteado nuevas formas de acercamiento a la temática de la cultura popular. Cuando fui relevado de la dirección del CISHINAH, y el CISHINAH se transformó en CIESAS, surgió la posibilidad de organizar el Museo Nacional de Culturas Populares, que inicialmente, por parte de la Secretaría de Educación Pública, estaba planteado como Museo de Arte Popular. Según se me explicó, el Presidente de la República había donado esa casa, la primera casa que fue para el Museo, que había sido sede de su campaña electoral, y quería que se instalara ahí un museo de artesanías. Bueno, con todos estos antecedentes que menciona rápidamente, yo hice una primera contrapropuesta en el sentido de que no fuera un museo de arte popular, sino que intentara ser un museo de cultura popular, o como ya en ese momento se decía, siempre en plural, de culturas populares, pero sin tener en ese primer momento -estamos hablando de agosto/septiembre de 1980- una idea muy clara de por dónde ir. Entonces durante tres meses se me autorizó para dedicarme a pensar una propuesta más formal para la creación del museo, y eso es lo que hice hasta enero del siguiente año -enero de 1981- cuando yo presenté una propuesta más articulada, ya con las ideas básicas de lo que después fue el Museo, y siempre con la colaboración de una serie de personas. Por ejemplo, ese primer documento

lo repartía a un grupo de personas de distintos campos que accedieron a reunirse en alguna ocasión con-migo a discutir muy ampliamente ese primer documento. Yo recuerdo muy bien que esta-ban ahí Florescano, Alejandra Moreno, Arturo Warman, Carlos Monsiváis, gente del Museo, en fin un grupo de personas que aportaron buenas ideas para estructurar ese documento, que en una versión posterior, digamos ya más gubernamental, es el que está publicado en un folleto verde, o en un folletito azul, que es el primer documento del Museo.

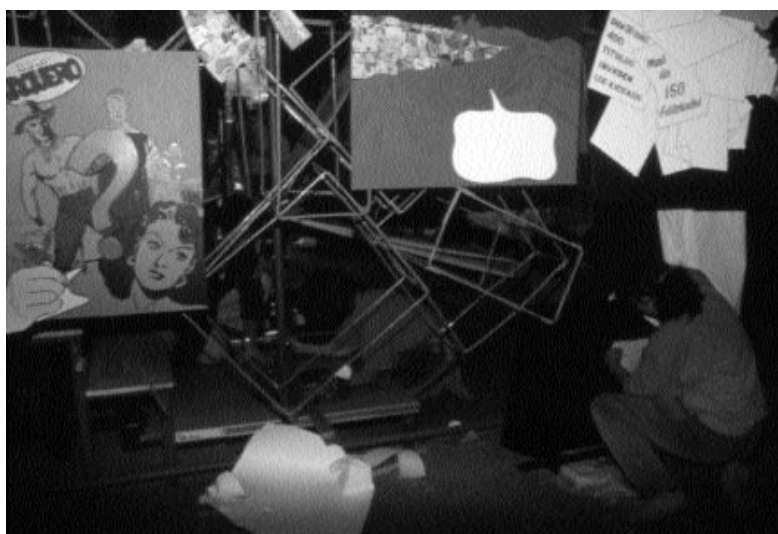
¿Cuáles fueron las premisas que orientaron la formación del MNCP?

La idea básica ahí era ya la noción del reconocimiento de la cultura popular y de crear una institución que estuviera orientada al reconocimiento y estímulo de las iniciativas culturales de los sectores populares. Y en ese (primer) documento hay ya una definición, porque justamente eludimos una definición académica y buscamos una más pragmática, y creo que más política, de qué diablos es la cultura popular. Y planteamos que la cultura popular era la de los sectores subalternos. Es decir, que la definición no se daba a partir de rasgos (culturales) concretos que se pudieran considerar populares o no, sino que se daba a partir de que era la cultura de sectores sub-alternos, y que esos

sectores subalternos se entendían como sectores que no tenían participación en las decisiones sobre muchos aspectos que los afectaban en su vida. En-tonces esos son sectores marginales, y por eso se les consideraba subalternos. Y con esa definición ya muy pragmática que pone el énfasis en la posición social de los grupos portadores de la cultura popular y no en los rasgos de la cultura misma, pues a partir de eso planteamos los principales objetivos, ya desde ese mismo momento -y tomando en cuenta incluso situaciones prácticas pues sólo teníamos la pequeña casa que nos había sido entregada, y no había el espacio para hacer realmente un museo en el sentido tradicional- se planteó la idea de hacer un museo que no iba a formar colecciones para guardarlas en bodega, o para tenerlas siempre en exhibición, sino que iba a formar las colecciones para montar exposiciones temporales. Se plantea-ron ya una serie de actividades que no son estrictamente museísticas, y también la idea de que las colecciones y los programas pudie-ran estarse renovando constantemente. Se presentó el proyecto así a la Secretaría de Educación Pública y finalmente fue aprobado. Entonces hacia marzo del '81 se autorizó el proyecto y empezamos a integrar el equipo como prioridad, como primera medida. Pro-bablemente entre marzo y mayo más o menos, se fue conjuntando el equipo inicial, y yo diría que al principio fue muy satisfactoria la composición del equipo.

¿Cuáles fueron las circunstancias políticas que contribuyeron a que se formara un museo sobre las culturas populares? ¿Existía una política cultural en México favorable para ello?

Una de las primeras tareas que hicimos -debe de haber sido como por marzo, o un poco después, como en mayo del '81- fue hacer un seminario, del que se publicaron después los trabajos en el primer libro sobre qué son las culturas populares (y) las políticas culturales; y ahí justamente la idea fue revisar, antes de lanzarme así más de lleno al trabajo del Museo, revisar, por un lado, cuales eran las políticas culturales no solamente del gobierno mexicano sino de la iglesia, de los sectores particulares, etcétera, y por otro, qué estaba pasando con la cultura popular para tratar, por una parte, de ubicar al Museo en el contexto de lo que se estaba haciendo en materia de



Montaje de la exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas Populares,

cultura en el país, y por otro lado, (para) tratar de encontrar como el Museo podía responder a esa situación de las culturas populares.

Tal como se presentaban las cosas, yo creo que fue una discusión muy rica, muy útil para nosotros, y donde lo que resultaba era muy claro en el sentido estrecho de política cultu-ral: la política del Estado no había variado considerablemente, y la mayor parte de las acciones del Estado seguían encaminadas en el sentido de esta política cultural que pretende difundir ciertos valores que se consideran valores altos, o muy altos de la cultura. Es decir, la idea de llevar la cultura al pueblo con todo lo que esto implica de selección de ciertos elementos culturales. Seleccionarlos e ignorar el resto de la cultura, y plantear que la vida cultural se debe orientar a que ese conjunto de valores mencionados, seleccionados de acuerdo con ciertos criterios, formen la verdadera cultura de ciertos campos, y que son los deben imponerse. Creo que lo que estaba muy claro era que la experiencia de la Dirección General de Culturas Populares era una experiencia tolerada. Una experiencia a contrapelo, fundamentalmente después de que Porfirio Muñoz Ledo había dejado de ser Secretario de Educación y Víctor Flores Olea había dejado de ser Subsecretario de Cultura. Es decir, en ese cambio de cuadros de la SEP la DGCP quedó, yo diría en esos términos, tolerada. De ninguna manera era la línea que definía la política de la SEP. Y creo que en el caso del



Museo hubo también, digamos una coyuntura, que hizo que el Museo fuera to-lerado como idea. Yo creo que cuando uno piensa en esas decisiones hay, digamos que entre los hechos reales y las condicionantes generales, una serie muy grande de media-ciones concretas y coyunturales, a veces hasta muy personales, que son las que determinan que estas cosas sucedan o no sucedan. Por ejemplo, en el funcionamiento normal de la burocracia mexicana si una persona es re-levada del cargo que ocupaba sin que haya manera de fundamentar esa decisión, sino que esa decisión ha obedecido a otras razones, a otros motivos entonces las reglas implícitas del juego hacen que lo obligado sea que esa persona ocupe otro cargo porque si no ocupa otro cargo, y si hace como yo me lo planteé al principio -y lo tenía prácticamente arreglado- ingresar al Colegio de México como investigador, eso se siente como algo que exige una explicación por parte de las autoridades que determinaron que ese señor ya no estuviera en ese puesto en el que estaba... (y) yo no estaba, ni estuve de ninguna forma interesado en ocupar un puesto en la Secretaría. Pero en ese momento resultaba que a la Dirección de Culturas Popula-res le habían planteado hacer un museo en Coyoacán, como un museo de artesanías. Enton-ces cuando Leonel y Rodolfo me comentaron el asunto yo lo pensé y entonces en la segunda entrevista le dije a Fernando (Solana) “¡Mira! Yo no le entro a lo que tu me has propuesto, no le entro a tal Dirección, ni a la otra” -me ofreció varias alternativas- pero si quieres la construcción o creación del mu que no sea de artesanías”. Y cc preliminares en ese momento, me Él me asignó directamente a la de Cultura, me aumentó el sueldo eso debo reconocerlo, una relativa organización del Museo durante to

Para el trabajo práctico ¿cómo se definía lo que era y no era popu Para seleccionar los temas por un l la selección de un complejo cultur se trataba de tomar un rasgo sino encontrar una especie de conste-lac torno a algún punto central que fi como lo dice el decreto del muse

nosotros fuera también un tema significativo. Una constelación cultural, un complejo cultural, que para la gente que lo practica ocupe un lugar destacado; que no es una cosa periférica o marginal a su vida, sino que sea una parte central. En donde se pudiera ver, y eso lo dice también el documento, el proceso de inventiva, de inno-vación, de creación cultural que nos permi-tiera mostrar la creatividad cultural popular tomando como tema ese eje. Luego se agregaba un criterio muy práctico: que el tema estuviera lo suficientemente documen-tado o investigado como para que no se fuera empezar a partir de cero, porque se planteaban los problemas de tiempo, de organi-zación, de investigación, y todo esto.

Eso significa que los trabajadores del Museo tomaban decisiones sobre qué temas y como trabajarlos ¿Cómo se conceptualizaban entonces frente a las culturas populares? ¿Cuál era su papel?

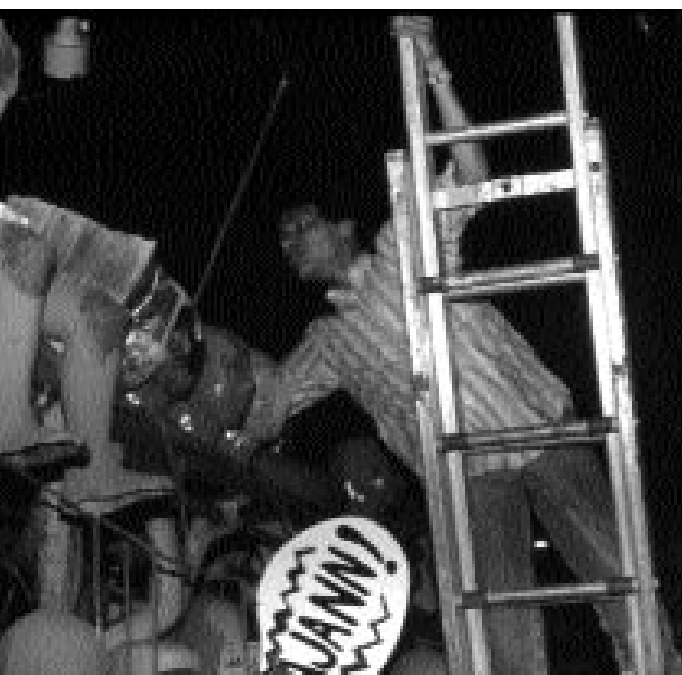
El cómo la gente encarnaba como un instru-mento está planteado: el Museo en algunos momentos es como un instrumento que debe ser vehículo de expresión de los sectores populares, y nuestra función eran todas aquellas que se veían, que se necesitaran hacer para convertir una institución, un museo, digamos con las características de éstos, en un vehículo de expresión de los sectores populares.

¿Ser un vehículo de expresión no implica una actitud hasta cierto punto pasiva?



Detalle de la exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.





Montaje de la exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas Populares,

pretenden arrancar la participación, o propiciar la participación de la gente. Y desde luego esa es la función. Pero el objetivo final es para qué, bueno, para convertir este changarro en un vehículo de expresión de estos sectores.

¿Y cómo se trataban los conflictos al interior de los grupos y culturas populares? ¿Cómo escoger entre exponer los rasgos positivos y aquellos negativos como el alcoholismo o la violencia contra las mujeres y los hijos?

Yo creo que se resolvió, y supongo que se sigue resolviendo así, en forma casuística, en términos de cada exposición, de cada proyecto. Entonces ahí tendríamos que hablar de cómo siempre se discutía y se iba afinando una tesis en la exposición, la temática de la exposición; y siempre nos planteamos que la exposición tendría que tematizar. No queríamos llegar a una cosa puramente descriptiva, sino que el visitante, el lector de los materiales y quién oía los programas de radio, o participaba en los eventos, pudiera de alguna manera, en distintos niveles, ver los conflictos al interior del tema que se estaba abordando. No verlo estático, sino siempre ver el conflicto. Por ejemplo, en la exposición del maíz el conflicto se planteó al final de la exposición, con la expropiación

del maíz del contexto de la cultura popular, su apropiación por parte de la industria transnacional, de su desplazamiento por los cultivos del mercado internacional, todo el problema de la inter-mediación en el comercio del maíz. Es decir, en la expropiación del valor del maíz que queda en manos de sectores que no son los que lo producen ni lo usan. Todo esto estaba al final y creo que dado con bastante claridad. En el caso de la exposición del amate en alguna de las partes se veía cómo el incremento de la producción de amates en las comunidades de Guerrero, había producido al interior de la comunidad un uso diferente, digamos del excedente. Yo recuerdo muy bien que estaban las fotografías de nuevas construcciones de la comunidad donde la casa tradicional era sustituida, con horror, por casas de tabicón gris trenzado, y cosas de estas, y que ya no era problema externo, ya era un problema interno en las comunidades.

En algunas otras exposiciones pienso, (que) quizá en la que más participación se logró, de las que a mí me tocaron de manera directa, seguramente fue en la exposición de la pesca. Ahí era mucha la participación a través de la selección de los textos, de las entrevistas grabadas con los pescadores, de los testimonios que escribieron, o que se recogieron en muchas comunidades pescadoras, y creo que ahí se ven desde los textos de la exposición algunos conflictos. Ahí se hicieron, por ejemplo, juegos infantiles. Había un juego que discutimos muchísimo (serpientes y escaleras) que presentaba al pescador que salía de su casa, va a la pesca, regresa a su casa y, alternando con cosas que lo hacen avanzar como las escaleras y cosas que lo hacen regresar, tuvimos una larga discusión en el momento en que aparecía la cervecería o la cantina. Qué pasaba ahí: el personaje avanzaba, el personaje se quedaba, el personaje regresaba. Había una cola de serpiente ahí. Entonces eso obligó a pensar mucho a los compañeros. Si no recuerdo mal, la decisión fue que la cantina aparece en dos momentos, uno es cuando el pescador va a salir a la pesca, entonces en ese momento la cantina es una cola de serpiente, la cantina lo hace ir abajo, porque es así en la práctica de los pescadores, y en su experiencia, y en lo que ellos mismos podían o no sacar de eso. Ahora cuando el pescador regresa de la pesca, si la pesca es

exitosa, no tenemos manera de poner la cantina como un elemento que significaría ir para atrás, porque en términos del proceso del trabajador y todo esto, pues no, y porque además es la vida real, es la práctica. Y si bien no era una escalera para subir tampoco ameritaba un castigo.

¿Nunca hubo contradicciones entre lo que un grupo popular quería poner en el MNCP y lo que proponían los trabajadores, de éste? Pues quizá la exposición que en ese sentido habría que revisar con más cuidado es la de la Cultura Obrera. Yo tuve personalmente muchas dudas sobre la expresión de “cultura obrera” y varias reuniones difíciles con el equipo de Cultura Obrera. Para empezar porque ya después cuando ellos hicieron el planteamiento, después de estar desarrollando la investigación, yo no encontré la cultura obrera en el planteamiento que ellos hacían y que fue definitivamente el que quedó: en muchas discusiones que tuvimos yo sentía, digamos, que en ese caso estaba pesando demasiado el criterio de los investigadores. Que se tenían los testimonios obreros, y que sí podían mostrar una serie de cosas, pero que había una cierta actitud un poco maniquea. Por ejemplo, cuando hicimos el concurso dentro de éstos (los obreros) para tener datos, por ejemplo, fue un problema que se aceptara, para algunas gentes, que se incluyera un documento de una vieja obrera de la “España Textil” que estaba aquí en

San Rafael, porque esta mujer, ya una anciana, hace un relato que todo es darle las gracias a la fábrica. Ya es una mujer jubilada y todo esto pero no tiene la menor actitud crítica frente a la fábrica, y al contrario presenta todo lo que para ella significa la fábrica, y era evidente que varios compañeros del equipo hubieran preferido que un testimonio así no se publicara, porque ellos ya tenían en aquel momento, una idea demasiado perfilada de qué es la cultura obre-ra y cuáles son sus características y cómo debe expresarse. Entonces ahí hubo participación obrera, incluso participación directa porque eran obreros los que vinieron a montar los objetos de los talleres, a montar el altar de la virgen de Guadalupe en fin una serie de cosas, pero yo tendría la impresión de que si hubiera habido más apertura a otros sectores obreros que no encajaron, cuya visión no encajaba tan claramente con la que tenían los investigado-res, se hubieran planteado cosas diferentes. Lo que pasa es que no se vio el conflicto porque no se hizo participar a estos otros sectores.

En ese caso en particular el postulado del Museo de ser “un espejo” de las culturas subalternas no se cumple. ¿Hay una contradicción entre ese objetivo del MNCP y aquellos trabajadores que se consideran creativos para interpretar y recrear museográficamente las culturas populares? ¿Debe ser tan neutra la posición del intelectual que trabaja para el Museo?

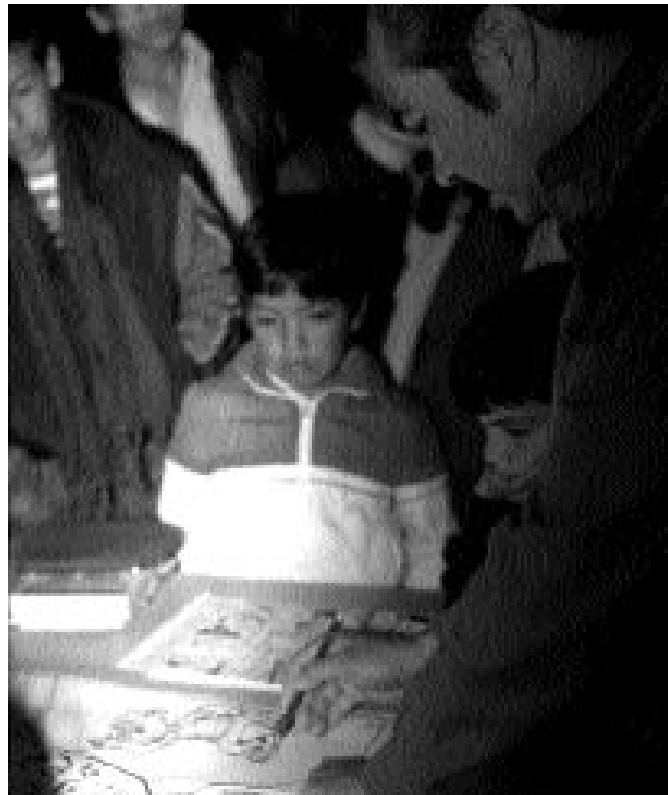
Yo digo que en ese caso, como seguramente en todos, donde se analiza, es una intención, una intención real hacer un espejo que se cumple en mayor o menor medida en cada caso. Es decir que no hay, ni es posible imaginar en estos momentos todavía una neutralidad absoluta ni una desaparición de los criterios de las personas que comparten el museo. Entonces ahí la cosa es, bueno, hay personas que trataron de borrarse un poco más que otras, y que tuvieron una actitud más re-ceptiva a cosas que inicialmente tal vez no pensaron que podían incluir; y por otro lado hubo casos en que eso no se llevó hasta donde debería haberse llevado, y hubo menos flexi-bilidad para hacer un espejo que no reflejara lo que uno no quería reflejar. Y (no significa neutralidad) al contrario significa una toma de posición y una opción ideológica y política tan clara como



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. La hacienda pulquera. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. ©

cualquier otra. Vamos hablar de esto y muchas veces lo discutimos, lo analizamos dentro del Museo con los compañeros. Necesitábamos para empezar un tipo diferente de investigador. No en cuanto a su formación y todo esto, que en general no puede uno pedir demasiado, pero sí en cuanto actitud. Para empezar era un investigador que a diferencia de los investigadores de la Universidad, o de los centros de investigación, en fin, tenía plazos muy rígidos, porque ellos tenían que terminar un trabajo de investigación a cierto nivel, en tal momento, porque de ese trabajo depende que se haga el guión museo-gráfico, y ta, ta, ta, y hay una exigencia, pero creo que en esto se respondió: hubo algunos casos en que nunca respondieron, pero en general se respondió y dio una actitud diferente ante el trabajo intelectual de investigador. El primer punto es ese: aquí se trabaja sobre este tema, en tales y tales zonas o en tales plazos, y tú tienes que documentar este tipo de cosas, y punto. Si no quieres esto vete a la Universidad y que te den 20 años para hacer tu investigación. Aquí necesitamos esto, y eso no es aislado depende de todo lo demás. Y luego debe haber una comprensión de qué tipo de información, qué tipo de cosas necesitamos para los objetivos del proyecto. Esto implica un cambio interesante. Lo otro, cuando digo que es una opción política sí, sí la es, y no es que yo diga que me pensaba neutro, para hablar de mí mismo. Al contrario yo había hecho una opción. Mi opción era conseguir al intelectual metido en ese tipo de cuestiones, como un individuo que por equis proceso, circunstanciales, coyunturales, tiene una posibilidad de información, de reflexión sobre ciertos problemas que lo colocan en situaciones de actuar de una forma específica, a diferencia de otras personas que no tienen esos antecedentes, o sea, que por formación pueden hacerlo. Es un personaje que tiene una función porque tiene una capacitación en un determinado campo. Ahora, a diferencia de algunos, de muchos colegas, que deciden poner esa capacidad de información, de reflexión, de expresión... al servicio de una causa que está de alguna manera ya definida, que responde además a un proyecto político ya institucionalizado, bien sea el del gobierno, bien sea un partido, o de alguna ideología de posición ya más o menos conformada, aquí mi juego, y creo que el de mucha otra gente, era

poner eso en este proyecto. ¿Cuál es el proyecto? Es ver qué diablos hacemos para en un término, en un espectro amplio, aumentar, pero primero defender, consolidar y aumentar, la capacidad de decisión propia de los sectores populares, en cualquier nivel, y ahora ya completamente dentro del museo. Dentro de ese esquema general (buscar) qué puede hacer este changarrito sobre el cual en este momento tenemos posibilidades



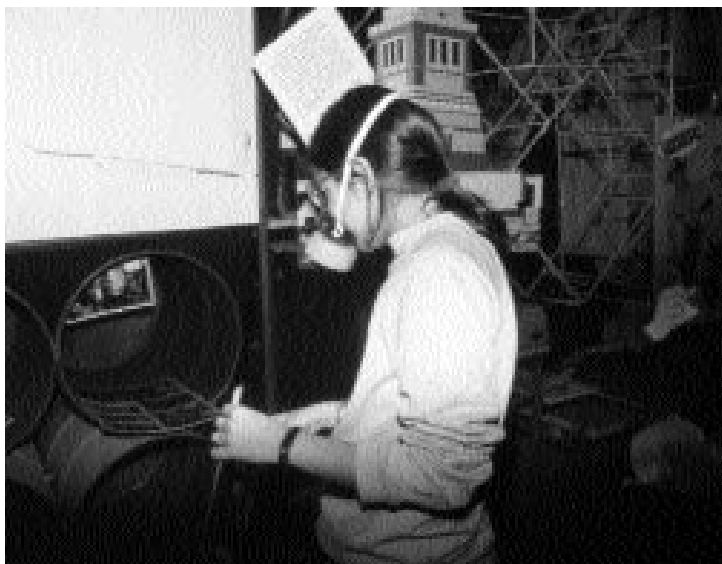
Exposición itinerante Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Historietista autor de Memín Pinguín. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.

de decisión, y de un cierto margen de autonomía dentro del Museo. En fin cómo hacemos para que esto funcione así. O sea que la neutralidad no es tal, sino que es una neutralidad que es requisito de la opción política.

¿Se tenía definido cuál era el público destinatario de los mensajes del Museo? Está planteado en dos niveles la actividad del Museo: una sería la tarea de, digamos, contribuir de manera lo más significativo posible a que en el espectro más amplio de sectores de la sociedad mexicana tuviera un recono-



cimiento de la existencia de cultura en los sectores subalternos, y de la capacidad de creatividad cultural de esos sectores. Ese es el nivel de difusión, de participación. Y el otro objetivo que finalmente era el más importante, es el de que el Museo pudiera devolver a los sectores populares de los cuales estaba tomando la temática, una imagen organizada y digna de su propia capacidad de creación cultural. Entonces eran estas dos líneas con las que se han pretendido trabajar. Es decir, si yo parto de la idea de que a partir de la instauración de la sociedad colonial en México, y de la continuidad de una mentalidad dominante, colonizada y colonizadora al mismo tiempo, hay una tarea, una de las muchas tareas que hay que hacer, es una lucha ideológica, luchar por el reconocimiento de esa cultura. Además en este



Montaje de la exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas

caso, planteadas como culturas en conflicto.

¿Y sobre la censura y la autocensura al trabajar para el Estado? ¿Qué me puede decir?

Te digo que sería una actitud totalmente irresponsable lanzar al Museo digamos en algo que sea interpretado como una provocación. Por ejemplo, en Obreros tuvimos problemas y yo traté de ser lo más cuidadoso posible para que lo esencial se dijera. Pero hay una serie de gentes que en un momento dado no les importa que se estén diciendo las cosas, sino que no uses

tal palabra, que tienes que decir que el sindicato charro, pero que tienes que usar la palabra “charro”, porque si no usas la palabra “charro”, ya no, aunque estés diciendo lo mismo con otras palabras. Como que hay mucha gente que en mi opinión con-funde totalmente la gimnasia con la magnesias, y pierde la oportunidad de decir lo que quiere. Yo creo que en aspectos fundamentales nunca dejamos de decir lo que pensábamos en relación con cada exposición y todo eso. Hubo aspectos en ese tiempo que hubo que cuidar una serie de cosas, y yo las consultaba por lealtad institucional y por lealtad personal con, Juan José Bremer. En este caso yo lo consultaba y le decía “hay esto”. Tuve un incidente pero muy grueso y que reconozco, y creo que fue malo en su momento para la imagen del Museo, pero que no tenía más salida que la que tuvo porque tal vez ahí hubo una planeación intencional y perversa, o una coincidencia infortunada. Se trataba de esto:

Víctor de la Cruz estaba en el Ayuntamiento Popular de Juchitán, me había planteado en dos ocasiones hacer una exposición con las fotografías. Fotografías antiguas, de matrimonios y cosas de Juchitán, y hacer la presentación de unos libros.

Habíamos fijado la fecha y a última hora me había dicho no, no podemos ahora. Cambiamos la fecha. Una segunda fecha y tampoco. Y me puso una tercera fecha que yo acepté igual que las otras, solamente que esa última fecha era desde luego -no lo pensé, y no sé si él lo pensó- en ese momento imposible. Era algo así como una semana después de las elecciones y Juchitán. Entonces ya teníamos impresas las invitaciones, ya teníamos todo, cuando se desató la bomba. Ya estábamos a cuatro días de tener que hacer el acto, que ya estaba anunciado hasta en la prensa, y en medio de un escándalo alrededor de Juchitán. ¿Qué hice? Me fui con José Bremer, le dije “esto no estaba pensado así, esta es toda la historia, estamos comprometidos desde hace tanto tiempo, y tu me dices si seguimos o no”. Me dijo “espérame” y se fue a ver al Secretario de Educación. Regresó y me dijo “no pasa”. Con mucha vergüenza personal, pero al mismo tiempo entendiendo que no había de otra le hablé claro a este cuate, y le dije “no se puede”, yo no quedé satisfecho pero no había de otra. Si uno ubica su situación real en el momento que está



toda la bronca, un organismo, en la Secretaría de Educación Pública, abre el espacio, pero no en la realidad política del país. Es así.

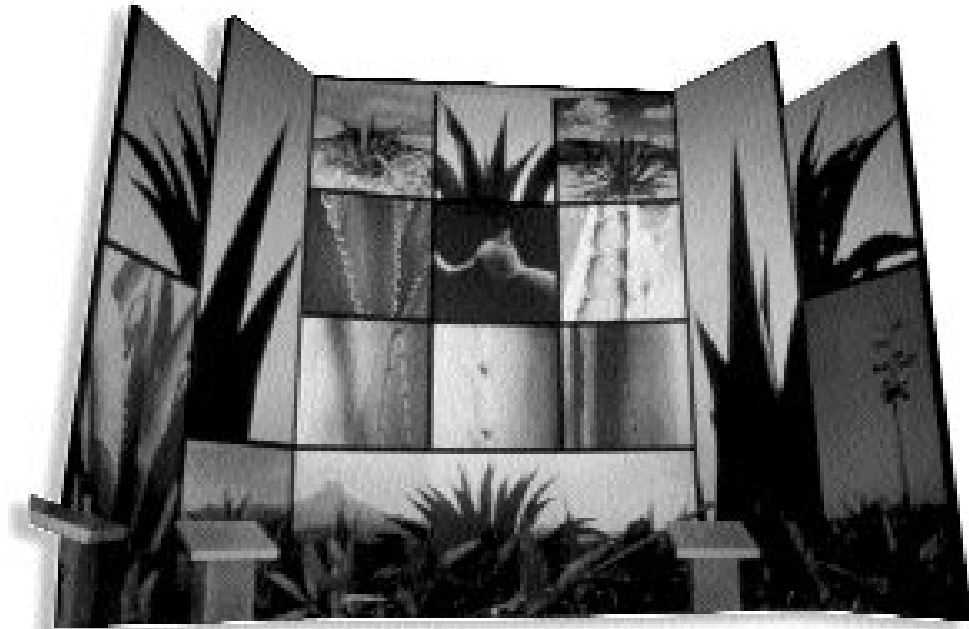
Entonces ¿por qué trabajar dentro del Estado?
Porque lo que hice en el Museo de Culturas Populares no lo habría podido hacer fuera del Estado. Digo si Televisa me financia otro proyecto igual, yo le entro, pero no me lo va a financiar, no.

Esta es la crítica permanente que se le hace al intelectual que trabaja para el Estado.
La única crítica que no admito es la de los intelectuales que cobran en el Estado y que no hacen nada.



Montaje de la exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas Populares,

2. Entrevista con Guillermo Bonfil, realizada el 18 de septiembre de 1989.



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Fotomural. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. ©

Maya Lorena: Nuevamente está usted al frente de una institución gubernamental, ahora en la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) ¿cómo debemos entender esa participación en un crítico de las políticas culturales del país como lo es usted?

Guillermo Bonfil: El gobierno mexicano es un aparato de tal tamaño que tiene que ver con tantos aspectos de la vida colectiva que por suerte no es, ni ha sido, un aparato monolítico. Por supuesto, entre más trascendentes son las decisiones para el proyecto que el gobierno trata de impulsar pues más se reduce el grupo de los funcionarios que intervienen en ellas, ahí tiene que haber, digamos concretamente en política económica, una cohesión interna, muy alta, para evitar desbarajustes como los que hemos vivido en gobiernos anteriores, cuando había contradicciones en el equipo de política económica del Presidente y entonces ni para atrás ni para adelante: se daba marcha y contra marcha en muchos proyectos. Pero en la medida que se baja; es decir cuando ya no se está en el nivel de

las decisiones críticas, de las que definen finalmente un proyecto; entonces tiene que haber una apertura mayor. El reconocimiento de la pluralidad ideológica, ahora si hablo de la pluralidad ideológica no puede darse solamente en el juego de partidos. Sobre todo, no puede darse en el juego de partidos, mientras el partido oficial pretenda él mismo ser el partido mayoritario, ser El Partido. En esa medida necesita tener, bien sea el partido mismo como está sucediendo, corrientes, fuerzas totalmente encontradas. Como entre el partido y el gobierno que la separación no ha sido nunca diáfana tienen que darse también algún tipo de prueba de pluralismo. Yo creo que hay toda una corriente en este momento, de funcionarios en otras áreas del gobierno federal que se están enfrentando de manera directa y clara, en campos mucho más “fuertes” que en el de la cultura que no se ve como un gran problema. Están tratando de impulsar líneas que van en contra de la inercia, predominante que se siente en la burocracia. Que esto tenga que ver con las



elecciones (de 1988). Yo creo que sí, que los resultados de las elecciones son de tal magnitud que tienen que ver con todo y que seguramente se están tomando en cuenta y se tienen presentes siempre en la toma de muchísimas decisiones del gobierno federal.

¿Qué cambios se operan en la Dinámica de las Políticas Culturales con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA)? Yo entiendo que la intención fundamental fue la de crear un organismo menos burocratizado con unas perspectivas más amplias para llevar a cabo la política federal en materia de cultura y arte. El PND (Plan Nacional de Desarrollo) le dedica de manera específica a cultura y arte poco menos de una página. Señala las prioridades de las tareas culturales que llevará adelante el gobierno de la República. El primer objetivo sería protección, difusión de nuestro patrimonio arqueológico, histórico y artístico; el segundo objetivo es el estímulo de la creatividad artística. Por la forma en que se desarrolla ese segundo objetivo se pone mucho énfasis en la modificación de los sistemas de enseñanza del arte, sistema escolarizado, talleres. Además de la novedad de que el sistema de becas para los creadores artísticos. El tercer objetivo alude a la difusión del arte y la cultura, y aquí se habla pues de las bibliotecas públicas, la red de bibliotecas, la promoción de nuevas ediciones y básicamente está centrado en el campo de las publicaciones y las bibliotecas; es decir, la extensión de la cultura escrita. Después se habla también en relación con ese tercer objetivo que se refiere al uso de los medios. Se dice que se utilizarán los medios del Estado de manera más intensa y sistemática. Es un documento sumamente escueto a partir del cual se pueden construir cosas muy diversas. Refleja en mi opinión el predominio que todavía tienen en los niveles de planeación y decisión a escala nacional, los criterios antiguos y ciertamente elitista de lo que es la cultura, aunque con una visión importante frente a proyectos culturales de otros países; que es el poner en primer término, la difusión, protección e investigación del patrimonio cultural nacional tanto arqueológico, como artístico e histórico. Esto correspondería digamos con la vertiente nacionalista del

proyecto de modernización. Pero en los otros dos objetivos, las prioridades se están dando, por un lado, a la creación artística entendida en la forma de las artes occidentales fundamentalmente del arte de alguna manera reconocida, del arte legitimado de la necesidad de impulsar ese tipo de arte, y por otro, lado a las tareas de difusión. Es decir al esquema impertérrito de llevar la cultura al pueblo. Se habla de una forma muy breve, y por otro lado bastante ambigua, de la necesidad de que esa difusión de la cultura y las artes reconozca la pluralidad. Pero se habla muy concretamente de la pluralidad de ideas y de opiniones. Da la impresión que se refiere mucho más a la libertad del creador dentro del esquema occidental, liberal, que al reconocimiento de distintas culturas y de formas de expresión, así como de la creatividad que no corresponden a la cultura dominante que es la legítima. Esto es a lo que se refiere de manera muy particular al inciso de su cultura en PND. Sin embargo, en el esquema general que estamos viendo del actual gobierno hay otros indicios que no se incorporaron al área de cultura pero que evidentemente tienen que ver, por ejemplo, en el campo de la atención a las poblaciones indígenas. Evidentemente hay una decisión de ir más lejos que en gobiernos anteriores y de hecho se está trabajando en un proyecto de reforma constitucional para dar un reconocimiento en ese nivel; es decir, a nivel de la Constitución General de la República, reconocer



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Las idílicas imágenes de los calendarios. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.

la existencia de los pueblos indígenas, lo cual abrirá un espacio jurídico para el reconocimiento y la oficialización de las lenguas indígenas y para la defensa de una serie de derechos que se tienen que respetar si en verdad se reconoce a través de la reforma constitucional la pluralidad étnica del país. Entonces estos más otros indicios en el mismo sentido señala que quizá lo que ha sucedido hasta este momento es que no se ha advertido cómo este proyecto de reconocimiento de la pluralidad étnica del país debe tener necesariamente un reflejo en el campo de la cultura; debe ser un elemento constitutivo de la política cultural del gobierno mexicano; hay (sólo) algunos pronunciamientos del presidente del CNCA que van en este sentido.

¿Cómo entender la política indigenista que busca reconocer constitucionalmente a los pueblos indígenas, y la generación al mismo tiempo de una estructura institucional, como el CNCA, que no refleja ese interés gubernamental por la pluriculturalidad?

No hay, por suerte, una estructura monolítica en todos los espacios que trabaja el Estado, ni en todas sus líneas de acción. Esto siempre ha sucedido así, por lo menos en los últimos gobiernos, en los últimos sexenios. Hay siempre espacios que se ganan, a veces sólo transitoriamente, a veces de manera más permanente. Porque de alguna manera estas realidades como la pluralidad cultural, como la pluralidad étnica, son realidades, tan reales, por decirlo así, que no es posible negarlas absolutamente, no es posible negarles un espacio

dentro del conjunto de acciones del Estado. El que esos espacios crezcan o se reduzcan depende de las coyunturas del juego de fuerzas que se da en un momento dado, y quizá también de manera importante, de la sensibilidad de ciertos círculos ubicados en los espacios para la toma de decisiones; yo diría que en este caso ese elemento cuenta mucho. Es decir, me queda la impresión de que en el momento que se trata de impulsar un nuevo proyecto de modernización la presencia de los pueblos indígenas y de grandes sectores populares, están en otra circunstancia. Hace que al mismo tiempo que se trate de articular el proyecto modernizador, y de asegurar espacios para que estos sectores se sumen de alguna manera al proyecto modernizador y no se opongan frontalmente a él. Es decir, que deben de tener al mismo tiempo la incitación para incorporarse al proyecto modernizador y deben también tener las respuestas gubernamentales adecuadas para desarrollar sus propias iniciativas. Porque de no ser así se podrían convertir realmente en un obstáculo formidable, y obstruir cualquier intento de modernización.

Dentro de las Políticas Culturales ¿cómo se están reajustando las relaciones entre el Estado y la iniciativa privada?

Se ha planteado desde el principio la necesidad de que la iniciativa privada (IP) participe en la promoción, en el financiamiento del proyecto cultural. No me parece algo que deba satanizarse; por principio yo creo que el problema no está en si la iniciativa privada entra o no, sino en cómo entra. Con qué niveles de decisión; en qué ámbitos. Yo creo que toda la tendencia nacional y también la internacional apunta en ese sentido. Creo que hay la convicción de que ésta no puede relevar de ninguna manera al gobierno de sus obligaciones en materia de cultura. El problema más bien está en que las obligaciones que el gobierno ha reconocido en los hechos en materia de cultura son insuficientes, no abarcan lo que deberían. El gobierno reconoce sus obligaciones en materia de educación, fundamentalmente de educación elemental y después comparte y acepta la participación de la iniciativa privada (para) que cubra los más altos niveles educativos. Ahora en cultura la cosa es a la inversa; el gobierno siempre ha reconocido una



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. El tlachique. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. © Maya

cierta obligación ante las que llamaríamos las elites culturales y artísticas, y esto tiene que ver con la historia posterior a la Revolución. El gobierno instrumentó muchas manifestaciones artísticas, auspició la cultura mural, la danza, literatura, etcétera, porque vio en ellas un elemento de expresión de su propio proyecto político, y quizá estoy seguro de eso pues está documentando, en algún momento se pensaba que a partir de eso se estaba vinculando a las grandes masas del país con el proyecto de la Revolución. Los años pasan y el gobierno sigue auspiciando de manera directa a los creadores artísticos. Ahora ya no pensando que van a tener una línea plástica o ideológica única; ya no se habla del nacionalismo. Pero el gobierno reconoce que tiene que auspiciar a los creadores artísticos porque, respetando su diversidad, etcétera, etcétera, es una obligación del Estado. En cambio el apoyo real a proyectos que surjan de los propios grupos culturales, que expresen sus propios proyectos culturales ha sido casi inexistente. A principio de año, la DGCP tenía asignado un presupuesto que era 25 veces menor al del INBA, o del INAH que tiene más o menos el mismo presupuesto. Con ellos no se puede atender a la unidad mínima, como son los municipios; son proyectos que por su propia naturaleza difícilmente interesan a la iniciativa privada. La iniciativa privada tendría seguramente interés patrocinar, negociar con las grandes exposiciones, seguramente con cierto tipo editoriales para ediciones de arte, etcétera. Pero la IP no va a entrar a refaccionar bandas de pueblo que necesitan arreglar sus instrumentos musicales. Ni va a entrar o refaccionar un tipo de danza que ya no sale porque no tiene los 300 mil pesos que le vale la indumentaria para cada danza. Entonces ahí es donde yo pienso realmente debe darse una reorientación de la política cultural del Estado; y (debe) asumir el Estado como su responsabilidad el apoyo a los proyectos culturales propios de los grandes sectores de la población.

¿Cuáles son las prioridades de trabajo en la DGCP ante las nuevas circunstancias del país?
La Dirección de Culturas Populares ha trabajado fundamentalmente desde que se fundó con culturas indígenas. Durante la administración de López Portillo se publicó el documento que fija las funciones de la DGCP y de hecho se le

orientaba de manera casi exclusiva a culturas indígenas; lenguas, tradiciones, danzas, etcétera. Así se ha venido trabajando, prácticamente a través de Unidades Regionales en donde se forman promotores que provienen de las propias comunidades que después desarrollan trabajos de estímulo a la cultura local. Lo que hemos planteado en esta administración, en ese campo, es que el problema de fondo es que no debemos caer en el viejo trabajo de desarrollo de comunidad en el que casi por razón natural muchos promotores han incurrido. Aquí hemos propuesto como tema de reflexión fundamental y de trabajo el asunto de ¿cuáles son las perspectivas de las culturas de los pueblos indios en el tercer milenio? Es decir, no es lo mismo plantearse la tarea del rescate del conocimiento herbolario, con un médico de Zinacantán, que plantearse si la medicina maya tiene o no, futuro, si se puede actualizar o no. Si nos corresponde nada más levantar el acta de defunción de estas culturas,



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Interior de la cantina y el pulque. Museo Nacional de Culturas Populares,

o si más bien nuestra tarea debe orientarse a que estén en las mejores condiciones para enfrentarse al mundo de hoy y de mañana. Esto significa enfrentar un problema que viene desde la dominación colonial que es la atomización de la cultura de los pueblos indígenas. Todo el régimen colonial redujo el espacio social de las culturas indígenas al nivel de comunidad local. Ahorita la tarea es qué podemos hacer para restituir una red social, étnica realmente, y que permita un espacio



social mucho más amplio, y en consecuencia, en mejores condiciones para el desarrollo de muchos campos de la cultura étnica, eso en cuanto a culturas indígenas se refiere. Por otra parte, al crearse el CNCA, sí se redefinieron las funciones de la Dirección de Culturas Populares, por lo que se nos indicó que no podíamos estar ajenos al resto de las culturas populares. En ese sentido, se ha organizado un programa de apoyo a las culturas populares urbanas con un primer programa, en el área metropolitana de la ciudad de México, con tres prioridades: una tiene que ver justamente con una de las poblaciones indígenas asentada en la ciudad de México, que curiosamente está en peor situación que en sus propias comunidades. Por ejemplo, en sus comunidades de origen se supone que hay derecho a una educación bilingüe bicultural, sin embargo los estimados 2 millones de indígenas que hay en la Zona Metropolitana no tienen derecho a una educación bicultural y bilingüe. Hay muchas tareas por hacer en ese terreno. El segundo proyecto tiene que ver con la cultura de los jóvenes de sectores populares. Creemos que es un problema absolutamente

central en la ciudad: ésta es una ciudad de jóvenes pero es una ciudad no para los jóvenes sino en contra de los jóvenes. Aquí ser joven de origen popular, es ser delincuente hasta que demuestre lo contrario. Entonces estamos intentando crear espacios para que los jóvenes puedan desarrollar muchas inquietudes, muchas actividades creativas; y el tercero tiene que ver con la identidad de barrio, la identidad local que presenta variantes muy importantes en la ciudad. Desde barrios antiguos muy consolidados, o pueblos que han sido absorbidos por la mancha urbana en fechas más o menos recientes y que conservan muchos elementos del pueblo original; hasta en el otro extremo unidades multifamiliares impresionantes: una de ellas tiene mil departamentos, es más grande que muchas ciudades de la República con gente que proviene de todos lados que no tiene ningún tejido social propio interno que presenta problemas fuertes. Luego decidimos lanzar una experiencia de apoyo directo a los proyectos culturales a nivel local y comunitario (el PACMYC). Ya se cerró la presentación de proyectos, y son francamente espectaculares: tenemos 480 de toda la República, son de todos los tipos y rebasan el presupuesto destinado para este año, pero que nos dan una base para solicitar el próximo año, y en años posteriores un fondo que por lo menos sea equivalente a los fondos que se están dedicando a los artistas, a los intelectuales del país, tanto a los jóvenes como a los ya consagrados. Es difícil argumentar contra la idea, y que por menos se dé una cantidad semejante para apoyar estos proyectos, para apoyar a los grupos que mantienen, estimulan y desarrollan la cultura real a nivel local, y puedan llevar a cabo sus propios proyectos de cualquier tipo: danzas, historia oral, defensa del patrimonio, etcétera. Además con un mecanismo que permita cero burocracia, y que los fondos destinados a eso vayan a la gente, y no se vayan filtrando los delincuentes de la burocracia, sino que lleguen directamente a los grupos, vamos a dar seguimiento a los proyectos no para fiscalizar el dinero sino para que siempre que sea posible ayudar para que el proyecto salga adelante. Creo que en todos sentidos es una experiencia totalmente empírica inédita por lo menos a esta escala, que nos permite ver qué es lo que la gente quiere hacer, como está organizada



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Usos del maguey. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. ©



Exposición Puros cuentos. Del encordado a la historieta. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya

para hacer las cosas, ver qué necesidades tiene. Probablemente más adelante con esa información se irán afinando los esquemas de apoyo a la cultura, para no dejar sólo al CNCA, sino también a los gobiernos de los estados y a otra instancia que gasta dinero supuestamente en cultura porque no les interesa o porque no tiene la suficiente información, nunca han pensado que esto puede ser el verdadero trabajo de estímulo de la cultura mexicana con diversas variantes.

¿De qué manera la DGCP abordará su reflexión para ir más allá de lo que ha hecho hasta ahora? Bueno, la reflexión interna -interna no quiere decir que solamente con la gente de la Dirección, sino también con gente de muchos grupos e instituciones y que de alguna manera convergen en este tipo de inquietudes- es la idea de comenzar una serie de simposios en donde vayamos analizando muy a fondo las indicaciones y las posibles perspectivas de este tipo de cosas. Hacia afuera los caminos son un poco inéditos, se han experimentado encuentros entre los propios portadores de culturas indígenas para que ellos mismos reflexionen y discutan sobre este tipo de problemas, y si ellos quieren que hagan diálogo con otras personas, o también ellos solos. Se han hecho encuentros de médicos terapeutas tradicionales y con otro tipo de especialistas. Por otro lado, se trabaja a otro nivel: estamos tratando de vincularnos con organizaciones indígenas de las que hay una gama enorme: algunas no se representan ni así mismas, otras tienen un cierto arraigo, unas más están desvinculadas completamente de su comunidad de origen, otras tienen vínculos. Es una madeja impresionante, no es un trabajo fácil, pues requiere un trabajo

constante que nos permita ligarnos de manera directa con organizaciones que sean reales, que representen a las comunidades y los intereses de las comunidades, tanto en el campo como ahora en las ciudades. Hacemos otro tipo de esquemas que están en la misma línea y que tienen sentido si se arma todo el esquema dentro del proyecto político. Por ejemplo, en este momento hay ya un proyecto de radio para la Zona Metropolitana de dos a una hora diarias. Llevamos mes y medio en que ese programa es de lenguas indígenas: cada semana es una lengua diferente, se ha desarrollado con mucha participación de la gente, de tal manera que también está previsto un suplemento semanal de El Nacional también en lenguas indígenas. Hemos comenzado el trabajo con las universidades y ya se hizo un primer seminario de la enseñanza del náhuatl para los hablantes, y el proyecto sigue...



3. Entrevista con Mariano López, México, D.F., 25 de febrero de 1988.

Maya Lorena: ¿Cuáles son los trabajos en los que has participado y cuáles son tus funciones dentro del MNCP?

Mariano López: Entré al museo en abril de 1981; soy de los miembros del primer equipo que trabajo con el Dr. Bonfil, digamos que Ma. Esther Echeverría y yo somos los dos únicos que seguimos en ese primer equipo, hoy aquí. Desde mi ingreso fui el responsable de la exposición, o sea, del Departamento de Exposiciones; en aquel entonces teníamos otros nombres y era otra la estructura orgánica dentro del museo que iba ajustándose. Pero la función era esa. He sido el responsable del mayor número de exposiciones del museo: digamos que prácticamente en tres no he tenido gran cosa que ver, pero de las 30 y pico que llevamos hasta este momento soy el responsable del resto de las exposiciones. De igual forma, la itinerancia, el viajar de estas exposiciones, también soy responsable de ello: tanto de conseguir los lugares, como de los montajes en el interior, como desde hacer los empaques, etcétera. Soy el responsable también de la instalación de museos permanentes (hechos) de nuestras exposiciones, que se han conseguido: una la del maíz está instalada permanentemente en Matamoros; estuvimos a punto de conseguir otra pero se nos cayó el proyecto y estamos por instalar la del Uni-verso del Amate en Guerrero. De los demás vínculos del trabajo soy el responsable del área de exposiciones y por lo tanto de colecciones del museo, tengo que ver mucho con el área de documentación de esto. Digamos que aquí el trabajo ha sido, ha variado, original-mente la responsabilidad es del Departamento; como el museo es muy pequeñito teníamos, que abarcar mucho, mayores cosas que hoy en día que (es sólo) el museo, a pesar de que teníamos una plantilla bastante pequeña. Ahora es una plantilla ya más organizada. Entonces, por ejemplo, al principio pues todo lo que era la cuestión, que hoy día es el Departamento de



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Vivienda del Mezquital. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. ©

Audiovisuales, también estaba a mi cargo; lo que era el Departamento de Documentación también, y las Colecciones, que sigue estando. Antes se tenía mucha injerencia en las propias publicaciones del museo en cuanto a catálogo de exposición. Incluso el catálogo del museo de la exposición del maíz fue un reflejo bastante cercano a lo que era la organización de la exposición. Inclusive está dividido en los mismos 16 capítulos que comprendían la exposición; claro, cada capítulo relata las cosas de otra manera, en otra amplitud, pero la misma organización que seguía en la exposición es la que tiene el catálogo. Entonces, hoy las cosas han cambiado un poco porque, por un lado, ha crecido el museo y Audio-visuales ahora tiene funciones más amplias, más específicas: hay un jefe de departamento con personal que se encarga de ello. La injerencia en Publicaciones, también por la misma carga de trabajo y la amplitud del museo, es más responsabilidad del propio Departamento de Publicaciones que del área de exposiciones. A grosso modo, eso es todo.



Y tú, ya que eras de este grupo pionero, digamos dentro del MNCP, pláticanos cómo surgió la idea del museo: ¿por qué un museo?, ¿por qué nacional?, ¿por qué de cultura popular?

De alguna manera nosotros no queríamos que fuera nacional. Inicialmente el museo era de culturas populares, lo de nacional fue una cuestión que de alguna manera se dio dentro de la Secretaría de Educación Pública en el momento de estatuir al museo en términos jurídicos y de poder, digamos dentro de la estructura orgánica que tienen fundamentalmente los museos del INBA, que fue el parámetro rector por el cual se nos midió y se nos pesó. (Sería) éste, un museo que hablara desde la capital sobre cualquier región y de cualquier grupo (y) se tenía que concebir como nacional; esto fue un poco, la razón de por qué el término nacional. Ahora, por qué un museo; bueno, la idea de por qué un museo es porque se consideró que podía ser un centro cultural, para contraponerla un poco al término tradicional del museo, el término de museo muerto. Incluso en el primer folleto que saca el Dr. Bonfil, en 1981, está el término de centro cultural, dado que se buscaba que fuera un centro vivo, un centro que fuera a la vez tribuna de expresión de los sectores populares y que fuera un centro en continua movilidad, en continuo cambio, y por eso es que desde su origen se concibe como un museo de exposiciones temporales, no tenemos exposiciones permanentes, toda nuestra línea de trabajo es sobre una idea: se hace un proyecto que abarca muchas cosas, no sólo la exposición. En un mismo sentido tampoco somos un museo tradicional. ¿Por qué un museo? Bueno, con esta idea moderna de centro cultural, con esta idea, digamos, distinta de lo que sería solamente el hecho de una exhibición, ¿por qué un museo? Se consideró que poder mostrar el producto de una investigación nueva de un sector y poderla hacer llegar al mayor número de públicos, tanto de los mismos sectores productores de esta misma manifestación cultural como de otros sectores, había que realizarla a través de distintos medios de comunicación. Un centro de investigaciones como cualquiera de los que puede haber en México, cuyo resultado final de una investigación es una publicación, eso va fundamentalmente dirigido al mismo especialista que conozca el

tema. El sector popular difícilmente va a leer una cosa de este tipo, ni el sector, digamos ya no intelectual pero que esté interesado en el tema, es difícil que agarre el libro especializado en este sentido. Entonces se concibió que tenía que ser un centro con una amplitud de difusión muy grande en el cual se incorporaran además manifestaciones digamos tridimensionales. No era solamente revalorizar o hablar de un sector campesino, sino de las formas en que ellos trabajan y de las manifestaciones de su trabajo; esto es (por ejemplo) el arado, y entonces el arado tenía que ser un resultado tridimensional. Se vio que el museo era además un centro de educación no formal muy importante y que permite tener un contacto del público con diversos lenguajes internos y que le podían enriquecer mucho más que una película, un video, un libro. Y (se vio) que en una sala, en un espacio cerrado, se podía contener mucha más información y lograr una comunicación mucho más rica con el público que si esto fuera solamente fragmentado. Entonces, en ese sentido se planteó la necesidad del museo, un museo que trabajara con publicaciones, con videos, con teatro, con cine, con todo aquello que pudiera redondear esto, y entonces el museo se dedicó a publicar libros, a publicar discos, a presentar películas, a financiar obras de teatro, en un principio incluso el museo planteaba las necesidades de tener no solamente en sus locales estas exposiciones.

Se planteó entonces desde el principio la necesidad de que el museo saliera de sus propios



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. La cantina y el pulque. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. ©



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. El maguey en los códices. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988.

espacios físicos y que el museo tuviera medios de llegar a otros lados; esto incluso es otra forma de organizar los museos ¿no? Aquí vamos a los lugares productores de cultura popular y no solamente esperamos a que ellos vengan; esto a través de distintos medios, de diversas acciones y no únicamente con las exposiciones viajeras, sino hemos hecho exposiciones resúmenes digamos de las exposiciones a través de carteles que se entregan a comunidades y que entonces tenemos la posibilidad de que gran número de gente lo vea, gente que no vendría al museo incluso por vivir en comunidades apartadas. Creo que fundamentalmente estas son las cosas.

¿Se planteó hacia qué tipo de público quería llegar específicamente el MNCP? ¿Tú hablaste de una función educativa, una función de llegar más allá del grupo, ¿cuáles eran estos públicos a los que querían llegar?

Bueno, 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. Supimos desde el principio, dado que se nos instaló por cuestiones necesarias, en Coyoacán, que íbamos a tener un público fundamentalmente intelectual de esta área, el cual es bienvenido, y que más que

nada nos hemos dirigido a él, o lo consideramos, por-que es un público que nos visita; no es un público al cual de antemano nosotros quisiéramos captar. Fundamentalmente iba dirigido a estos dos grandes sectores: una población infantil y el propio creador de cultura popular. Al estar organizado en proyectos, por poner un ejemplo, en el caso de los campesinos, pues nos importaba, para el caso del maíz, de-volverles a ellos esta visión organizada y sistematizada. Al principio no nos planteábamos, por ejemplo, que esa visión organizada del campesino le llegara al obrero, porque reba-saba todas las posibilidades tanto administrativas como presupuestales del propio museo, sino que nos concentrábamos en cuanto al propio sector productor de cultura del tema que estábamos nosotros tocando.

Si tú tuvieras que hacer el recuento de lo que ha sido el trabajo del museo, ¿crees que cumplió o ha cumplido algunos de estos objetivos de crear otro tipo de relación con el público, con los productores de cultura popular? Mira, yo creo que sí, en términos generales creo que sí. Lo ha cumplido en mayor o en menor grado conforme nos pusiéramos a analizar concretamente algunos de los proyectos del museo. El museo en escasos cinco años que cumplió en septiembre de estar abierto al público, tiene hoy un lugar y un peso dentro de lo que son los ámbitos culturales de la capital mexicana y de la República. Es un museo que ha sonado y se ha dado a conocer y ha generado inquietudes intelectuales y culturales por grandes sectores de la población de la capital y del interior de la República. Es un museo que es conocido en muchos lados, y que además internacionalmente es un museo que se ha abierto un lugar y un prestigio fuera.

Bueno, yo creo que aquí, de los objetivos que ha tratado el museo podrían surgir algunas preguntas, por ejemplo, tú nos hablabas de la importancia que tenía a nivel educativo el crear una visión pluricultural del país. Aquí, por ejemplo, a mí se me ocurre preguntarles a ustedes como hacedores de todo este espacio y como constructores de todo este espacio ¿cómo resuelven el problema precisamente de

la pluriculturalidad? ¿cómo lograr una visión de unidad, de decir todo esto es México, y al mismo tiempo lograr la especificidad cultural de cada grupo? ¿cómo lo trabajan? ¿cómo lo resuelven museográficamente, por ejemplo?

Bueno, aquí hay un problema. No te puedo dar una fórmula porque no la hay. Creo que depende mucho del caso concreto del que estemos hablando y depende mucho del trabajo específico. O sea, no hay una fórmula en ese sentido; creo que incluso si analizamos las cosas sectorialmente, por exposiciones, por proyectos, por cosas de éstas, probablemente no todas las exposiciones hayan logrado esta visión pluricultural de México. Pero si analizamos la trayectoria del museo, de lo que ha presentado, en ese sentido queda muy claro, porque el museo ha presentado una exposición, digamos del maíz, con el grupo campesino. Presentó una exposición de productores artesanales, digamos de lo que era la conformación cultural, en la exposición del Universo del Amate de dos grupos tradicionalmente separados y étnicamente separados. Presentó una exposición urbana sobre lo que era el problema y la manufactura del pan mexicano, incluso con lo que era la asimilación del trigo como un material completamente ajeno a la cultura mesoamericana. Presentó una exposición del sector obrero. Entonces estamos y me quedo ahí por no decir más, pues

también se presentó una exposición de la pesca en el país que hasta ese momento en ningún censo oficial en el sector pesquero había sido considerado como tal, eran campesinos, gente que se les catalogaba de otra manera. Incluso, bueno a mí me pasó: yo estaba en Tecolutla haciendo trabajo de campo, de recolección, y el candidato a presidente municipal en una de las arengas para obtener votos hablaba de los campesinos, mujeres, amas de casa, todo menos de los pescadores en un pueblo que es eminentemente pesquero. Esto hoy día ha cambiado; ya existe un reconocimiento de que hay un sector pesquero en el país, y que ellos tienen una cultura y una manifestación específica, ya no se considera tan fácilmente que el pescador de Veracruz es un vago por estar en una hamaca, sino que hay otra cosa, y sí ha cambiado un poco esto. Entonces, visto en esta forma, el museo ha logrado dar una visión pluricultural del país. Si hablo solamente de la exposición de pesca, bueno puedo hablar en la exposición de pesca en la que damos una visión pluricultural porque se hizo una investigación en 120 comunidades y en la propia exposición se estaba hablando de las diferencias que había en la cultura del pescador camaronero y atunero que era radicalmente distinta a la del pescador de la lancha de lagos y esteros, y esto estaba mostrado en la exposición. Si yo hablo, por ejemplo, de una exposición como la del pan,



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. Vivienda de Maguey. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988. © Maya Lorena.



bueno, estamos hablando ahí fundamentalmente de un sector, tanto del consumidor de pan, en la ciudad de México, como del productor de pan; bueno, ahí no había tanta claridad pluri-cultural como la podía haber en la exposición de la pesca o en la misma exposición del maíz, pero en la trayectoria completa del museo, sí.

Para completar eso, tal vez sería importante hablar de los criterios, ¿cuáles son los criterios para definir qué es lo popular, por ejemplo?

Bueno, en primer lugar lo popular podríamos plantearlo un poco en los términos del propio Cirese, del propio Canclini: Lo popular es lo subalterno, lo popular son los sectores dominados de la sociedad. Esto digamos con una amplitud. 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. Creo que aquí hay, digamos, líneas que no se pueden marcar, definitivamente son muy finas. Sí, hay claridad, por ejemplo, en cuanto a producciones, el arte culto, bueno, es el arte de un sector dominante de la población; la artesanía, es una manifestación de un sector popular, subalterno, dominado; y entre eso te vas encontrando con que llega un momento en que, Tamayo tiene unas líneas que en su procedencia, digamos, son totalmente populares, sin embargo ya está colocado en otro ámbito, ¿en qué momento Tamayo puede ser parte de una manifestación popular y en qué momento, parte de una manifestación de cultura dominante? ahí hay una línea tan fina que es muy difícil de demarcar. Pero sí hay claridades de lo que puede ser lo popular y lo que no es popular.

Bueno, aquí hay otra pregunta que se deriva de lo anterior ¿cómo se tratan, cómo se resuelven los problemas de las contradicciones entre grupos populares? o sea, suponiendo que pudiera haber manifestaciones de cultura popular que están siendo... La pregunta es ¿cómo se resuelven las contradicciones, por ejemplo, entre los grupos populares que están en contradicción?, digamos un grupo de cultural rural que está siendo destruido, por ejemplo, por una cultura urbana; digamos



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Montaje del espacio Tradiciones y leyendas de la Colonia. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. ©

que está destruido o en choque con otro sector, por ejemplo de una cultura obrera; o incluso que fueran contradicciones que pudieran haber dentro de un mismo grupo cultural? ¿Cómo se define dentro de un grupo cultural, cuál es aquello que es válido reivindicar?

Yo diría una cuestión; el museo no puede ser juez y parte. En ese sentido, tampoco el museo es un partido político. Entonces nuestro trabajo es partir de una investigación, detectar una serie de manifestaciones, explicarlas, darles una organización y mostrarlas. En caso de que exista una contradicción entre los propios sectores de una misma comunidad, por ponerlo así, pues esto queda mostrado en la propia exposición. No pretendemos dar una solución a este conflicto, a esta contradicción. Voy a poner un caso concreto, por ejemplo en una exposición que hicimos nosotros sobre los artesanos de Santa Clara del Cobre, ahí hay dos sectores artesanales que hoy día están enfrentados y que están en grave contradicción; entonces estos sectores plantean una forma de trabajo, una reivindicación a su pasado, a formas mercantiles o artesanales de venta del producto, y hay otros sectores que plantean posiciones radicalmente opuestas; esto provoca una diferencia al interior de la propia comunidad, muy grave y difícil. En nuestra exposición estaba planteado el problema y se hablaba de los dos sectores, y de los elementos que los dos sectores manejaban; pero en ningún caso se planteaba cuál era mejor, o cual era la solución para manejar este conflicto. En este sentido no podemos nosotros plantearnos estas soluciones, ni somos el partido



político ni nada de esto. Simplemente si existe esta contradicción, esto significa que es parte de una realidad que el museo tiene que mostrar y manifiesta.

Aquí precisamente surge otra pregunta; bueno yo tengo muchas preguntas: cuando se está hablando del patrimonio cultural de un grupo, digamos de cultura popular, sí, efectivamente hay muchos valores que pueden ser importantes pero posiblemente estemos hablando de valores que a lo mejor no son tan positivos como el alcoholismo, el golpear a la mujer, el golpear a los hijos, por decir algo, entonces a la hora que se hace una colección de objetos, se recolectan imágenes, se definen los contenidos ¿hay algún criterio por parte de los investigadores o ustedes como museógrafos de lo que van a seleccionar, lo que van a agrandar y de lo que van a empequeñecer?

Mira, quisiera poderte contestar en una situación un poco definitiva. En principio tratamos de ser objetivos en cuanto a mostrar las realidades del grupo o sector cultural del que estamos hablando, con todas las virtudes y errores que este sector tuviera. Sin embargo, hay algo que es totalmente claro y es la posición clasista que tengamos todos nosotros, en la que lógicamente, bueno, sí queremos exaltar o reivindicar en un

momento dado, algún sector popular pues sí habrá una mediación, un tanto inconsciente de esto. O sea, 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.

Respecto a la posición ideológica, la gente que está interesada en trabajar en el museo también la tiene. Afortunadamente dentro del museo la mayor parte de la gente que estamos aquí, y no lo digo por mí, lo digo por todos, no estamos fundamentalmente por una *chamba*, sino estamos más bien por un proyecto. Entonces en ese sentido también hay una ideología de todos ellos; ideología en la mayor parte de los puntos congruentes con la *postura* ideológica del museo, y postura que lógicamente sí viene



Exposición El maguey: árbol de las maravillas. La cantina y el pulque. Museo Nacional de Culturas Populares, 1988.

a reflejar en la forma de escribir una cédula, de seleccionar un tema, de investigar y en la forma de exponerla, a pesar de que queremos plantear lo más objetivo que se puedan hacer las cosas. Si tengo que hacer una exposición de cultura obrera no voy a negar la forma de hacinamiento en que vive la gente, que se puede explicar por las condiciones económicas y de explotación en la que vive la gente definitivamente; pero ese hacinamiento y este deterioro, digamos cotidiano de la gente tiene que ser mostrado y



Montaje de la exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas Populares,

a lo mejor, qué decir, puede uno escoger en un momento dado un tipo de mobiliario en lugar de otro, pero definitivamente tiene que quedar mostrado y junto a ello hay cosas que no saltan en la investigación o que pretenden tener un sesgo determinado.

Esto va un poco en relación a la pregunta anterior, respecto a lo que se le da al público, porque, aquí yo me pregunto, ¿cómo se puede defender, reivindicar, una serie de culturas populares? Y si se muestran todos estos aspectos, con lo negativo, a lo mejor efectivamente puede ser contradictorio; la gente que está por la integración va a decir “estos son medio salvajes, son a quienes tenemos que educar”, entonces quiero preguntar, ¿hasta qué punto la gente del MNCP está consciente de esta especie de idealización o de “hacer bonita”, la cultura popular?

Mira, yo pienso que, en primer lugar hay un

compromiso personal e institucional en cuanto a tratar de ser lo más objetivos y efectivas las cosas. Insisto en que esto de todas formas tiene una mediatización ideológica por parte de todos nosotros; sin embargo, en el sentido de que no todas las cosas son autorales, (de la autoría) de una sola persona, sino somos todos, porque los proyectos son trabajados en conjunto, es un equipo de gente los que hacemos todo aquí. Hay una serie de discusiones que se vienen a presentar, y que, bueno, en esas discusiones, digámoslo entrecomillada-mente que pueden garantizar un poco más la objetividad. Y puedo comentarte, por ejemplo, que en la exposición de cultura obrera el primer guión dado por los investigadores era prácticamente de tener que darles al público una caja de kleenex para que pudieran ir llorando durante la exposición; lógicamente esto pues en las propias discusiones que tuvimos aquí dentro se fue limando y la exposición vino a mostrar más la realidad ya sin el idealismo específico que se tenía en ese momento por los investigadores, aunque todo fuera no sólo un punto de vista, sino elementos totalmente reales. Esto es fundamental-mente que si en la discusión de todas formas queda el elemento ideológico, pues sí hay una parte que va a estar mostrada en la exposición ideológicamente manejada. No creo que nadie, en ninguna ciencia social, pueda garantizar que no hay esta mediatización ideológica suya. Cualquier investigador que escribe un libro va a tener una postura suya y si quiere reivindicar algo o quiera ser, digamos, agente integracionista, va a estar mostrado en el texto que escriba. Sin embargo, un libro, es un elemento autorial. Aquí tenemos un poco más de objetividad en el sentido de que es una discusión de equipo; sin embargo, insisto, el equipo de trabajo tiene una afinidad ideológica con el museo, entonces por lo tanto, seguirá habiendo esta manifestación ideologizada en la propia exposición.

Ahora hablamos del otro factor que creo que es importante para el análisis: el Estado, las instituciones de gobierno ¿cómo actúa la censura o la autocensura? ¿cómo les pesa aquello de que sean una institución del Estado para mostrar lo más objetivamente posible?

Mira, yo diría que no hay una censura como tal; incluso, ya no voy a poner un ejemplo en

cuanto a que no somos sólo una institución de la Secretaría de Educación Pública totalmente estatal, sino que hemos trabajado, en el caso de pesca con la Secretaría de Pesca; la cual financió la exposición; y por ejemplo no se planteó una censura. Se dijo que todo se tenía que decir, aquello que surgió de la investigación de 120 comunidades pesqueras y que en un momento dado era políticamente cercano a la Secretaría de Pesca, o aquello que era políticamente contrario también en la Secretaría de Pesca. Por ejemplo, no se resaltó el hecho de que México es el segundo país en flota atunera del mundo, lo cual políticamente para Pesca hubiera sido un hit; pero para nosotros no lo era; para nosotros lo más importante era resaltar el trabajo tradicional de los pescadores, y ese fue el que quedó como principal elemento en la exposición. Quiero decirte junto a esto que en algún momento sí hemos tenido algún elemento de censura.

¿En obreros, por ejemplo?

En obreros no, en maíz; casualmente en la exposición del maíz tuvimos una censura que no es, que no fue una censura (como tal) y ni alteró, ni a la exposición, ni a los contenidos de su generalidad: por ejemplo se nos pidió quitar un texto en maíz

¿De qué era?

Era un texto, una cédula que acompañaba un gráfico del reparto agrario. Entonces se estaba hablando del reparto agrario que había habi-



María Esther Echeverría, entonces subdirectora del Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.

do en distintas épocas, desde Lázaro Cárdenas hasta López Portillo, y el texto, no me acuerdo exactamente con claridad lo que decía, venía a referirse a que cada vez más había menos tierras para el campo agrícola y se le dio mucho más a lo que era una producción agroindustrial o ganadera, cosas de ese tipo; entonces, si no mal recuerdo, por ahí iba el texto, y esto fue lo que se pidió que se quitara el día de la inauguración. No recuerdo de otro texto que nos hubieran quitado en ninguna otra exposición. Sí tenemos una cierta autocensura; creo que se puede decir todo, pero hay que saberlo decir. Entonces sí nos cuidamos de cómo decimos las cosas; sí cuidamos el que no haya ninguna agresión directa a ningún grupo; el que se manejen las cosas y se expresen las cosas con claridad, sin mentiras pero sin agredir, sin insultar; entonces ahí hay un poco de autocensura; que quede claro, no la autocensura en cuanto a no decir cosas, sino en cuanto a cómo decirlas.

Yo creo que un aspecto importante de aclarar sería cómo se concibe lo que tiene el museo hacia adentro, en sus exposiciones, ¿son artesanías? ¿es patrimonio cultural?, ¿son cosas?, ¿qué es lo que tiene este museo, efectivamente por su diferencia con los otros museos?

Es un patrimonio cultural, definitivamente.

¿no lo es?

¡Es un patrimonio cultural! Incluso, trabajamos y concebimos el hecho de que, algo que pudo haber quedado un poco vedado entre lo que mencioné hace un momento: el por qué



La explanada del Museo Nacional de Culturas Populares, 1987.



un museo. Bueno, un museo, y esto va a aclarar un poco el porque sí es patrimonio cultural. Tradicionalmente el objeto que es exhibido en un museo tiene un valor social muy alto, tiene un valor de consideración social muy elevado. Inclusive la obra de arte expuesta en museos se va revalorando y según se haya expuesto en más o menos lugares tiene mayor o menor demanda en su propio precio. En este sentido se considera de valor patrimonial cultural y la demanda social y el valor social de reconocimiento está dado en los museos. El hecho de darle al objeto “arado” el mismo valor de exhibición en un museo que a una probable pieza de arte, estamos hablando de la reivindicación como patrimonio cultural de todas estas manifestaciones populares. Si esto en lugar de ser un museo le hubiéramos llamado galería o le hubiéramos llamado casa de la cultura tendría otra significación la exhibición misma del propio objeto. Al ser un museo ya la gente misma lo asume como un valor social, un patrimonio cultural importante que está mostrado dentro del recinto del museo. Para nosotros nuestro control de inventarios, todos los objetos están asegurados igual que si fuera un cuadro de Diego Rivera, que si fuera un arado. Los avalúos es lo que habría de diferencia, pero la forma de llevar el museo es exactamente igual que la que puede tener (el Museo de) Antropología para las piezas prehispánicas o las que pueda tener un museo de arte moderno para el arte actual contemporáneo. En la forma de registro, de manipulación de la obra, de todo esto es en las mismas condiciones. Cuando nuestras exposiciones viajan, son trasladadas con los mismos cuidados que si fuera una obra de arte de lo más prestigiosa. Entonces en el mismo sentido se les da el mismo tratamiento.

Bueno, aquí surge entonces otra pregunta: el museo en sus orígenes por lo que tengo entendido trata de darle otro sentido a lo que tiene adentro y trata efectivamente de luchar contra estas políticas de cosificación, de hacer, de aislar lo que tiene adentro de lo que está afuera y ahorita cuando tú hablas precisamente de que las piezas desde el momento en que entran al museo adquieren otro valor ¿no es eso contradictorio?, o ¿de qué manera lo resuelven? Lo que sucede es que lo siento de otra manera,



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. La patria ilustrada. Museo Nacional de Culturas

las cosas se cosifican cuando además de todo hay una descontextualización del objeto, obviamente hay una refuncionalización de las cosas. Esto es lógico, el arado sólo tiene una función agrícola y no tiene otra, y el arado colgado en la misma entidad agrícola tiene otra función, y tiene otra, digamos una cosificación: ya pasó de ser un objeto de trabajo agrícola a ser un objeto ornamental o un objeto de descuido. En este sentido, ahí puede darse también esa cosificación en la propia comunidad, no necesariamente en el museo. Aquí el pretexto es el usar los propios objetos para poder mostrar un contexto, no me importa el objeto como arte. Aquí no manejo el arado como un objeto de arte, manejo el arado como parte de una manifestación cultural que intento mostrar. Por lo cual el arado no está descontextualizado como sí lo puede estar, por ejemplo, una pieza prehispánica en el que tiene que ser un historiador de arte o un arqueólogo el que vaya a un museo para poder entender qué es el calendario azteca porque no está contextualizado ni explicado dentro de una sociedad lo que era el calendario. Ahí importa el calendario como objeto; a mí no me importa el arado como objeto. Me importa el arado como una manifestación cultural de un determinado sector. Sin embargo, el hecho de que ese arado esté en un museo le da al público también un valor de orden distinto ¿me explico? Se está, para el público, reivindicando no sólo una manifestación cultural, entendiendo una manifestación cultural en un contexto amplio, sino que se está demostrando que el arado

también, por ser una manifestación del hombre, tiene un valor y no sólo la gran obra creativa de un sector dominante. Esto va implícito y no porque nosotros lo explotemos, esto se da por el público, y es muy claro el sólo hecho de llegar a ver un museo la gente de pronto comenta ¿cómo es posible que en un museo haya una sinfonola o una cantina? La gente no lo concibe como pieza del museo, porque la pieza del museo está manejada como un elemento de arte, como un elemento descon-textualizado. Aquí la sinfonola cumple una función dentro de la cantina y la cantina den-tro de lo que es la forma de vida de un grupo; en ese sentido es que tienen valor adentro del museo, y sólo por eso.

Bueno, entonces esto sería o es lo importante: esta función, en tanto la gente que viene al MNCP es una gente que va a adquirir o a revalorar una pieza que a lo mejor antes para ella no era importante; antes veía una sinfonola y bueno, decía, esto no tiene ningún valor. Pero qué pasa con el propio grupo, cuando sus objetos de uso cotidiano pasan a formar parte de una institución y se institucionalizan ¿no se está creando una distancia entre su propia cultura cotidiana y la expuesta?, ¿no se está de alguna manera apropiando su cultura, expropiando, dándole otro valor para lo cual, para él es ya inalcanzable?

Mira, yo siento que aquí hay dos preguntas, por lo menos. Sí, hay una apropiación cultural definitivamente: ellos son los creadores de una manifestación cultural y pues el simple hecho de ir a solicitar información estoy apropiándome de una serie de cosas de ellos. Intentamos devolver en forma sistematizada, como decía al principio, sus propios elementos culturales, es decir, por ejemplo en el maíz nosotros hicimos un concurso de monografías que fueron premiadas y que además hicimos un sobretiro que les fue entregado a las comunidades, pero de lo mismo que ellos escribieron. Hacemos exposiciones resúmenes, que igual llegan a las distintas comunidades; que sí usamos la información que nos dieron, pero tratamos de devolverles parte de la información y de las cosas. Yo no creo, por otro lado, que se coloquen en una situación de inalcanzables para ellos las cosas, porque como decía hace un momento, no me importa y no manejamos el objeto como un objeto de arte o como un objeto que tenga importancia por sí

solo, sino que es el objeto como una parte de un todo más amplio; y en ese sentido creo que cuando un grupo puede tener un reconocimiento a su propia cultura, a su propia identidad y a su revaloración. Esto en lugar de colocarlo en una situación inalcanzable se le coloca en una situación de reconocimiento que él mismo puede dar a su propio valor cultural. Si lo vemos como una sola parte, como el arado, entonces el arado cobra una dimensión de orden distinta, pero no creo, en el momento en que el arado aquí no es más que un pretexto en una parte de un todo es la manifestación cultural. En el momento en que ellos se sienten aceptados y reconocidos por otros sectores, yo siento que es al revés.

Ahora, siguiendo un poco con esto, pero siguiéndolo hacia el otro punto: a veces reivindicar las diferencias es mantener, digamos, la condición que las hace diferentes. Entonces, ¿hasta qué punto esta labor que marca las diferencias y las especificidades culturales, y que acepta que son “populares”, no se está aceptando y fortaleciendo su papel de subordinación, y por otro lado consolidando la



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México.
El laberinto romántico. Museo Nacional de Culturas

hegemonía política del Estado respecto de un valor menor de estas culturas?

Creo que la condición de subordinación la tienen ya de por sí, y que nuestra labor la siento demasiado pretenciosa en cuanto poderla modificar o consolidar. No siento que seamos ni siquiera, y vuelvo al ejemplo del partido político, en el cual podamos nosotros, plantear algunos cambios a una situación de subordinación o de hegemonía. Si nos vamos a otros niveles sí somos unos intelectuales orgánicos funcionando dentro de la hegemonía estatal y eso es definitivo. Sin embargo, también hay que mencionar que dentro de las coyunturas sociales que se manejan en el propio país, sí tenemos una parte dentro de nuestra sociedad en la cual estamos hablando de uno de los sectores oprimidos; y esto (el MNCP) no es el museo Tamayo, bien que mal se está dando un espacio a estas manifestaciones, porque no son solamente exposiciones, como lo decíamos hace un rato, son proyectos que implican muchas cosas de actividades. Entonces, por ejemplo la sociedad sabía que había un sector obrero en el país y sabía de las condiciones en las que este sector obrero vivía y manejaba, pero bien que mal, y por muy ajeno que uno pudiera estar dentro de esta gran urbe, dentro de este país, a las condiciones de vida y explotaciones directas del obrero, aunque fuera por encima, se conocía la existencia del sector. El hecho de hacer una exposición y mostrar con mayor claridad la forma de explotación,



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Los historietistas mexicanos. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987.

de cómo están explotados, lo pesado que es el trabajo, las condiciones laborales en que viven, cómo esto condiciona todo lo que es la vida cotidiana de este sector, no creo que ayude mucho a esa hegemonía, sino más bien creo que ayude a la ruptura, en ese sentido, del sector popular, del sector dominado, sin que de eso, en ningún momento, vaya a salir una revolución lógicamente.

Entonces ¿cómo ubicaremos la importancia o la existencia de este museo, primero dentro de una política cultural? ¿por qué el Estado acepta estos lugares?, la primera pregunta; y la segunda, ¿por qué los intelectuales aceptan participar en estos espacios?

Bueno, aquí no sé si me queda claro el tras-fondo de la pregunta; siento que hay una especie de censura en la propia pregunta, como que aquí hay un trabajo más hacia la consolidación de la hegemonía, como si eso fuera un trasfondo de la pregunta, no sé si me equivoco. ¿Por qué el Estado acepta un museo de estas características? Bueno, el museo surge en una coyuntura en que se trabaja incluso a contrapelo del propio discurso oficial, y surge en una coyuntura de estas dualidades del propio partido; es el propio partido quien en un momento dado (PRI)... no soy del partido ¿eh...? en un momento dado asume y hace suyas las posiciones de izquierda o de derecha, según vaya mediando y le convenga a sus intereses propios. Entonces en ese sentido surge una coyuntura en la que es posible crear este museo, y unas condiciones políticas y económicas en que se da pie y se posibilita esto. El sexenio, que era el sexenio de López Portillo, en que el discurso de la pluriculturalidad y de los sectores populares y todo esto no era un discurso oficial. Cuando entra De la Madrid el discurso político asume la postura política de la pluriculturalidad y sobre todo los primeros años del gobierno de la administración actual, asume este discurso como un discurso político propio. Los discursos del propio De la Madrid y los discursos de Reyes Heróles y del Lic. Bremer cuando era sub-secretario, asume esta postura. Se ha ido perdiendo esta postura, pero para este momento el museo ya tiene un lugar y ya no es tan fácil deshacerlo. Que claro de un plumazo lo quitan igual, pero a final de cuentas



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. La historieta urbana. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.

ya cobró un espacio el museo, y fue por dos coyunturas, la primera a contrapelo del propio discurso y la concepción política, pero se presentó la oportunidad de hacerlo y se asumió. Después como un discurso político ¿por qué los intelectuales trabajamos en esto? Bueno, yo siento que aquí hay varios niveles, yo creo que el campo intelectual en el país históricamente ha estado dado siempre en una especie de matrimonio con el Estado, que en México hasta hace muy pocos años se concebía un Estado contrario, digamos mediador en una sociedad, esto era muy claro, pero no un Estado de derecha, no un Estado digamos opresor, sino un Estado que permitía y daba espacios al mismo tiempo para poder hacer un trabajo tanto intelectual como un trabajo reivindicativo de las demandas sociales. Esto ha ido perdiéndose y cada vez más el Estado cancela más estas alternativas, y yo creo que todos los intelectuales deberían en este momento estarse planteando de nuevo ese papel con el Estado. Y si mantenemos un matrimonio que ya es un matrimonio a bofetadas, o planteamos un divorcio, o cuál es el papel, pero los espacios que incluso se han posibilitado históricamente en la sociedad mexicana, son espacios fundamentalmente públicos, y tenemos instituciones como el INAH, como El Colegio de México, como las propias universidades, el CIESAS, todas ellas que son instituciones públicas, trabajo puramente intelectual y con

posturas reivindicativas en la mayor parte de sus miembros. No hay, por ejemplo, sería distinto trabajar, no sé en el Instituto de Investigaciones Económicas de Banamex cuando ésta era una institución privada; ahí sí había una postura ideológica de búsqueda hegemónica muy clara. Sin embargo, hoy día la postura intelectual debería replantearse; creo que cada vez se pierden mucho más estos espacios para el trabajador intelectual y que tendríamos que replantearnos el seguir manteniendo esta relación, o ver de qué manera se modifica esta relación.

Ahora, para redondear esto, ¿hasta qué punto un lugar como el museo es importante o les es útil a los sectores populares para sus luchas reivindicativas?, ¿o no tiene nada que ver?, y los intelectuales también ¿qué papel juegan ahí en ese triángulo con el Estado y los grupos populares?

Bueno, yo diría que hay dos niveles. Creo que si puedo lograr mostrar una visión organizada de una cultura estoy ayudando a un sector a entenderse más claramente. Si en esa integración organizada puedo demostrar que la problemática del campesino en Yucatán es equivalente a la problemática campesina del Bajío, y es, digamos, su raíz. Se le está dando un instrumental teórico-práctico al propio sector para replantear sus propias demandas. El campesino de Oaxaca sabe que no está solo en su problemática, porque es más amplia que la regional, tiene mayor posibilidad de exigencia y de replanteamiento para sus demandas mayores, además de una posibilidad de organización mayor. Lógicamente esto es muy pretencioso y no quiero decir que ésta sea la función que el museo cumpla. Ésta es la que en un momento dado podría establecerse, que quede claro, porque de alguna manera hemos cuestionado mucho todo esto, y el punto es que nuestro planteamiento no puede ser el de un grupo político. No somos quienes para organizar a estos grupos campesinos, por ejemplo, ni para replantearles sus demandas políticas, ni para organizar a los de Oaxaca con los de Yucatán; esto es la organización de un partido político, y es un trabajo absolutamente distinto al que tendría que hacer un intelectual dentro de un museo. Entonces, sí nos lo hemos cuestionado, pero como una cuestión de orden personal, no



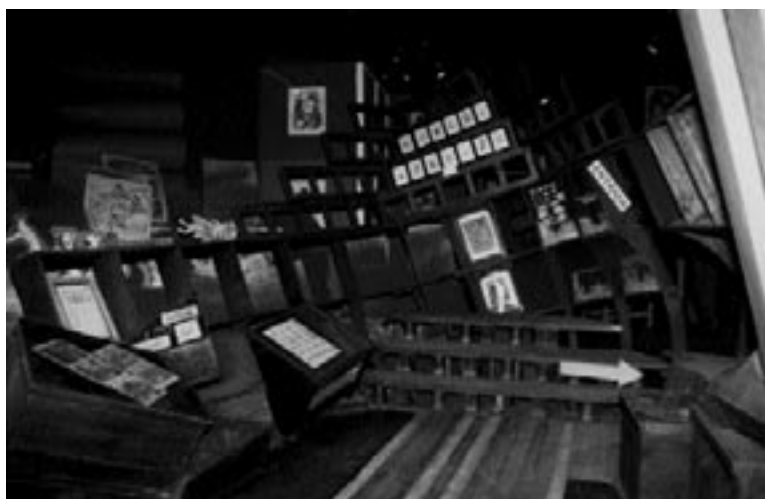
como una labor del museo, en nuestra labor personal, en nuestra inquietud personal sí está este cuestionamiento.

Ahora, bueno, esta posibilidad de que esto surja o de que los campesinos tengan una visión más organizada, más sistemática, se reforzaría de alguna manera si los grupos populares fueran los principales consumidores de lo que se presenta aquí. Yo preguntaría si los principales consumidores de este espacio cultural son los propios grupos populares, o si el mensaje va hacia otros grupos populares o a quiénes va dirigido.

Bueno, diría que tenemos, como lo dije antes, dos grandes públicos: el primero, el que principalmente viene a nuestro museo, aquí en Coyoacán, es un sector principalmente infantil o intelectual. No es el sector productor de la cultura popular, aunque vengan muchas escuelas oficiales y muchas cosas de éstas. En este sentido, lo único que estamos logrando es que el niño pueda tener una visión mucho más objetiva de una realidad nacional, y que adquiera un respeto por un sector determinado. Si ese niño, en un momento dado, que llegue a algún puesto de decisión o de ejecución política va a tener una visión distinta a la que podría, haber adquirido sin esta presentación de cosas. Ahora bien, no es la única cosa que nosotros realizamos, en las exposiciones viajeras, el hecho de que vayan a la mayor parte de la República Mexicana, y que

hayan estado, no sé... mira, quitando la parte del sureste, en donde no ha habido condiciones políticas ni económicas para poderlas llevar, tanto en el Bajío, como hacia el norte agarrando desde Veracruz-Oaxaca hacia arriba, prácticamente hemos estado en todos los estados de la República. Entonces nuestras exposiciones viajeras sí llegan más a los sectores populares. Pero además, como te decía hace un rato, planteamos exposiciones resúmenes, por ejemplo, la del maíz o pesca, en donde hubo tirajes de 8 mil a 9 mil ejemplares de carteles, juegos de 25 a 30 carteles, en 8 mil juegos que van a 8 mil comunidades. Esto representa que estamos llegando a un público de millones de gentes, en los cuales fundamentalmente son sectores productores de cultura popular. Entonces allí sí hay una cuestión directa. Pero aparte tenemos que considerar el hecho de la propia investigación y el trabajo de campo, el cual es un trabajo con el propio grupo productor. En muchas ocasiones buscamos que el grupo productor venga a hacer parte del montaje de la propia exposición aquí. Lo cual nos permite una integración y una relación directa con ellos, pero aparte hay otros elementos. Como te decía antes, esto no es solamente un trabajo de exposición, son proyectos más amplios, y no se nos olvide también un aspecto fundamental: la capital mexicana también tiene sectores populares, y si hago un evento aquí de música popular, de rock, por ejemplo, y lleno el auditorio aquí con 400 gentes, como nos ha pasado, estoy llegando a un sector popular creador también de cultura. Si hacemos una exposición radicalmente urbana, como puede ser la historieta, también estamos llegando a un sector, en este caso, al consumidor de una historieta, pero creador de una cultura urbana, porque también el sector popular está en la ciudad. Entonces si bien nuestro público principal es un público intelectual de Coyoacán, o infantil aquí, ampliamos nuestras gamas de trabajo por toda una serie de complementos a una exposición.

Me quedan sólo dos preguntas; una se refiere a la identidad: ¿qué tiene que ver este museo con la identidad nacional? ¿qué tiene que ver con la identidad del grupo que viene y con la identidad que se está configurando



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Naufragio de indias. La llegada de la imprenta a México. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. ©

con toda la gente que viene a ver estas exposiciones? Y la otra pregunta es un poco también sobre los grupos populares, si usted ha visto... qué sectores... bueno, es que según yo creo los sectores populares no son homogéneos, ¿cuáles hacia adentro de estos sectores son los que más participan con ustedes, o con los cuáles han tenido más problemas? No sé si hay alguna forma de decirlo, ¿los más tradicionales, los más viejos, los más jóvenes o todos por igual?, ¿qué sectores son los que más participan con ustedes?

Bueno, mira voy a responder primero a la segunda pregunta, que va a ser muy difícil contestártela a un nivel genérico, porque trabajamos con un sector y luego dejamos de trabajar con él. Entonces nuestra relación con estos sectores diversos ha sido tanto temporal como circunscrita a un determinado periodo y condiciones. En este sentido, tenemos el caso de los amateiros del estado de Guerrero, cuya relación y participación con nosotros fue excelente. Hay otro sector, como algunas comunidades de Oaxaca, que vinieron a mostrar aquí una exposición suya que fue una participación muy problemática. Entonces en este caso hay, como en todo, buenas y malas participaciones. Y malas en cuanto a la relación. Creo que en el caso de los amateiros fue importante; el caso de la exposición de tandas de todo el sector teatral que trabajó en aquella época, incluso ya con gente que fue joven en aquel momento, pero que lo vivió de alguna manera y fue muy importante de ver a gente prácticamente desahuciada que vivía en el asilo de ancianos de la ANDA venir a ver la exposición y llorar con esto. Era realmente muy emotivo. Y su participación fue fundamental por mucho tiempo. En ese sentido, ¿qué hace esto como identidad? Bueno, tiene que ver mucho con esta participación. Cuanto más logramos esta participación del propio sector que fue rica e importante, esa identidad se dio. Te contaba el caso de los amateiros, que son cinco o seis comunidades de la región media del Balsas,



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. La capilla de los ídolos. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. ©

con todo el trabajo que se estuvo haciendo, ellos quisieron un museo, y se organizaron en las comunidades, decidieron incluso en cuál de esas comunidades, que están muy lejanas, en dónde se iba a poner un museo, y hubo un trabajo comunitario muy, muy importante. Aquí hubo unas mesas redondas en las cuales los señores vinieron y expusieron con toda la libertad y toda la valentía todas sus problemáticas, y eso está publicado por nosotros. Entonces en este caso hubo una identidad fuerte de los grupos. Hoy día, y no quiero decir que gracias a nosotros únicamente, pero de alguna manera tuvimos que ver; hay grupos de los amateiros que está ya incluso en los Estados Unidos exponiendo y que esto ya puede tener incluso otro carácter radicalmente opuesto a lo que originalmente se había manejado, pero que es parte de un mismo fenómeno y comprensible. Entonces en ese sentido, creo que lo de la identidad tiene que ver con casos más concretos y de acuerdo a que sí haya habido una mayor comunicación.

Respecto a los grupos, y respecto a los que vienen a ver que son ajenos al grupo, ¿tiene algo que ver con la identidad también? Porque, bueno, casi por decreto en este país todos los museos tienen que ver con el patrimonio y la identidad, ¿no?

Bueno, lo tendría que responder en otros niveles. Creo que las gentes que vienen por única vez al museo no se lleva un elemento de identidad.



El niño que viene aquí va a ver, voy a ponerlo urbano, no se va a identificar con un sector agrícola, ni con una problemática agrícola, aquí va a depender mucho de la conformación del público que es muy diverso, a cada exposición concreta y a la continuidad de la asistencia del niño, del intelectual, o del público en general. Si fuera un público asiduo creo que entonces sí puede haber una mayor comprensión de esta diversidad de identidades. Porque yo no podría hablar de una identidad, o sea, hay patrones que nos identifican en una identidad; y si la virgen de Guadalupe sí es una identidad nacional, la bandera, cuatro o cinco elementos más, pero luego tendríamos que hablar de identidades distintas; y es diferente hablar de los charros de Jalisco, que del norte o del sur. En ese sentido, hay identidades nacionales en las cuales podrían ser, digamos, valoradas si la gente fuera un público asiduo al museo, si viene una sola vez, no.

Y aquí cerramos el círculo con la primera pregunta, en esa medida, ¿no es contradictorio a la política pluricultural separar más lo que está separado? ¿No se trata de lograr una visión como nación de conjunto pluricultural? Si no se logra dar este sentido también que hay algo que nos une a todos ¿qué pasa?

Mira, voy a responder en dos niveles; si un niño viene aquí y conoce una realidad que no es la suya, ese mismo niño urbano que viene y conoce una realidad agrícola, no va a tener una identificación directa, pero sí va a tener el conocimiento de una diversidad cultural del país. Entonces, en ese sentido, sí se está cumpliendo el objetivo de difundir la pluriculturalidad del país. Es distinto eso a que él se identifique con un sector agrícola. Uno es un nivel de identificación, y otro es el nivel de conocimiento. El niño urbano se va a identificar con una cultura urbana, al igual que un niño campesino se va a identificar con una cultura agrícola; pero esto no implica que haya un reconocimiento de la diversidad cultural del país y del mosaico en el que estamos. Yo por más que quisiera no puedo, sentirme maya; yo no tengo por qué sentir lo que no soy, pero eso no implica el que no reconozca ni el valor ni la



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Ídolos de papel. La juventud y el rock. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.

cultura de este grupo maya.

Entonces, ¿jugaría algún papel como elemento unificador de esta visión de nación, territorio, patria?, ¿o no?
 ¿La usan ustedes en sus contextos?
 No, no lo usamos como tal. Ni estamos en el discurso de nación, territorio, patria ni todo esto. No es parte de nuestro discurso. Sí nos manejamos dentro de unos límites territoriales definidos hoy día y denominados mexicanos; pero no en una idea de exaltación de la nacionalidad, de una patria o de una cosa de este tipo; eso no es un objetivo nuestro.

Pero, ¿cuál sería entonces lo que da unidad a todo esto, para que este niño tenga una cierta sensación de unidad?

La unidad está dada por los mismos valores que son también suyos. Ese niño que no se puede sentir campesino, pero que sí puede saber que come productos campesinos y que necesita de ese campesino, de ese otro que es parte de una realidad en la que vive, ese niño va a conocer las dificultades de trabajo que tiene esa gente, y que van a ser realidades de trabajo, económicas y sociales que él también está viviendo en condiciones distintas. Pero sin necesidad de exaltación de una serie de valores, como la bandera, la patria y cosas de este tipo. Creo que lo que nos unifica son nuestros propios problemas y lo que nos diferencia son las formas



de solucionarlos.

¿Hay algo más que quisiera agregar? A mí ya se me agotaron las preguntas.

A mí me había quedado un poco en el aire una pregunta que habías hecho, que creo que no quedó completamente contestada: que si el museo había cumplido. Y yo te respondí que el museo tenía ya un valor en la sociedad y a nivel internacional, inclusive. Sin embargo, me quedó en el aire una parte: yo creo que el museo ha cumplido en diversas formas y en diversas calidades. Creo que el museo ha cumplido mejor en unos casos y peor en otros casos. Al no ser un museo permanente, no se le puede juzgar en forma única, y hay que juzgarlo por cada proyecto y por cada cosa de este tipo. Y hay algunas en las que hemos cumplido mejor que en otras. Fundamentalmente era algo que me había quedado en el aire.



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Naufragio de indias. El llamado de la selva. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Naufragio de indias. La llegada de la imprenta a México. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987.

4. Entrevista con Alfonso Morales y Georgina (Gina) Rodríguez, realizadas en México, D.F., febrero y marzo de 1988.

Maya Lorena Pérez Ruiz: ¿Alfonso, podrías decirnos qué significa que este museo sea nacional y sea de culturas populares en términos de trabajo?

Alfonso Morales: Eso de los nombres es excesivo, en todas las instituciones y particularmente en una institución de este tamaño, con una cantidad de gentes, con esos posibles alcances. Me parece excesiva la pretensión de lo nacional de culturas populares. Irremediablemente hay una contradicción entre el museo y cultura popular que tiene que ver con la manera en que se han relacionado las instituciones culturales con los sectores populares. Ha habido todo tipo de relaciones desde el paternalismo más criticable hasta cambiar el sentido de las producciones de los sectores populares, (hasta) apropiaciones. El museo sí ha planteado cosas diferentes, pero tiene los lastres de los encuadres de las instituciones de la producción de la cultura popular.

El concepto de cultura popular de alguna manera tiene vigencia institucional a partir de la Dirección General de Culturas Populares y ahora con el museo, pero responde a una realidad muy compleja que yo creo que no ha sido lo suficientemente discutida en relación con las culturas populares.

En términos de experiencia, ¿qué implicación tendría el tratamiento de lo popular dentro de una institución nacional del Estado?, ¿de qué manera lo limita?

Lo central es la velocidad en que ha evolucionado el asunto de las culturas populares. Si atendemos que las culturas tienen que ver con aquello que se produce en el terreno de las artes y en todo tipo de producciones que le ayudan en su vida cotidiana y en su modo de ver la realidad; se ha complejizado muchísimo sobre todo con la intervención de los medios, con los procesos de urbanización y con mezclas en el propio terreno de las culturas populares tradicionales, digamos la dialéctica entre el vaso de uncel y la jícara de Olinalá; esto todavía produce vértigo y no se sabe por dónde entrarle, sobre todo, desde instituciones que se manejan en el terreno del rescate y la defensa de lo propio.

¿Cuál sería la importancia del rescate de las culturas populares, qué es lo que éstas podrían darle al museo y en ese sentido a la sociedad nacional?

En la medida en que son un saber acumulado, un stock, que en la medida en que se valore a lo mejor puede adquirir otro tipo de legitimidad, que puede ser visibilizada.

Ade-más de una serie de recursos que otros sectores reconocen y que de alguna manera podrían incorporarse a sus tareas creativas o de la misma comprensión de lo nacional. Una de las fuentes centrales de una institución como ésta, es la relación con los sectores populares, es la propia vía de comunicación de diferentes sustratos de la cultura popular que se posan y se conocen. Las propias culturas populares se desconocen unas a las otras, incluso se enfrentan.

El MNCP, ¿qué posición tiene ante la especificidad de las culturas populares, ante las contradicciones entre las culturas populares y de la relación de las culturas populares con el Estado?

Es algo muy complicado; están los documentos del museo, apenas se ha empezado a formular ese tipo de discusiones en proyectos concretos. Las condiciones para responder a esa pregunta, pensaríamos que efectivamente el impacto del museo ha sido y es nacional, que ha trabado relaciones con sectores populares con los cuales



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México.
El laberinto romántico. Museo Nacional de Culturas

se podrían ver como ejemplos mucho más claros. Se sigue en el terreno de las proposiciones.

En el caso de la historia se ha ido trabajando con cosas que están en el lado absolutamente bueno del asunto, un poco el museo -por protección institucional trabaja- con aquello que no es discutible como bueno, es importantísimo revalorar la vida de los pescadores.

¿Cómo ha llegado a establecer el museo el tipo de grupo y el tipo de exposiciones que va a trabajar?

Porque de alguna manera son los tradicionalmente definidos dentro de los previos trabajos en relación con la cultura popular. Esa visión de cuáles son los sectores populares y sus producciones, recoge una especie de encuadramiento previo que ya existía; los obreros, los artesanos, sectores cuyos productos están en el terreno de lo defendible y de lo rescatable, (como) pueden ser los textiles. La manera en que se definen, un poco, ya estaban predefinidos en relación con los sectores que se tenía claro que se apoyarían. Quizá donde se avanzó más fue en no sólo dedicarle cuidado a objetos ya super objetivizados como expresión de la cultura popular en el caso de las artesanías y ampliarlo a los modos de vida. Siguen siendo cosas de cultura popular, la propia cultura popular ya autodefinida, como tautológica.

¿A qué sector se refiere el museo y qué pasa con las diferencias que hay dentro de cada grupo?

Tiene que ver con aquellos grupos que han producido una experiencia, como construcción de una cultura propia dentro de sus actividades y en ese sentido no están muy trabajadas las definiciones. Se trabajan con bloques que no ahondan mucho, lo cual implicaría politizar más las definiciones. Por eso se trabaja con conceptos predefinidos: los trabajadores en general, los pescadores, etcétera, los cuales sigue siendo el lado bueno de la cultura popular, de las grandes banderas y estandartes.

El papel del museo es un poco realizar síntesis colectivas, pero en esa misma medida por lo general no trabaja particularidades y por supuesto no entra a polemizar.

¿Por qué crees que no se polemice?,



¿por qué no les gusta?

Porque apenas se está haciendo; estamos hablando de una institución que es muy joven y que los avances en relación con la percepción apenas se están dando. El museo ha trabajado con los pescadores en una exposición patrocinada por la Secretaría de Pesca, con el Sindicato 19 de Septiembre de las costureras, en una exposición que ayudó a la defensa de su registro, pero esa exposición fue hecha absolutamente fuera del circuito, como apoyo pero por debajo del agua. Una institución como el museo no deja de ser una institución. El diálogo del museo con los sectores populares está mediado por las instituciones que atienden estos sectores.

Ustedes como intelectuales, ¿cómo viven su experiencia de trabajar para el Estado y a favor de los grupos populares?

En instituciones como el museo, del Instituto Nacional Indigenista, que mantienen una relación paternalista; tiene también una carga de causas por defender y de definiciones ya preconfiguradas, entonces estás a favor de los sectores populares, significa que estás del lado bueno de la historia.

Para mí trabajar en el museo significa un lugar privilegiado en donde se puede estable-

cer diálogo no sólo con los sectores populares, sino con otros productores culturales; se pueden cambiar ciertos límites, algunas definiciones y provocar transformaciones en la propia producción cultural.

¿Cuál sería el papel de los intelectuales en instituciones como el museo y adentro de un contexto nacional de una política cultural?

Una de ellas sería tratar de organizarlas, guardar memoria y testimonio de esas experiencias colectivas, tratar de que no desaparezcan y puedan funcionar para otros sectores, como vía de comunicación entre ellos. Además, presionar hacia adentro, hacia el cambio de las definiciones de política cultural.

¿En qué se beneficiarían las culturas populares en el que exista o no una institución como el MNCP?

Se benefician con la posibilidad de tener un espacio donde se valoren sus producciones y por la otra porque se podría establecer una relación más directa con aquellos sectores que pueden permitir su desarrollo o entorpecerlo. La discusión sobre lo que es la cultura popular tiene un sentido político que va más allá de lo cultural; es decir, no sólo es como productores de adornos para las casas, sino también como partes del presente, que existen y que están ahí.

¿De qué manera el museo ha logrado una acción cultural distinta a la de los demás museos?, ¿hasta qué punto ha logrado que éste sea un espacio en donde se expresen los grupos populares?

Esa sería una primera autocrítica. El seguimiento de nuestro trabajo ha sido muy deficiente. Las producciones son muy cercanas con los sectores populares de los cuales se está hablando; en algunos casos no sólo en el terreno de proporcionar la información y los objetos, sino en la posibilidad de que esos objetos y esa información se presente incorporando sus propias visiones y valoraciones. Hay mucho de lo testimonial en las exposiciones. Lo más “rico” de nuestro trabajo está antes de que se inaugure; el resultado de nuestro trabajo está más cerca de los sectores populares cuando se está preparando el trabajo que cuando se



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. El laberinto romántico. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México.
El laberinto romántico. Museo Nacional de Culturas

inaugura, porque los frutos se entregan a los sectores ilustrados que pueden visitar Coyoacán, pero el trabajo de sensibilización es previo a la presentación.

La gente trabaja con nosotros, participa porque en ellos está la idea de que en los museos se exhiben cosas importantes; es un lugar sacralizado; les parece importante que sus objetos sean reconocidos vía la aparición y emergencia ya beatificada en espacio mu-seográfico. La gente entrega sus cosas en la medida en que ahí hablan más; fuera de esto lo que ganan los sectores que participan es el reconocimiento público a sus trabajos.

En el caso de los sectores ya más organizados, de alguna manera adquieren más legitimidad en sus formas de trabajo. Uno de los trabajos del museo vía la organización de la memoria y vía un trabajo de organización de las experiencias es ponerlas en un discurso más coherente, menos sujeto a las vicisitudes de la vida cotidiana, organiza y construye patrimonio.

En la medida en que la hace inteligible, que esclarece sus procesos de formación y desarrollo, en la forma en que organiza sus etapas, por ejemplo, en lo que ha sido la historieta en México, en esa misma medida esa propia

experiencia puede ser utilizable y se convierte en patrimonio.

De estos grupos populares con los que trabajan, ¿hay algún sector que participe más?

Depende del perfil del propio proyecto. Hay proyectos que trabajan más en el terreno de la memoria y hay proyectos que trabajan más en el testimonio vivo. Memoria: en el sentido del proceso que sólo algunas personas o que algunos objetos particulares todavía transportan; y Testimonio vivo: como una experiencia actuante vigente. En el caso de la historieta es un proyecto de memoria y también los sindicatos actuantes. En la historieta hubo que incluir a sectores que no tenían nada de populares y fueron incluidos en la medida que tenían versiones diferentes y acudían a referencias distintas. La decisión fundamental de quienes habían hecho la historieta eran los dibujantes y los argumentistas; que gran parte de la distorsión en la tradición de que lo hubiera sido un trabajo gráfico y narrativo interesante está en su conversión en despia-dado negocio, en una sobre explotación del talento de los argumentistas y los dibujantes.

Nosotros decidimos trabajar con los dibujantes y los argumentistas porque son ellos los que tienen el antecedente de lo que ha sido la historieta en México. En las producciones del museo efectivamente no se quiere sacralizar. Podemos hablar de tres cosas: en primera la dificultad de que el museo no sacralice, la idea reinante de que todo museo sacraliza y de lo que entre esas dos cosas puede estar haciendo el museo. Por una parte, el museo sí cambia, altera la percepción de los objetos por más cotidianos que sean, los organiza de una manera y es finalmente una representación, no en el sentido peyorativo.

¿Qué es lo que se quiere reflejar de las culturas populares en las exposiciones?

Se enfatiza aquello que consideramos como actuante: una de las primeras cosas es ubicar el sentido de las tradiciones que pueden ofrecer recursos para retomarse; una de las cosas importantes es ubicarla como tradición con todas sus cosas buenas o malas.

¿Qué tipo de identidad están creando?

Lo que hemos hecho es crear identidades



particulares, defender pequeñas culturas para plantear su presencia pública, que sea reconocida; que el público que asiste al museo acepte que hay sectores con determinada actividad económica, cultural.

Gracias Alfonso.

Maya Lorena: Gina ¿cómo surge tu interés en las culturas populares?

Georgina Rodríguez (Gina): Empecé a interesarme por la cultura popular desde que estaba en la universidad, por las lecturas de Bonfil.

Para ti ¿cuáles serían los objetivos del MNCP?

Con el tiempo se ha ido perdiendo el proyecto original que era abrir un espacio a la cultura popular. Y poco a poco se iba generando una experimentación en la museografía, y también de experimentación en los temas. Abrir el espacio a la cultura popular significa no sólo el aspecto teórico sino también la participación con la propia gente. El proyecto original se ha ido perdiendo porque no hay presupuesto para las exposiciones.

¿Puede decirse que entre los objetivos del museo estaba el de crear un espacio

para las culturas populares?

Sobre todo desde el punto de vista urbano, en el propio trabajo se empezaron a delinear dos formas de ver o de trabajar lo que sería el proyecto del MNCP. En el grupo de nosotros se apuntaba hacia lo urbano y, el otro, hacia los temas que ya se venían trabajando como serían todos los temas indigenistas.

¿En que medida conciben ustedes la participación de los grupos populares?

Ante todo porque nosotros trabajamos directamente con ellos: una de las maneras de recopilar el material es directamente con los autores, con los creadores, en entrevistas o en donaciones que nos hacen de los materiales y posteriormente que participen en mesas redondas o en espectáculos que llegamos a hacer. Porque es bastante difícil poner el espacio y que ellos lo vean; es difícil que se integren y que entiendan la manera en que nosotros queremos mostrar las cosas.

¿Cómo nace el proyecto de la exposición sobre la historieta?

Terminábamos de trabajar la exposición El país de las tandas, con un grupo ya integrado. Llega Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea con la propuesta de hacer un proyecto de historieta, que sería la historia de la historieta en México; Bonfil que era el director en 1984 nos platicó el proyecto y dijimos sí. Empezamos a reunir el material sin tener idea alguna del presupuesto ni del espacio. Tuvimos que dejar lo de la historieta porque se nos presentó la exposición del Circo que ya se venía aplazando desde hacía tiempo. Terminamos lo del circo pero Juan Manuel seguía trabajando en lo de la historieta. Había otras actividades que realizábamos aparte de la investigación de la historieta. Tenemos un horario bastante flexible. Entre esas actividades estuvo apoyar una exposición que pidieron las costureras para mostrar su situación: la exposición tuvo bastante éxito.

La respuesta de la Dirección del MNCP a sus iniciativas ¿Cuál ha sido?

Apoyan las iniciativas porque de alguna manera es como parte de las propuestas del MNCP. Es decir, que el museo da paso a que se generen



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Onomatopeyas. Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya



pequeños intentos de iniciativas. Ahora los del sindicato de Ruta 100 quieren hacer una exposición en los cascarones que quedan de los camiones, que es una idea interesante.

Siguiendo con lo de la historieta, se empieza el trabajo de producción que es cuando se empiezan a delegar las actividades, (retomamos) nuevamente las académicas, comenzamos a hacer todas las calcas, la serigrafía, y demás.

¿Cómo se establecieron los criterios que los guiaban para trabajar?

Cuando íbamos con los autores aceptábamos cualquier tipo de cosa, ya con las áreas delimitadas hay una selección de materiales desde la portada más bonita o más representativa o las secuencias que ejemplifiquen más lo que sería el discurso de la historieta, y a veces es casi de “filing”. Juntamos toda clase de materiales. Monserrat Galán nos ayudó en la parte que serían los antecedentes del grabado hasta lo que serían las aleluyas. Hubo solidaridad de algunos amigos.

¿Qué tipo de valor tienen los objetos de este museo en general, y de esa exposición en particular?

Nosotros queremos darle una desacralización y que no estén detrás de una vitrina. Nos gusta mostrarlos de una forma distinta, no con capelo. Estamos en contra de la museografía de capelo y mampara. Pero sí hay una responsabilidad ante el objeto. Además, quieras o no, el haber seleccionado ese objeto y no otro le da un rango distinto al que podía tener y le da cierta preponderancia sobre otros.

Se está hablando de que el museo pretende una revaloración de la cultura ¿no será la sacralización un hecho importante para esa revaloración? ¿por qué no a la sacralización del objeto?

No, porque aquí se trata de acercarse al objeto y a las exposiciones. No nos gusta la museografía tradicional. Se nos critica porque nos dicen que hacemos escenografía y no museografía. No nos gusta la museografía tradicional porque te remite a otra actitud del público. Las cosas las ve con otra distancia, con mucho más recelo, las ve con distancia. En

cambio aquí la gente toca, se suben, la gente se acerca. Para mí esto es para que la gente se recree.

¿De qué manera se combinaría todo lo de la recreación y diversión del público con los objetivos del MNCP, y que como institución del Estado tiene como objetivo configurar un patrimonio cultural? ¿tiene una labor educativa? Bueno, la propuesta del MNCP es que sea un



Detalle de la exposición Puros Cuentos, La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas Populares,

museo generador y que las exposiciones no son permanentes; es un espacio donde se gestan varias concepciones de lo que sería la cultura popular. La función educativa, por ser una institución de la Secretaría de Educación Pública, si la cumple.

¿Cómo se fue configurando el objetivo de la exposición de historieta?

Conocimos una asociación de historietistas, y ellos nos dieron toda una cátedra de lo que es la historia de la historieta en México. En esa primera entrevista (se) nos aclaró mucho por donde tendría que ir la exposición. Ellos nos dieron ideas de cómo sería el contenido de la exposición.

¿Cuál era el mensaje que ustedes querían transmitir en esa exposición?

Siempre habíamos pensado en no sólo mostrar los ejemplares, tal cual. Pensamos darle una tridimensión a la historieta misma pero también hubo gente que se nos acercó sin recibir dinero, ni nada. Quisieron participar con nosotros. Decidimos dejarles el espacio y que ellos hicieran su propuesta de lo que sería. Yo creo que habría varias posibilidades de lectura en la exposición: que sería la de

los montajes, la estructura, a parte de todos los materiales que están ahí; además de la música que sí fue trabajada ex profeso para la exposición.

Si te preguntaran qué trata de decir ¿cuál es el mensaje de la exposición?

Pues el planteamiento de lo que serían los diversos géneros de la historieta desde sus inicio. Temas que discurren entre sí, por eso es laberíntica. Las ambientaciones son justamente ambientaciones a los temas. Es gracias a la imprenta que la historieta es lo que es.

La historieta es todo un mundo cultural, que incluye desde al que dibuja e inventa un personaje, hasta el dueño de la imprenta, de la industria, e incluso incluye a los periodiqueros, pero ¿cuál es la posición de ustedes ante este mundo de la historieta y de la historieta misma?

Para mí la historieta es una realidad, es un objeto de consumo de mucha gente y eso no puedes soslayarlo: que sí te evoca fantasías, que sí te remite a sueños y ansiedades... como investigadores no nos corresponde hacer la crítica de si es mala o no. El hecho es de que existe muchísima gente que trabaja para ello y que la consume.

¿Cómo resuelve la gente que trabaja en el MNCP las contradicciones entre los grupos que intervienen? ¿son populares?

A mí me parece que en cuanto que es real, todo es mostrable. Y bueno la manera en que lo muestras tiene mucho que ver. Tratamos de dar una intención a lo que mostramos. Quizá no sea el espacio para mostrar todo lo que es la cultura popular.

¿De qué manera se resuelve en el MNCP esa contradicción de presentar en el museo lo negativo de la cultura popular y revaloración de la misma?

Es una discusión mucho más amplia. No creo que sólo desde el museo se pueda redefinir y atender a toda esta discusión, a la lucha cultural o a los antagonismos culturales que hay entre sectores y entre los grupos. A nosotros nos interesan básicamente como fenómenos urbanos que se presentan. En la medida en que podamos mostrar

los conflictos los mostramos. Debes tener mucho cuidado en la medida en que estamos en una institución del Estado.

¿Por qué crees que el Estado mantenga un museo como éste?

Porque evidentemente le conviene, porque siempre ha jugado este papel de atención a las culturas populares.

¿Cuál crees que sea el papel político del MNCP dentro de la política cultural del Estado mexicano?

En la medida en que el gobierno tenga un discurso de preocupación hacia estos sectores, bueno, el MNCP se mantendrá.

¿Quiénes son los que realmente consumen lo que produce este museo?

En realidad están los alumnos de secundaria, preparatoria, grupos organizados. Tiene problemas de difusión este museo.

Gracias Gina.



Montaje de la exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. Museo Nacional de Culturas Populares,



Trabajadores del Museo Nacional de Culturas Populares, 1987. © Maya Lorena.

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DIRECTOR GENERAL
Etnlgo. Sergio Raúl Arroyo García
SECRETARIO TÉCNICO
Dr. Moisés Rosas Díaz
COORDINADORA NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA
Mtra. Gloria Artís Mercadet

CUADERNOS DE ANTROPOLOGÍA

DIRECCIÓN
Gloria Artís
SUBDIRECCIÓN EDITORIAL
Roberto Mejía
ACOPIO INFORMATIVO
Vicente Camacho
CORRECCIÓN DE ESTILO
Olga Miranda
DISEÑO Y FORMACIÓN
Amadeus/Ana Benavides
COORDINACION DE ESTE CUADERNO
Maya Lorena Pérez Ruíz

Las viñetas que ilustran este cuaderno fueron tomadas de los libros:
Puros cuentos La historia de la historieta en México 1874-1934.



Exposición Puros Cuentos. La historia de la historieta en México.
Antepasados de la historieta. Museo Nacional de Culturas

EN SU VOZ. APORTACIONES DE
GUILLERMO BONFIL A LA MUSEOLOGÍA
MEXICANA

(Entrevistas con Guillermo Bonfil, Mariano
López,
Alfonso Morales y Georgina Rodríguez
realizadas por Maya Lorena Pérez Ruiz
entre 1988 y 1989)

Se terminó de imprimir el mes de enero de
2004,

