



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA

Comunicación de la Ciencia

**MUSEOS ETNOGRÁFICOS
CONTRIBUCIONES PARA UNA DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA**

TESIS

**que para optar por el grado de:
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA**

PRESENTA:

Blanca María Cárdenas Carrión

TUTORA:

Dra. Luisa Fernanda Rico Mansard (DGDC, UNAM)

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, abril 2016.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA
Comunicación de la Ciencia



TESIS que para optar por el grado de:
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA

PRESENTA: Blanca María Cárdenas Carrión

TUTORA: Dra. Luisa Fernanda Rico Mansard (DGDC, UNAM)

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, abril 2016.

JURADO DE EXAMEN

Titulares

Dra. Luisa Fernanda Rico Mansard (DGDC, UNAM)

Dra. Luz Fernanda Azuela Bernal (IGG, UNAM)

Dr. Manuel Gándara Vázquez (ENCRYM, INAH)

Suplentes

Dra. María del Carmen Sánchez Mora (DGDC, UNAM)

Dr. Carlos Vázquez Olvera (ENAH, INAH)

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es la materialización de un arduo proceso en el que confluyeron los esfuerzos, el apoyo y la dedicación de muchas personas e instituciones. Primero, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y al programa de Posgrado en Filosofía de la Ciencia por la oportunidad para realizar mis estudios de maestría y enriquecer mi formación profesional. Agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por el financiamiento otorgado en el periodo agosto 2013 - julio 2015.

Mi eterna gratitud a mis profesores y sinodales por sus enseñanzas y comentarios siempre constructivos, a la Mtra. Patricia Aguilera, Dra. Luz Fernanda Azuela, Dra. Susana Biro, Mtra. Adriana Elisa Espinosa, Dr. Manuel Gándara, Dr. Carlos López Beltrán, Dra. María del Carmen Sánchez Mora, Dra. María Alejandra Sánchez Vázquez, Dr. Carlos Vázquez Olvera, Mtra. Graciela Zamudio y, muy especialmente, a la Dra. Luisa F. Rico Mansard, quien no sólo dirigió esta tesis, sino que iluminó mis pasos y depositó en mí toda su confianza y apoyo irrestricto. Agradezco a mis compañeros del campo de Comunicación de la Ciencia por todas sus reflexiones e ideas que tanto enriquecieron esta investigación.

A mi familia y amigos de quienes me distancié durante los últimos años por dedicarme a mis estudios. La participación de todos en la campaña “abrazo a un tesista estresado” y su infinita paciencia, por fin han rendido frutos. Gracias a mi papá, mi mamá, Manuel, Claudia y Jules por su apoyo incondicional y por estar siempre conmigo a pesar de la distancia. Dedico esta tesis a mi abuelo Juan, un incansable ejemplo de vida permanentemente preocupado por mi futuro y mi bienestar. Te quiero abuelo.

A Alejandro, mi esposo, mi mejor amigo y maestro. Nunca encontraré las palabras y el tiempo suficientes para agradecer tu compañía, día a día, a lo largo de este proceso. Saberte a mi lado y avanzar el camino tomada de tu mano es lo mejor que me pudo haber ocurrido en la vida.

Quizá no pueda mencionar a todas las personas que formaron parte de este proyecto, pero los agradecimientos son incontables. Gracias a quienes visitaron algún museo etnográfico por culpa mía, a quienes creyeron en mí, y quienes pacientemente me escucharon.

¡Gracias!

ÍNDICE

Introducción.....	8
CAPÍTULO 1. Definiciones fundamentales.....	13
1.1 La Etnografía como procesos de investigación científica.....	14
1.1.1 La Etnografía como método.....	22
1.1.2 La Etnografía y las sociedades modernas.....	27
1.1.3 Principios etnográficos.....	30
1.1.4 Procesos de investigación etnográfica.....	33
1.2 El patrimonio cultural; perspectivas desde la Etnología.....	44
1.2.1 El concepto de cultura.....	45
1.2.2 La cultura como patrimonio cultural material e inmaterial.....	51
1.2.3 El patrimonio cultural inmaterial: desafíos y breves discusiones.....	56
1.3 La museología crítica; un enfoque teórico.....	62
1.3.1 Qué es un museo.....	62
1.3.2 La ciencia de los museos.....	66
1.3.3 De la museología tradicional a la crítica.....	68
CAPÍTULO 2. Retrospectiva de los museos etnográficos.....	80
2.1 El nacimiento de los museos etnográficos.....	81
2.1.1 Los procesos de investigación etnográfica como <i>raison d'être</i>	85
2.1.2 La museología tradicional y los primeros museos etnográficos.....	89
2.2 El renacimiento de los museos etnográficos.....	97
2.2.1 El patrimonio cultural inmaterial como eje de un nuevo discurso.....	99
2.2.2 La nueva museología y la museología crítica en los museos etnográficos.....	105
CAPÍTULO 3. Museos etnográficos en México y en el mundo.....	117
3.1 Museos etnográficos en Europa.....	120
3.1.1 Museo de Etnografía de Trocadero, París; Francia.....	120
3.1.2 Museo Pitt Rivers, Oxford; Reino Unido.....	123
3.1.3 Skansen, Estocolmo; Suecia.....	127
3.2 Museos etnográficos en el mundo.....	130
3.2.1 Museo de Antropología de Columbia Británica, Vancouver; Canadá.....	130
3.2.2 Museo de Nubia, Asuán; Egipto.....	135
3.2.3 Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa, Wellington; NZ.....	138
3.3 Museos etnográficos en México.....	143
3.3.1 Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.....	143
3.3.2 Museo Nacional de las Culturas, Ciudad de México.....	149
3.3.3 Museo de la Medicina Maya, Chiapas.....	155
3.4 Principales innovaciones en los museos etnográficos.....	161

CAPÍTULO 4. Discusiones y propuestas para los museos etnográficos.....	168
4.1 Un epitafio para los museos colonialistas.....	170
4.1.1 (Des) Contextualización.....	171
4.1.2 Del congelamiento a la revitalización.....	181
4.2 Rompamos las vitrinas y mostremos los procesos.....	191
4.2.1 Hacia una museografía etnográfica.....	193
Reflexiones finales: Museos etnográficos para las sociedades contemporáneas.....	208
Anexos.....	213
Bibliografía.....	229

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. El método en Etnografía.....	21
Cuadro 2. Etnógrafo vs Viajero.....	26
Cuadro 3. Perspectivas epistemológicas de la Etnografía.....	43
Cuadro 4. El nacimiento de los museos etnográficos.....	96
Cuadro 5. El renacimiento de los museos etnográficos.....	116
Cuadro 6. Salas del Museo Nacional de Antropología.....	146
Cuadro 7. Principales innovaciones en los museos etnográficos.....	163
Cuadro 8. Rompamos las vitrinas y mostremos los procesos.....	198
Cuadro 9. Museos y procesos.....	199
Cuadro 10. Hacia una museografía etnográfica.....	206

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Foto 1. <i>Aeolian Politics</i> (http://ethnographicterminalia.org).....	202
Foto 2. “El museo cobra vida” (MNC, Facebook).....	207
Foto 3. “Crow man with unidentified non-native man” (Montana, EUA, Ca. 1920. Colección Pública “Native American Indian – Old Photos, Facebook).....	212

Yo era un estudiante de humanidades que vino a Argentina para hacer un año de pasantía y ahí conocí por primera vez a los *wichí*, en el 74. Y bueno, era una visita relámpago y lo que me abrió los ojos para querer conocer más a través de la Antropología fue el modo de ser tan inverso a las características que yo conocía, como haber aprendido de golpe que todo lo conocido era una convención, una cosa culturalmente creada, pero de ninguna manera la única ni necesariamente la mejor. Bueno, esa diversidad en sí misma provocó no un desinterés por lo propio sino un interés por lo ajeno. Y ¿qué tenía? 21 años.

(*El etnógrafo*. Ulises Rosell, Fortunato Films, Argentina, 2012).

INTRODUCCIÓN

En julio de 2013, el Museo Pitt Rivers en Oxford, Reino Unido convocó a reconocidos especialistas a reunirse para discutir sobre una pregunta sumamente controversial: ¿Cuál es el futuro de los museos etnográficos? (*The Future of Ethnographic Museums*).¹ Durante este evento se trataron temas como el propósito de los museos etnográficos en el siglo XXI, sus contenidos, sus públicos, su innegable vínculo con el pasado colonialista de la disciplina etnológica, el derecho de los pueblos para representarse y defender su patrimonio cultural, los nuevos modelos de práctica curatorial y de teoría antropológica, y la presencia de los museos etnográficos en el mundo transnacional y transcultural que nos rodea. Como suele ocurrir en este tipo de reuniones, las conclusiones incluyeron más interrogantes que respuestas, dejando la discusión abierta para próximos encuentros que permitan, eventualmente, configurar un nuevo panorama para los museos etnográficos.

La pregunta por el futuro de los museos etnográficos no es trivial ni fácil de resolver, pues desde hace más de tres décadas estas instituciones enfrentan un proceso de recurrentes cuestionamientos y replanteamientos sobre su propósito en las sociedades del siglo XXI y sobre la naturaleza misma del proyecto expositivo de las expresiones culturales vivas. En la actualidad sabemos que los museos etnográficos no pueden continuar como templos del conocimiento sobre grupos humanos “exóticos” o “primitivos” ajenos a nuestra vida cotidiana y menos aún como acervos de manifestaciones culturales disociadas de su contexto original, y congeladas en el tiempo, pero ¿cuáles son las expectativas respecto a una posible transformación?

En consonancia con el encuentro en el Museo Pitt Rivers y con una incertidumbre ampliamente difundida en el ámbito académico, hemos decidido desarrollar la siguiente investigación con el objetivo general de contribuir a la construcción de una definición contemporánea de los museos etnográficos a través de la integración de iniciativas concretas que contemplen a los procesos y principios de investigación etnográfica como razón de ser de estos museos, al patrimonio cultural inmaterial como principal objeto de interés de la Etnología y como eje de un nuevo discurso, y a la museología crítica como marco teórico que nos permita entablar una discusión sobre el porvenir de los museos etnográficos.

¹ Ver <https://soundcloud.com/pittriversound-1/sets/the-future-of-ethnographic>

Hasta hace poco tiempo, los museos etnográficos habían sido definidos por los productos de investigación y por sus colecciones de objetos materiales; sin embargo, en este documento sostenemos, como punto de partida e hipótesis de trabajo, que los museos etnográficos se encuentran en una etapa de redefinición debido a las discrepancias entre su funcionamiento y las exigencias del mundo contemporáneo, por lo que es necesario un cambio de enfoque que incorpore a los procesos y principios de investigación etnográfica, al patrimonio cultural relativo a las expresiones intangibles de los pueblos, y a un marco museológico crítico basado en la impugnación de los discursos colonialistas y una revisión profunda de las condiciones presentes.

Con el propósito de generar una base conceptual para nuestra investigación, en el capítulo primero, presentamos algunas definiciones fundamentales y breves discusiones teóricas contemporáneas que conciernen a los museos etnográficos. Al inicio, identificamos las características generales de la Etnografía como método o conjunto de principios y procesos de investigación científica que se desempeñan como la columna vertebral de la Etnología y de los museos etnográficos. Más adelante, nos aproximamos también al concepto de patrimonio cultural, a su relación con el concepto de cultura, y a las expresiones materiales e inmateriales que envuelve. El capítulo termina con un acercamiento a la museología crítica como el enfoque teórico que ha guiado nuestro trabajo y que, pese al carácter polémico de muchas de sus tesis que son materia de inacabados debates, da continuidad a las tareas tradicionales de los museos en relación con la salvaguardia del patrimonio cultural e impulsa nuevas propuestas sobre la importancia de los visitantes y la participación de las comunidades.

El segundo capítulo es un asomo retrospectivo al origen y trayectoria de los museos etnográficos con el fin de destacar la dimensión histórica de estas instituciones y poner de relieve los largos procesos de transformación, afirmando que las particularidades contemporáneas de los museos etnográficos son, al mismo tiempo, consecuencias de su devenir histórico y los fundamentos de un destino próximo. Este capítulo distingue dos grandes épocas: 1) el nacimiento de los museos etnográficos vinculado con la empresa colonialista en Europa durante el siglo XIX, cuando la fascinación por lo raro, “exótico” o curioso fue reemplazada por el dominio de los criterios etnológicos –sobre todo del Evolucionismo Cultural y del Particularismo Histórico- y de los procesos de investigación etnográfica; y 2) el renacimiento de los museos etnográficos como “zonas de contacto” y diálogo intercultural a finales del siglo XX y en un contexto social radicalmente distinto al que vio nacer a los museos

etnográficos, caracterizado ahora por los discursos poscolonialistas, por el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial, y por la partida de los etnólogos de los museos en busca de nuevas oportunidades laborales en las universidades y centros de investigación. A partir de los años 60, los museos etnográficos iniciaron el proceso de redefinición que hasta hoy persiste y que los ha llevado a construir una nueva identidad.

Posteriormente, el tercer capítulo muestra el panorama del siglo XXI con museos localizados en cualquier país del mundo, con o sin colecciones, en espacios abiertos o en edificios antiguos, con vitrinas o sin vitrinas, y con innovaciones específicas que, en congruencia con las necesidades de cada institución o localidad, significan valiosas aportaciones al mundo de los museos. En este capítulo se exponen los antecedentes, las características y las innovaciones de nueve museos etnográficos seleccionados por ser representativos de algún aspecto referido a lo largo de la investigación y porque, al encontrarse geográficamente distribuidos entre cuatro continentes (África, América, Europa y Oceanía) nos ofrecen un panorama mundial relevante. Cabe aclarar que estos nueve museos son reconocidos en la actualidad por sus innovaciones, cuentan con un sitio web actualizado y basan su funcionamiento cotidiano en exposiciones permanentes; característica última que nos llevó a descartar museos de contenido etnográfico que igualmente son relevantes, pero que carecen de colecciones y de museografías fijas (ej. Museo Nacional de Culturas Populares en la Ciudad de México). Los museos que se exponen son el ya desaparecido Museo de Etnografía de Trocadero en París, Francia; el Museo Pitt Rivers en Oxford, Reino Unido; el museo Skansen en Suecia; el Museo de Antropología de Columbia Británica en Canadá; el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa; el Museo de Nubia, Egipto; el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de las Culturas en la Ciudad de México; y el Museo de la Medicina Maya en el estado de Chiapas, México. El método de aproximación a estos museos fue principalmente documental y por medio de las plataformas digitales en internet de cada institución; sólo en el caso de los tres museos localizados en la República Mexicana se llevaron a cabo recorridos y observaciones directas con descripciones minuciosas. Este capítulo concluye con un ejercicio comparativo de las innovaciones y aportaciones más recientes de estos nueve museos, las cuales fueron agrupadas en cinco enunciados generales: 1) Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones; 2) Participación comunitaria y programas de repatriación; 3) El visitante como esencia del museo; 4) Patrimonio cultural inmaterial; y 5) Tecnologías digitales e interactivas en las exposiciones.

El capítulo cuarto consiste en un conjunto de discusiones y reflexiones sobre las posibilidades futuras de los museos etnográficos que por un largo periodo se han dedicado a la conservación y exhibición de la otredad, pero que en la actualidad deben insertarse en el nuevo orden global. En este capítulo se plantean dos grandes problemáticas presentes en casi todos los museos etnográficos: el problema de la descontextualización y del congelamiento; y que conducen a la difícil pregunta sobre cómo presentar a los grupos humanos contemporáneos en estos museos. No existe una solución sencilla, pero sabemos que coleccionar artefactos y exponerlos de forma pasiva no es ya una solución viable. El objetivo de los museos etnográficos no es más la conservación de culturas próximas a la desaparición ni su consolidación como cementerios de la diversidad perdida; los museos etnográficos viven de cara a un futuro donde el diálogo, la reflexión y los intercambios de ideas son necesarios.

Por último, nuestra propuesta se construye sobre la base del fortalecimiento del vínculo entre los museos etnográficos y la Etnografía como núcleo de la disciplina etnológica y como marca distintiva de estos museos, del énfasis en los aspectos intangibles de la cultura, y de la aplicación de los postulados de la museología crítica que defienden la transformación de los museos en foros para el debate y el encuentro, en centros de aprendizaje transformativo, en instituciones dedicadas a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y en espacios donde los visitantes juegan un papel protagónico. Nuestra propuesta se basa en tres etapas: 1) “romper las vitrinas” para la identificación de problemas, el diagnóstico del estado actual de las exhibiciones, y la generación de preguntas; 2) “mostrar los procesos” y sugerir propuestas dirigidas a dar mayor importancia a los procesos de investigación etnográfica, los procesos creativos de los “portadores de cultura”, y los procesos de cambio e intercambio social; y 3) “museografía etnográfica”, vista como una manera de presentar a los museos etnográficos desde sus fundamentos científicos a partir de “exhibiciones-experimento” capaces de imprimir dinamismo a los museos y transitar de los productos y objetos (cédulas, colecciones, datos atemporales, públicos pasivos y vitrinas) a los procesos y sujetos (contextualización, interactividad y participación).

Adicional a las discusiones sobre el futuro de los museos etnográficos, esta investigación busca contribuir a la Etnología como disciplina y a reducir la indiferencia que existe entre sus profesionales frente a la comunicación y la divulgación de las investigaciones y hallazgos más recientes; consideramos que es necesario abrir espacios para la circulación de los conocimientos, el debate público y el beneficio social. De igual forma, con este documento

buscamos contribuir al campo de la comunicación pública de la ciencia y de los estudios sobre museos, donde los museos etnográficos requieren de mayores consideraciones y esfuerzos colectivos para su revitalización. ¿Cuál es el futuro de los museos etnográficos? Invito al lector a que zarpeamos juntos e iniciemos la exploración.



CAPÍTULO 1

DEFINICIONES FUNDAMENTALES

CAPÍTULO 1. DEFINICIONES FUNDAMENTALES

Una de las mejores maneras para comenzar una investigación consiste en la caracterización y delimitación del objeto de estudio -lo que es y lo que no es-; sin embargo, ante la complejidad de nuestro objeto de estudio, los museos etnográficos como un fenómeno donde convergen una gran cantidad de conceptos, historias y transformaciones, aquí haremos la excepción y hemos decidido comenzar por presentar algunas definiciones fundamentales y breves discusiones teóricas que atañen a los museos etnográficos y que sin duda serán retomadas en capítulos posteriores.

En términos generales, consideramos que para sostener una investigación sobre museos etnográficos, es importante abordar los aspectos más relevantes de la Etnografía como método o como un conjunto de procesos de investigación científica –el cómo-, a la cultura y el patrimonio (material e inmaterial) como objetos de interés para la Etnología y la Etnografía contemporáneas –el qué-, y al museo y la museología crítica como el enfoque teórico que guiará nuestro discurso y perspectiva a lo largo de este documento sobre los museos etnográficos, el lugar donde método y objeto se reúnen para ser exhibidos y comunicados, –el dónde-.

1.1 La Etnografía como procesos de investigación científica

Basta con una fugaz mirada a la historia para notar que la Etnología como disciplina científica nunca ha encontrado una definición única y permanente. En Alemania la llamaban *Völkerkunde*, en Francia, *Ethnologie*, en Estados Unidos se habla de *Cultural Anthropology*, y en el Reino Unido existe una larga tradición académica en *Social Anthropology*; refiriendo en cada caso a la misma disciplina, pero enfatizando atributos y contribuciones específicas.

Esta falta de definición se debe en gran medida a que la Etnología es una disciplina líquida² y con fronteras desdibujadas, pese al núcleo sólido que la identifica como un claro dominio de conocimiento (Clifford, 1999:80). En términos amplios, la Etnología es el estudio de los seres humanos en su variedad de manifestaciones culturales contemporáneas, del griego *éthnos*,

² La metáfora de la “fluidez” o “liquidez” es original de BAUMAN, Zygmunt; 2003. *Modernidad líquida*. FCE, Argentina.

“pueblo”, y *logos*, “ciencia” (Haller, 2011:11); sin embargo, en la práctica, la investigación etnológica es tan diversa como cuantos objetos y sujetos de estudio existen.³

De esta manera, es posible afirmar que la Etnología tiene un carácter líquido en al menos tres sentidos. Por un lado, la Etnología es una disciplina que ha fluido en el tiempo y en el espacio fijando conceptos e hipótesis que tarde o temprano son redefinidos por la extensión de los mismos fenómenos que investiga y, reconfigurados por su continente sociocultural de desarrollo. Como ciencia social, la Etnología no es un cuerpo de conocimientos susceptibles de expresarse en leyes universales (Lowie, 1985:341-345), sino que, al estar histórica y culturalmente condicionada, es una disciplina que fluye y varía sincrónica y diacrónicamente a la par de su objeto de estudio; es decir, el ser humano en sociedad con expresiones simbólicas originales.⁴ La Etnología y sus contenidos disciplinarios son capaces de reinventarse y reestructurarse ante nuevas situaciones y contextos sociales.

La falta de una única definición de la Etnología se debe también a la extendida trayectoria de los cuestionamientos que la fundamentan. El intento por saber quiénes somos y la curiosidad por conocer la vida de “otros” tienen un origen perdido e incalculable, pues desde los primeros grupos, el ser humano ha demostrado un creciente interés por las costumbres y prácticas de sociedades lejanas y diferentes. Si bien el comienzo disciplinario e institucional de la Etnología puede fecharse en el curso del siglo XIX, hoy es imposible negar que somos herederos de una tradición milenaria de interrogantes sobre el “otro”, opuesto a “nosotros” y siempre distinto (Laburthe-Tolra y Warnier, 1998: 9).

Por último, la *Ethnologie* –término referido por primera vez en 1787 por Alexandre César Chavannes– es una disciplina abierta y enriquecida por un conocimiento interdisciplinario que recibió la herencia del “Sistema Natural” de Linnaeus, de la filosofía de Voltaire y Rousseau, de los ensayos políticos de Helvecio, y del sinnúmero de diarios de viaje y relatos literarios resultantes de expediciones alrededor del mundo (ibídem: 22). El conjunto de preocupaciones que dan origen a la Etnología están canalizadas en un estudio holístico cuya estructura disciplinaria es el punto donde convergen muchas especialidades abocadas al estudio del ser

³ El *objeto* de estudio es el elemento por conocer, mientras que el *sujeto* de estudio es el elemento cognoscente. Entre objeto y sujeto se establece un diálogo bilateral no invertible, y una relación necesaria en la generación de conocimiento (siguiendo a Nicolai Hartmann en Sánchez, 2009:15).

⁴ Ver LINS RIBEIRO, Gustavo y Arturo Escobar; 2006. “Las antropologías del mundo. Transformaciones de la disciplina a través de los sistemas de poder”, en *Universitas Humanística*. Enero-junio, número 061, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Pp. 15-49.

humano: ciencias naturales, sociales y humanas. En una analogía, si cada especialidad es un instrumento musical, la Etnología es entonces la orquesta sinfónica completa (Peacock, 2005:51).

En consecuencia, los intentos por definir a la Etnología como disciplina científica encuentran en su camino múltiples dificultades a considerar, dejando a su carácter líquido como el atributo distintivo que convierte en estéril cualquier proyecto por delimitarla. No obstante, esto no quiere decir que la Etnología sea inasible o que carezca de propiedades que le proporcionen una identidad clara. Una de las características que frente al mundo académico y en los imaginarios sociales distingue a la Etnología y conforma su núcleo definitorio es precisamente su conjunto de procesos de investigación que agrupados constituyen a la Etnografía; un concepto tan líquido como el primero (Clifford, 1999:81).

El término “etnografía” cuenta con un gran número de significados dependientes del contexto de habla específico: un enfoque de investigación, una disciplina, un método científico, los resultados de una investigación, o una obra literaria. La calidad líquida de la Etnografía hace posible que ésta refiera tanto a un trabajo descriptivo sobre algún pueblo, como al conjunto de herramientas metodológicas que permiten al etnólogo desempeñarse en el “campo” (*fieldwork*).

El devenir de la Etnografía puede relatarse de forma paralela a la de la Etnología, privilegiando siempre su carácter metodológico. Mientras que las reflexiones sobre la diversidad cultural humana tuvieron su mayor despliegue entre filósofos y pensadores de gabinete, la Etnografía marcó su inicio en otro contexto a partir de las descripciones realizadas por Herodoto,⁵ Marco Polo⁶ y decenas de comerciantes, militares y misioneros que viajaron alrededor del mundo a lo largo de la historia. En concreto, en el siglo XVIII, la Etnografía encuentra su origen con la observación sistemática de la flora y la fauna (Mora, 2010), cuando los naturalistas, inicialmente interesados por la botánica y la zoología, mostraron una fuerte inclinación por la descripción de pueblos “exóticos” o “primitivos” en lugares remotos, incluyendo sus comportamientos, creencias, interacciones y producciones materiales (Angrosino, 2007:1-2). Un ejemplo destacado es el diario de viaje del naturalista Sir Joseph Banks,⁷ quien durante su expedición

⁵ Herodoto de Halicarnaso, siglo V a. C. Su obra *Historia* contiene descripciones puntuales sobre la vida y las costumbres de los pueblos que conoció durante las guerras entre griegos y persas (Palerm, 2006:23).

⁶ Marco Polo, comerciante y aventurero veneciano, siglo XVIII. Su obra *Viajes* relata su travesía por Armenia, el golfo de Persia, el desierto de Gobi, Catay (norte de China), Camboya y Sumatra (Palerm, 2006: 61-62).

⁷ Ver *Joseph Banks' Endeavour Journal*. State Library of New South Wales, <http://www.sl.nsw.gov.au/>

por Tahití y el archipiélago de las Islas de la Sociedad en compañía del Capitán James Cook, realizó detallados relatos sobre las creencias religiosas, hábitos alimentarios y costumbres de los aborígenes del sur.

Pasó más de un siglo, empero, para que la *ethnographisch* del historiador alemán August Ludwig von Schlözer⁸ (Vermeulen, 1995:43-44), fuera realmente comprendida como un método de investigación con rasgos propios. Los primeros etnólogos profesionales como Lewis Henry Morgan⁹ y Edward Burnett Tylor¹⁰ en el siglo XIX, limitaron la mayor parte de sus trabajos al meticuloso estudio de las reseñas de viaje realizadas por otros exploradores y anticuarios. Aun cuando algunos etnólogos de la época decidieran viajar y conseguir información empírica sobre las culturas que estudiaban (Tylor visitó México y Morgan trató con los iroqueses en Nueva York), éstos lo hacían sólo en excursiones de reconocimiento destinadas a la recolección de piezas “exóticas” o bien, participaban en una práctica conocida como Etnografía de “veranda” por albergar al investigador en las residencias de la administración colonial y permitirle entrevistar a los nativos en el pórtico o en alguna sala de recepción (Laburthe-Tolra y Warnier, 1998:267).

Fue hasta los albores del siglo XX cuando la Etnografía fue sistematizada como un método de investigación. En el marco de las políticas colonialistas y de la fuerza económica del imperio británico, la Etnografía, pese a su autoproclamación apolítica y neutral, encontró el contexto idóneo para su despliegue y, retomando al mismo Schlözer y experiencias etnográficas pioneras como las del equipo coordinado por Alfred C. Haddon¹¹ entre 1898 y 1899 durante la expedición al Estrecho de Torres (Guber, 2011:25), la Etnografía moderna encontró un sitio en el universo de las ciencias sociales.

Aun con su condición líquida, la estructuración de la Etnografía como método y procesos de investigación era necesaria al menos en términos generales, pues la Etnología como disciplina y plataforma teórica no podía continuar como un conjunto de cavilaciones filosóficas, sino que

⁸ Algunos autores refieren al historiador alemán como Schläzer (Laburthe-Tolra y Warnier, 1998:22). Este historiador acuñó el término “Etnografía” como un fino método de trabajo con el que podía realizar descripciones sincrónicas de los diversos modos de vida entre los pueblos.

⁹ Lewis H. Morgan (1818-1881), Nueva York. Su obra más reconocida es *Ancient Society* (1877) (Palerm, 2005: 220-221).

¹⁰ Edward Burnett Tylor (1832-1917), Londres. Sus principales obras son *Anahuac or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern* (1861) y *Primitive Culture. Researches into the Development of Civilization of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* (1871) (Palerm, 2004:17-19).

¹¹ Alfred C. Haddon (1855-1940), Cambridge. Su principal obra es *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits* con seis volúmenes (1901-1935) (Palerm, 2004: 103).

requería de un método de trabajo práctico y organizado que le permitiera transformarse en una disciplina científica basada en observaciones empíricas útiles para el régimen colonialista. La Etnología necesitaba un proceso de investigación a través del cual pudiera elaborar descripciones, análisis y teorías confiables.

Derivado de lo anterior, una de las principales tareas de los etnólogos de la época fue construir un puente entre las reflexiones humanísticas sobre la diversidad humana, la Etnología, y las descripciones resultantes de los viajes de exploración, la Etnografía, con el que convirtieran al intelectual de gabinete y al explorador intrépido en una misma persona. Así, frente a una renovada defensa del empirismo y del conocimiento *in situ*, Franz Boas¹² en Estados Unidos y Bronislaw Malinowski¹³ en el Reino Unido fueron los primeros etnólogos en combinar intencionalmente el trabajo de gabinete con la labor etnográfica, y en explicitar normas para una Etnografía fuera de la “veranda”.

Franz Boas y Bronislaw Malinowski son considerados en la tradición etnográfica como los “padres fundadores” de un método de características únicas. Boas era un alemán estudioso de la física, las matemáticas y la geografía; en 1883 decidió viajar a la Bahía de Baffin en Canadá con el objetivo de investigar las propiedades del agua del Mar Ártico, pero, como los naturalistas del siglo XVIII, durante su estancia, pronto se interesó por las costumbres de los balleneros y habitantes *inuit*. Pocos años pasaron para que Boas definiera el rumbo de su carrera en los Estados Unidos y fundara el primer departamento universitario de Antropología en el mismo país (Bohannon y Glazer, 2007: 81-82). Boas es conocido por sus aportaciones en el campo de la docencia y la investigación; su trabajo en museos y en universidades dejó una gran huella en sus discípulos, entre los que se encuentran antropólogos mexicanos alumnos de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas en 1911. Aunque sus publicaciones no son numerosas, Boas ha sido reconocido como “el fundador del moderno trabajo de campo en América” (ídem) y defensor del relativismo cultural.¹⁴ En un llamado a la configuración de un

¹² Franz Boas (1858-1942), Westfalia. Docente de célebres etnólogos e investigadores, autor de la obra *The Mind of Primitive Man* (1911) (Bohannon y Glazer, 2007:81-83).

¹³ Bronislaw Malinowski (1884-1942), Cracovia. Autor de *Argonauts of the Western Pacific* (1922), cuya introducción marca el inicio del trabajo etnográfico moderno, y de obras como *Crime and Custom in Savage Society* (1926), *The Scientific Theory of Culture* (1944) y *Magic, Science, and Religion* (1948) (Bohannon y Glazer, 2007: 281-283).

¹⁴ “Expresa la idea de que las creencias y prácticas de otros se comprenden mejor a la luz de las culturas específicas en las que se encuentran. Esta idea se relaciona con el grado en que, según se sostiene, el comportamiento humano está culturalmente determinado, principio básico de la antropología cultural norteamericana. Con esto se asocia frecuentemente el argumento de que, puesto que todas las culturas que existen son adaptaciones viables e igualmente dignas de respeto, no deben ser sometidas a juicios parciales de valor o de valía por gente ajena a ellas.” (Ito-Adler, 2000:439).

método inductivo, Boas señaló la importancia de conocer, en primer lugar, las particularidades de cada grupo humano por medio del material etnográfico “en bruto”. Los etnólogos tenían que acercarse a las poblaciones para saber cómo piensan, hablan y actúan las personas de forma individual, para después, reconstruir su desarrollo como sociedad. De acuerdo con Boas, sólo cuando esto se lograra en cada grupo cultural, la Etnología como disciplina sería capaz de realizar generalizaciones comparativas que destacaran las similitudes entre los grupos humanos.

Por su parte, una de las etnografías¹⁵ precursoras es “Los Argonautas del Pacífico Occidental” (*Argonauts of the Western Pacific*) escrita por Bronislaw Malinowski, matemático polaco y doctor en Antropología Social por la London School of Economics, en el Reino Unido, en 1916 (Bohannon y Glazer, 2007:282). Dicha etnografía es una de las obras con mayor reconocimiento debido a su novedad y gran aportación a la disciplina. Alrededor de dos años, Malinowski permaneció en las Islas Trobriand, Papúa Nueva Guinea, realizando un trabajo etnográfico intensivo: aprendió la lengua local, vivió entre la población nativa y participó de los ritos y ceremonias más importantes, consiguiendo un conocimiento profundo de la cultura y sus expresiones. Malinowski se entregó al trabajo etnográfico como nunca ningún etnólogo lo había hecho antes, y a partir de su experiencia, fue capaz de generar un nuevo modelo que colocó a la Etnografía en el elenco de métodos de investigación científica. En específico, la Introducción de “Los Argonautas del Pacífico Occidental” es en sí misma un texto fundamental, pues establece los principios básicos de la investigación, su carácter científico y los procesos que todo etnógrafo debe tomar en cuenta.

En esta Introducción, Malinowski presentó una crítica a las reflexiones de gabinete carentes de explicación y de sustento empírico. Para él, la Etnología debía esclarecer sus métodos de trabajo y el origen de sus datos, diferenciando siempre las descripciones derivadas de la observación directa de las interpretaciones del investigador (Malinowski, 1975:20). En este sentido, el etnógrafo, dispuesto con propósitos científicos, debía trasladarse al territorio de la cultura de estudio, ser un cazador activo de datos e información cultural, y mantener una visión holística y totalizadora. Para Malinowski, la presencia directa del investigador en el campo, “estar allí”, era la única fuente confiable de datos (Guber, 2011:30).

¹⁵ “Etnografía” como resultados de una investigación.

En cuanto al método, Malinowski planteó una analogía con el organismo humano y agregó que el etnógrafo debe identificar en su labor tres tipos de materiales y herramientas de trabajo que parten de los “datos secos” y culminan con la recreación de la vida indígena y de sus pensamientos (Guber, 2011:30 y Malinowski, 1975:41). Esta Etnografía planteada por Malinowski, vista como un método de investigación, encontró eco en las aspiraciones profesionales de toda una generación de académicos británicos y, posteriormente, alrededor del mundo. En la década de 1930, la Etnografía se había consolidado ya como una práctica distintiva de la disciplina etnológica, pues este método constituía el eje por medio del cual los etnólogos producían conocimiento y lo legitimaban, presentando una visión contextualizada de los datos acerca de una cultura tal y como es vivida por los nativos (Guber, 2011:32).

En épocas más recientes, muchos han sido los intentos por reconceptualizar a la Etnografía y replantear sus reglas, considerando que el continente sociocultural actual de la disciplina etnológica y de su método es por completo distinto del que Boas y Malinowski vivieron. Para los años 80, los etnólogos tenían claro que los grupos “salvajes” localizados en territorios remotos y aislados – como los trobriand para Malinowski- no eran más su objeto de estudio, sino un mundo global de poblaciones diversas, multiétnicas y con localizaciones cambiantes (Lecompte, 2002:287). Sin embargo, el legado de Boas, Malinowski, de sus discípulos y colegas,¹⁶ es innegable para la Etnología y la Etnografía, pues sentaron las bases de los procesos de investigación y del método que constituye el núcleo definitorio de la disciplina. A pesar de su liquidez, el trabajo etnográfico continúa desempeñando una función disciplinaria central que en gran medida define a la Etnología y a sus profesionales.

¹⁶ Algunos de ellos fueron Alfred Louis Kroeber (1876-1960), Robert H. Lowie (1883-1957), Edward Sapir (1884-1939), Ruth Fulton Benedict (1887-1948), Audrey Richards (1899-1984), Raymond Firth (1901-2002), Margaret Mead (1901-1978) y E.E. Evans-Pritchard (1902-1973).

Cuadro 1. El método en Etnografía		
Analogía con el organismo humano	Materiales etnográficos	Herramientas de trabajo
Esqueleto de la sociedad y anatomía de la cultura	Ordenamiento, normatividad y leyes de los fenómenos culturales	• Observación directa • Método de documentación estadística por evidencia concreta (censos, genealogías, dibujos del patrón de asentamiento, registro de tecnologías).
Vida indígena	“Imponderables de la vida real”: Flujo rutinario de la vida, agitación ante una fiesta, ceremonias, costumbres, hábitos de cuidado personal, preparación de los alimentos, relaciones de amistad y enemistad.	• Estadía prolongada entre la población nativa. Residir en la aldea y tener experiencias diversas. • Entablar relación con los nativos. Aprender a comportarse según las maneras locales. • “Observación participante”. Observar minuciosamente las rutinas de los nativos y participar en las actividades. • Registrar las experiencias en un diario de campo.
Concepciones y formas de expresión	Narraciones, expresiones típicas, fórmulas mágicas. La mentalidad indígena y el “punto de vista del nativo”.	• Aprender la lengua local y ver a las palabras como los vehículos del pensamiento (Malinowski, 1975:40). • Generar un “<i>corpus inscriptionum</i>” que exponga la mentalidad nativa.
Resumen de las ideas sustantivas de Malinowski (1975) sobre la Etnografía. Fuente: Elaboración propia.		

1.1.1 La Etnografía como método

La condición científica de la Etnología es un tema ampliamente discutido desde su formalización en academias y universidades, debido a sus particularidades como disciplina y a sus diferencias con ciencias como la Química o la Física. La Etnología es un discurso humano líquido y en movimiento, que si bien propone generalidades y órdenes, sus relaciones teóricas son siempre controvertibles y sujetas a la modificación; “[...] en ningún dominio de la investigación social se ha establecido un cuerpo de leyes generales comparable con las teorías sobresalientes de las ciencias naturales en cuanto a poder explicativo o a capacidad de brindar predicciones precisas y confiables.” (Nagel, 2006:581). La finalidad de la Etnología, entonces, no es la construcción de leyes o la predicción de fenómenos, es la ampliación del horizonte de nuestro saber acerca de la acción humana (Díaz de Rada, 2011:25 y Geertz, 1973:27).

Ahora bien, entre los diversos motivos por los que la Etnología se ha erigido como una ciencia es ciertamente su método y sus procesos de investigación. La Etnografía no sólo constituye el núcleo duro de la Etnología, además proporciona la base sobre la cual se construye el edificio teórico de la misma, generando una “lógica de justificación” (Rudner, 1980:21) para la aceptación o rechazo de cualquier premisa etnológica. La sofisticación de la Etnología la ha conducido por caminos inimaginables cercanos al psicoanálisis y a la literatura de ficción, pero, a riesgo de perder su condición científica, bajo ninguna circunstancia puede olvidar a la Etnografía como método central de investigación.

La ciencia suele ser pensada como un grupo de teorías, leyes, hipótesis, conceptos, hechos, datos y un *corpus* de enunciados sobre el universo que con frecuencia son representados en modelos de gran complejidad. No obstante, esta definición de la ciencia a partir de sus productos y formulaciones logradas como resultado de la investigación -aunque la más común- deja fuera a un gran número de disciplinas entre las que contamos a la Etnología que, sin leyes universales,¹⁷ ha parecido por mucho tiempo como carente de rigor y fiabilidad. Por lo tanto, la ciencia es también el conjunto de prácticas, actividades y procesos de investigación que configuran el panorama metodológico de una disciplina (Echeverría, 2008:129). La ciencia no se construye únicamente con entidades lingüísticas; incluye fenómenos extralingüísticos llevados a cabo por sus practicantes: observación, razonamiento, organización,

¹⁷ Por “ley universal” entendemos a los enunciados o condicionales generalizados que, en su forma más simple, siguen el esquema: “para todo x, si x es A, entonces x es B” (Nagel, 2006:74). Las leyes universales se caracterizan por establecer relaciones de dependencia entre proposiciones aparentemente desvinculadas, y generalizarlas sistemáticamente.

experimentación, etc. (Rudner, 1980: 25). Para Ernest Nagel, por ejemplo, debemos tomar en cuenta “[...] los procedimientos que se requieren para establecer las pretensiones fundadas del conocimiento, así como las operaciones que clarifican los significados de los enunciados científicos.” La ciencia es “[...] una empresa humana compleja que, por medio de métodos fidedignos, se aplica a la obtención de cuerpos de conocimiento formulados.” (Siguiendo a Esther Díaz en Sánchez, 2009:22).

En este sentido, la importancia de la Etnografía para la Etnología es notable, pues es con ella que mantiene su fortaleza disciplinaria y científica, evitando ser considerada como una mera recopilación de costumbres, creencias y artefactos “curiosos” y folklóricos. El trabajo etnográfico es el instrumento principal con el que cuenta la Etnología para perfeccionarse, transformarse a la par de su objeto de estudio y edificar un sólido cuerpo de conocimientos. Siguiendo la afirmación de un célebre etnólogo en México, “[...] sin trabajo etnográfico no hay teoría etnológica posible.” (Palerm, 1997:11).

En etnología, separar la teoría de la práctica, sólo puede conducir a especulaciones ruinosas. [...] Para establecer un hecho cualquiera, el etnólogo deberá enzarzarse en una experiencia minuciosa, que implica, además del manejo de un conocimiento preciso, el establecimiento de un tipo de relación especial con sus interlocutores, como el poner en función cualidades que no pueden obtenerse con una simple preparación académica. Si no se aceptan todas las condiciones de esta experiencia, cuya originalidad es tan grande como la relación psicoanalítica que vincula al médico con su paciente, nos arriesgamos a ver aparecer, en lugar de una auténtica ciencia etnológica, un gabinete de curiosidades de la especie humana, de donde cada uno podrá ir sacando, según el humor en que se encuentre, los elementos de información que irá reagrupando al gusto de su fantasía. (Panoff, 1975:80).

¿En qué consiste entonces la Etnografía? Vista como método científico,¹⁸ la variedad de procesos de investigación que encierra es extensa y difícil de enunciar en una llana descripción. Éstos comprenden un conjunto de técnicas, herramientas metodológicas y actividades tan diversas como objetos de estudio y etnólogos hay. La Etnografía, empero, tiene desde sus orígenes algunos procesos y principios que indudablemente la caracterizan como un método de investigación particular.

Uno de los conceptos más importantes para la Etnografía es el de “campo” (*the field*). Como método, la Etnografía no puede pensarse en abstracto o en un vacío sociohistórico; su

¹⁸ El “método científico” no es un conjunto de pasos en una receta que conducen al investigador a conseguir las respuestas correctas a sus preguntas o a confirmar sus hipótesis. Por “método científico” entendemos a las pautas que guían a la investigación científica, pero que de ninguna manera son reglas exactas o cánones intocables que garantizan la obtención de la verdad. El “método científico” se basa en pautas generales entre las que figuran la sistematicidad en el ordenamiento de datos o la supresión de factores irrelevantes para descubrir las variables principales (Bunge, 2009: 32).

realización está siempre localizada en sitios específicos donde el etnógrafo se desempeña. El campo es el lugar donde trabaja el etnógrafo (*fieldwork*), de la misma manera que el físico o el químico trabajan en el laboratorio, pero el campo etnográfico tiene características distintivas. En un afán por equiparar a la Etnología con otras ciencias, se ha dicho que el campo es el laboratorio del etnógrafo, una especie de “laboratorio natural” donde la repetición de los fenómenos bajo condiciones controladas es imposible (Angrosino, 2007:2). “[...] ¿qué clase de laboratorio es ése en el que no se puede manipular ninguno de los parámetros?” (Geertz, 1973:34). Esta analogía, más que ser esclarecedora, trae complicaciones a una noción de por sí intrincada.

La palabra “campo” nos lleva a pensar regularmente en un lugar abierto y opuesto a la ciudad, un “terreno”¹⁹ donde el viajero se impregna de tierra y tiene experiencias ajenas a su cotidianidad. Sin embargo, el campo etnográfico poco tiene que ver con esta definición. Para la Etnología, el campo implica un “viaje” o desplazamiento físico y/o mental del etnógrafo, que también es etnólogo, a un espacio sociocultural específico. Este espacio no es, por supuesto, un sitio controlado de investigación, es la realidad misma, es la vida cotidiana y festiva de los grupos humanos con sus relaciones sociales estructurales y sus manifestaciones culturales más efímeras y contingentes. Si bien en sus orígenes, el viaje etnográfico consistía en una expedición al otro lado del mundo y en el contacto con las tribus más “exóticas”, actualmente el campo entraña el abandono temporal del “hogar” (en el sentido emocional y/o físico) para poner en práctica las herramientas y técnicas etnográficas en escenarios socioculturales sumamente variados que en muchas ocasiones no tienen ya una ubicación geográfica definida: las montañas de Nueva Guinea, el Bronx, una favela, un colectivo de alcoholicos anónimos, un edificio de oficinas, las comunidades del ciberespacio, un hospital psiquiátrico, una iglesia e, incluso, un laboratorio científico (Clifford, 1999:79).

Por otra parte, el campo supone también el ejercicio de un conjunto de principios y procesos de investigación de la más diversa índole y con los que el etnógrafo adquiere la capacidad de ampliar su horizonte sensorial, emocional y cognitivo. El campo es un contexto de trabajo que se construye a través de la labor investigativa y del reto epistemológico de la producción de conocimiento sobre las manifestaciones culturales de un grupo humano en particular. Pese a que la reorientación del concepto es un trabajo en curso (Lecompte, 2002), el campo permanece asociado con la práctica del etnógrafo y la metodología definitoria de la Etnología.

¹⁹ En francés, se refiere al “campo” como “*terrain*”.

Precisamente, la distinción entre el etnógrafo y viajero, comerciante, diplomático, militar, misionero o agente de desarrollo se encuentra en la caracterización del campo como una construcción metodológica. Aun cuando al trabajo de campo etnográfico se le suele percibir como un pasatiempo de curiosos y eruditos (Indiana Jones, entre otros), las diferencias entre el “viaje” del etnógrafo y el de cualquier otro explorador se desprenden de las especificidades del primero como parte de un método científico. El trabajo del etnógrafo en campo no está limitado de antemano ni orientado hacia acciones determinadas, pues sus objetivos son meramente científicos y su único fin es comprender al conjunto social y cultural que estudia. Además, su práctica está guiada por los principios y procesos de investigación etnográfica que, en suma, le permitirán producir descripciones y sistemas explicativos organizados. Mientras que la inmersión en la cultura y la residencia en la comunidad son algunos de los principios y técnicas que llevan al investigador a acceder a creencias y pautas de comportamiento; una buena parte del turismo, considerado un fenómeno de masas de la segunda mitad del siglo xx, permanece distante a la cultura local durante su viaje, disfruta de una estancia en complejos turísticos que ofrecen servicios exclusivos, y se acerca a las expresiones culturales locales a través de espectáculos folklóricos y “aventuras prefabricadas” (Machuca, 2004:135).

Cuadro 2. Etnógrafo vs Viajero		
Comportamientos e intenciones	Etnógrafo	Viajero
Objetivos de viaje	Investigación científica	Curiosidad, placeres o misiones particulares predeterminadas
Forma de relacionarse con los nativos	• Co-residencia de larga duración y comunicación con conocimientos de la lengua local (Haller, 2012:24). • Principios etnográficos: descentramiento	• Visita breve y dificultad para comunicarse. • Interés por las diferencias superficiales y no busca integrarse (Haller, 2012:24).
Fotografías	Fotografías que forman parte del registro etnográfico. Se pide autorización a los nativos y se comparten las fotografías.	Fotografías por gusto. No siempre se pide autorización a los nativos y el viajero suele aparecer en la toma.
Adquisición de <i>souvenirs</i>	Sólo en ocasiones en apoyo a la economía local.	En grandes cantidades. Los <i>souvenirs</i> son pruebas del viaje.
Valoraciones etnocentristas y personales	Suspensión del etnocentrismo. Se silencia cualquier malestar físico y emocional.	Libre mención de los malestares y prejuicios.
Comprensión de la cultura nativa	Comprensión profunda siguiendo los procesos de investigación etnográfica (ídem).	Comprensión superficial basada en una observación aleatoria. Idea general de la cultura nativa y aprecio banal.
Fuente: Elaboración propia.		

1.1.2 La Etnografía y las sociedades modernas

La Etnografía es el núcleo que define a la Etnología como disciplina científica y a lo largo de la historia, ha funcionado como un método dedicado al estudio de los pueblos más distantes a la órbita europea; aquellos que por mucho tiempo fueron considerados como “salvajes” o “primitivos”. No obstante, uno de los desafíos para la Antropología del siglo XXI es su aproximación a las sociedades modernas²⁰ y la apertura de la Etnografía a la investigación de escenarios socioculturales diversos tradicionalmente abordados por otras disciplinas y campos de conocimiento.

La definición de la Etnografía en su forma más amplia hace que ésta no sea un método exclusivo de la Etnología y de su origen decimonónico. En décadas recientes, especialistas de otros campos disciplinarios se han planteado la posibilidad de aplicar los mismos principios y procesos etnográficos para penetrar en la vida de las sociedades occidentales contemporáneas. Si la Etnografía les ha servido a los antropólogos para adentrarse en bosques y selvas, convivir con tribus y comunidades, y aprender sobre las costumbres más sorprendentes, ¿por qué no serviría para comprender al mundo moderno? (Latour y Woolgar, 1986:17). Es indudable que todos los hechos, instituciones, modos de reunión, sistemas de creencias y modelos de circulación pueden ser estudiados por medio de la Etnografía e incluso, el campo como el espacio y tiempo donde se desenvuelve el etnógrafo, puede ser cualquier contexto social donde los grupos humanos pongan de manifiesto expresiones y significados particulares.

Las sociedades modernas se prestan a la investigación etnográfica y, en consecuencia, han aparecido nuevas orientaciones de la Etnografía definidas por sus campos de estudio. Un caso importante es la “etnografía turística” que aplica la metodología de la Etnología al estudio de las redes y relaciones implicadas en el turismo; un fenómeno social de gran amplitud e impacto, sobre todo en tiempos recientes con la modernización de los medios de transporte, la reordenación de las jornadas laborales y días de asueto, la importancia de los periodos vacacionales, y las ideas occidentales sobre el ocio y el tiempo libre (Rico, 2006, 61). La

²⁰ Las sociedades modernas se identifican a partir del surgimiento y desarrollo del sistema capitalista y la industrialización en la producción (la Revolución Industrial del siglo XVIII en Europa); cuentan con una estructura social de clases, una organización política basada en un Estado nacional y un territorio definido, sistemas de transporte y comunicación avanzados, urbanización, e incorporación de la ciencia y la técnica a los procesos de producción material. Ver MIRANDA PACHECO, Mario; 2004. “La persuasión globalizadora”, en *Revista Latinoamericana de Economía*. Vol. 35, no. 139. Pp. 153-165 y MIRANDA PACHECO, Mario, 1998. “La modernidad, ¿armonía de desigualdades?”, en *Revista Universidades*. UDUAL, no. 15, enero/junio. Pp. 53-63.

Etnografía como método y múltiples conceptos de la Antropología han encontrado en el turismo un “hecho social total”²¹ que puede ser descrito, analizado e interpretado como una práctica contemporánea estrechamente vinculada con la mentalidad moderna.²²

Otro caso es la “etnografía educativa” o “etnografía escolar”²³ enfocada en las interacciones que se producen en los escenarios educativos. “La educación es una actividad cultural que, como cualquier otro aspecto de la cultura, podemos describirla teniendo en cuenta: el parentesco, la organización política o las formas de intercambio económico.” (Serra, 2004:166). Hasta los años 60, las investigaciones sociales trataban a la educación escolar como una “caja negra” donde “entran” sujetos sociales caracterizados por diferentes variables (edad, nivel socioeconómico, pertenencia étnica, religión, sexo), y “salen” sujetos exitosos o bien, con problemas de índole diversa (frustración, baja autoestima, discriminación) (Coulon, 1998:102). La “etnografía educativa” apareció como una solución al estudio de los procesos educativos, como una forma de explorar los acontecimientos diarios en las escuelas, y como un método que permite comprender mejor el fracaso de los alumnos pertenecientes a grupos minoritarios, las relaciones interétnicas en las aulas, las estrategias de socialización entre alumnos y profesores (Serra, 2004:166), y el “currículo oculto”.²⁴

Otra orientación reciente de la Etnografía es la “etnografía museográfica”, principalmente utilizada para estudiar las experiencias de los visitantes al interior de los museos. La investigación sobre las dinámicas sociales en las salas de los museos es sumamente novedosa y ha requerido de la adaptación de metodologías originales de otros campos y disciplinas. La Dra. Carmen Sánchez Mora (2012) refiere que “La práctica nos ha mostrado que la cantidad de metodologías disponibles para estudiar la actividad humana en los *museos*²⁵ es tan amplia como la imaginación nos lo permita.” (Ibíd.:3). En la misma línea, la Dra. Eloísa Pérez Santos (2000) sostiene que “[...] desde un punto de vista metodológico, los estudios de visitantes

²¹ Retomando el concepto de Marcel Mauss. Ver MAUSS, Marcel; 1979. *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos, España.

²² Ver NOGUÉS, Antonio Miguel; 2015. *Etnografía bajo un espacio turístico. Sus procesos de configuración*. Colección Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, No. 13. España.

²³ Para muchos autores, “etnografía escolar” y “etnografía educativa” se pueden usar indistintamente, aun cuando no todos los procesos educativos ocurren al interior de una institución escolar. El concepto de “etnografía escolar” restringe *a priori* el campo de estudio.

²⁴ Son aquellos conocimientos y valores que no figuran en los currículos oficiales y programas de clase, pero que son transmitidos por los profesores a los alumnos en el aula escolar. El “currículo oculto” se relaciona con las ideas personales del docente y características como el nivel socioeconómico, origen étnico, filiación política, sexo, edad, entre otras.

²⁵ El texto original se centra en los “MCC” (museos y centros de ciencia).

utilizan técnicas de recogida de datos provenientes de diversas disciplinas, fundamentalmente de las llamadas *ciencias sociales* y especialmente de la Evaluación Psicológica.” (Ibídem: 66).

Entre las metodologías para estudiar a los visitantes de los museos, encontramos mapas de significado personal, observación de recorridos, escalas de estimación, entrevistas de seguimiento, encuestas y, por supuesto, estudios etnográficos (Sánchez Mora, 2012: 5), cuya utilidad radica en la posibilidad de encontrar patrones de comportamiento en los visitantes y pequeños detalles que pasan desapercibidos en las encuestas. La “etnografía museográfica” contrasta así con los estudios de carácter cuantitativo que evalúan el éxito de los museos y sus exposiciones con base en la cantidad de visitantes y otros datos numéricos. La “etnografía museográfica” se concentra en la interacción entre los visitantes y el espacio museográfico (Zavala, 2012:35) y se pregunta: ¿Quiénes son los visitantes y qué rasgos los caracterizan?, ¿cómo se relacionan entre ellos?, ¿qué actitudes toman los visitantes frente a un diorama, dispositivo, cédula o vitrina en particular?, ¿cuáles son los comentarios que se escuchan con más frecuencia en las salas del museo? La “etnografía museográfica” intenta reconstruir las experiencias de los visitantes y, con ello, comprender mejor su perspectiva (Zavala, et al., 2003).²⁶

Del mismo modo, el método que para la Etnología es cotidiano en el estudio de las manifestaciones culturales, aparece como una valiosa aportación para los estudios sobre la ciencia. La llamada “etnografía de la ciencia” comenzó en la década de 1970 con el antropólogo y filósofo Bruno Latour, quien decidió adentrarse en la “jungla” de las prácticas científicas (Descolá, 2013:63) y equiparar metodológicamente a un grupo de científicos en un laboratorio o durante el trabajo de campo con cualquier etnia del África austral o de las islas del Pacífico Sur (Latour, 1999:40), pues todos ellos conforman grupos sociales definidos con estructuras conceptuales y expresiones culturales compartidas. Al no existir razones previas a las investigaciones para suponer que la práctica científica es más o menos racional que otras prácticas socioculturales en el mundo, o que los grupos de científicos poseen propiedades que los distinguen como superiores o más complejos en comparación con otros grupos humanos, Latour puso en práctica las herramientas y valores etnográficos para el estudio de los procesos

²⁶ Ver MACDONALD, Sharon; 2001. “Behind the Scenes at the Science Museum, London. Knowing, making and Using”, en Mary Bouquet (ed.). *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*. Library of Congress Cataloging in Publication Data, EUA. Pp. 117-140.

de producción del conocimiento científico y, durante dos años, monitoreó *in situ* las actividades del “Instituto Salk para Estudios Biológicos” (*Salk Institute for Biological Studies*):

Nosotros planteamos un procedimiento de investigación análogo al de un explorador intrépido de la Costa de Marfil, quien habiendo estudiado el sistema de creencias de la producción material de las “mentes salvajes” al vivir con los hombres tribales, compartiendo sus problemáticas y casi convirtiéndose en uno de ellos, eventualmente regresa con un cuerpo de observaciones que puede presentar como un reporte de investigación preliminar. (Latour y Woolgar, 1986:28).²⁷

La Etnografía como método de investigación científica tiene un enorme potencial para comprender a las sociedades modernas y aproximarse a ellas desde una perspectiva única y más completa en relación con otras técnicas y herramientas dedicadas por tradición al mundo occidental contemporáneo. El carácter líquido del concepto y su versatilidad como metodología, permiten la aplicación efectiva de la Etnografía, sus principios y procesos en investigaciones sobre los alumnos de una escuela, los visitantes de un museo y su relación con las exposiciones, los científicos en su labor cotidiana, los empleados de una empresa, los viajeros en el transporte público, y sobre muchos otros actores sociales y contextos; confirmando la posibilidad de desarrollar una Etnología actualizada y dedicada al estudio de las sociedades “cercanas”.

1.1.3 Principios etnográficos

Desde su sistematización, la tradición metodológica de la Etnología responde a una fuerte defensa del empirismo y de un tipo de razonamiento inductivo que deriva, para la Etnografía, en una considerable atención al trabajo *in situ* y a la labor del etnógrafo como un testigo que sólo por medio de su experiencia y la adquisición de datos empíricos frescos, puede configurar hipótesis y reflexiones teóricas complejas (Angrosino, 2007:2). No obstante, estos detalles epistemológicos son una fuente de importantes dificultades durante la puesta en práctica de una investigación etnográfica, pues la experiencia del trabajo de campo no se reduce a la mera observación y presencia del etnógrafo; “estar allí” nunca es suficiente. De este modo, en Etnografía se asumen algunos principios que, dependiendo del etnógrafo y del objeto de estudio, deben ser observados y aplicados.

De acuerdo con Sophie Caratini (2012:68), una de las antropólogas contemporáneas de mayor renombre por sus estudios etnográficos entre los *erguibat* y por sus reflexiones epistemológicas, la deontología de la Etnografía está basada en un proceso de

²⁷ Traducción propia del original en inglés al castellano.

“descentramiento” fundado en la capacidad del etnógrafo para abandonar su individualidad y los parámetros materiales e ideológicos que le guían, adoptando una pluralidad de posibilidades desde las cuales puede pensar y dar cuenta del mundo. En general, el descentramiento es contrario a la idea de un sujeto cerrado e incontrovertible, pues afirma la multiplicidad del pensamiento y la asimilación de una lógica estructural diferente a la propia. En Etnografía, el investigador debe descentrarse, librarse de lo que conoce, abandonar sus puntos de referencia y “re-nacer” bajo las normas del escenario sociocultural que estudia.

En un inicio, el descentramiento se basa en la capacidad de extrañamiento; a saber, en la relación de asombro y pérdida de familiaridad que se establece entre el investigador y su objeto de estudio. En Etnología, al igual que en otras ciencias, todo vínculo entre sujeto y objeto inicia con un sentimiento de sorpresa por parte del primero y con la posibilidad de percibir como extraordinario lo que para muchos es ordinario. Incluso si el objeto de estudio es algo conocido por el etnógrafo con anterioridad, sólo cuando éste se asombra ante lo que ve y experimenta, puede generar preguntas de investigación que, después, conformarán el centro de su atención.

Otra de las características del descentramiento es la capacidad de apertura que le permite al investigador cruzar la frontera o, mejor dicho, transitar por el camino que va de lo que le es conocido, lo propio, a lo que le es ajeno y disímbo. El trabajo etnográfico permite este tránsito, pues, como ya se ha dicho, el investigador debe realizar un “viaje” físico y/o mental que lo aleje de su “hogar” y que lo conduzca a establecer una relación directa con su objeto de estudio. La apertura consiste entonces en el abandono de lo conocido y en el compromiso personal del etnógrafo con la “realidad de otros”.

Con el fin de que el etnógrafo estable relaciones directas y cercanas con el grupo social que estudia, el descentramiento se corresponde también con la capacidad de adaptación del investigador. Cada grupo social y contexto sociocultural tiene reglas locales y formas de interacción exclusivas, mismas que el etnógrafo debe comprender e incorporar en su práctica. La integración a la vida social local, la paciencia, la humildad, la empatía y la comprensión, el diálogo y la generación de confianza son sólo algunas de las habilidades y tareas necesarias en la Etnografía. Mientras que un viajero puede impacientarse durante los primeros minutos de un ritual nativo, el etnógrafo debe esperar y construir lazos de confianza en sus relaciones interpersonales que debiliten y transformen el grado de extranjería que con frecuencia lo caracteriza.

La adaptabilidad supone que el etnógrafo es un buen escucha que ha dejado de lado cualquier sentido de superioridad y que reconoce su propio grado de inocencia frente a situaciones que son por completo distintas en comparación con las de su cultura (Tierney, 2007:13). No obstante, si bien la adaptabilidad responde a la manera en que el objeto de estudio puede condicionar al etnógrafo, cabe destacar que ésta no implica una pérdida de consciencia científica. Aunque el etnógrafo se integre a las prácticas locales, adopte una posición específica dentro del contexto sociocultural que estudia e, incluso, genere lazos afectivos, éste tiene la gran responsabilidad de mantener a la vista sus objetivos de investigación y el apego a los principios que rigen al trabajo científico.

Finalmente, una de las características más relevantes para el descentramiento consiste en la capacidad de suspender el etnocentrismo. Todos los grupos humanos cuentan con una lógica estructural y una forma de ver el mundo que guía sus acciones y pensamientos. Esta particularidad está acompañada de una resistencia a comprender y aceptar otras estructuras socioculturales, colocando además a la propia cultura como la única, la mejor y la verdadera. El etnocentrismo es una característica compartida por todos los pueblos y consiste en el juicio que se hace de una cultura ajena a partir de las presuposiciones culturales propias.

Herodoto muestra hacia las culturas y las costumbres extrañas una tolerancia rara en su época y en sus compatriotas. Él mismo comenta en un lugar: <<Si se diera a alguien, no importa quién, la posibilidad de elegir de entre todas las naciones del mundo las creencias que considerara mejores, inevitablemente... elegiría las de su propio país. Todos sin excepción pensamos que nuestras costumbres nativas y la religión en que hemos crecido son las mejores... Existen abundantes evidencias de que éste es un sentimiento universal... Podría recordarse, en particular, una anécdota de Darío. Siendo rey de Persia llamó a unos griegos presentes en su corte y les preguntó cuánto querían a cambio de comerse los cuerpos de sus padres difuntos. Los griegos replicaron que no existía suficiente dinero en el mundo para pagarles. Después preguntó a unos indios de la tribu llamada callatie, que en verdad comen los cuerpos de sus padres difuntos, cuánto quería para quemarlos [refiriéndose, por supuesto, a la costumbre griega de la cremación]. Los indios exclamaron horrorizados que no debía hablarse de cosas tan repugnantes>>. (Citando a Herodoto en Palerm, 2006:24).

De esta forma, el trabajo etnográfico que busca el descentramiento requiere de un debilitamiento del etnocentrismo y de cualquier juicio que no integre la perspectiva del objeto de estudio, pues la aspiración a consolidar un diálogo entre culturas y a su comprensión científica, sólo es posible si los sujetos somos capaces de percibir a cada grupo humano como particular e interpretar sus creencias y valores bajo sus propios términos culturales. El etnógrafo, como miembro de una sociedad específica, no escapa al etnocentrismo, mas su práctica científica le solicita que cultive un grado importante de relativismo cultural y mantenga a distancia cualquier emoción que resulte de sus parámetros personales.

1.1.4 Procesos de investigación etnográfica

Los caminos que siguen los etnógrafos a lo largo de sus investigaciones nunca son similares, pues el trabajo etnográfico está siempre delimitado por el objeto de estudio y el contexto sociocultural. A pesar de ello, si fuese necesario precisar las características generales de la Etnografía, sin lugar a dudas tendríamos que referir, al menos, a cuatro actividades dominantes: observación, instrumentación, registro de datos, y explicación e interpretación de las experiencias.

El punto de partida de toda investigación científica es la formulación de un problema o de cuestionamientos generales que guíen el resto de las actividades por realizar, sobre todo, la observación del mundo y de los hechos. De acuerdo con el razonamiento inductivo de la Etnología, una vez que el etnógrafo ha viajado y se encuentra en el campo para mirar por sí mismo la realidad, éste debe generar preguntas específicas y construir conocimiento; debe convertir a las dinámicas sociales en objetos de análisis y de discusión. Por ejemplo, la realidad social nunca está fragmentada ni claramente separada en dominios (economía, política, religión), pero con una observación cuidadosa y guiada por teorías y reflexiones previas, el etnógrafo es capaz de identificarlos, señalar sus puntos de convergencia en la estructura social y encontrar asuntos pertinentes para una investigación. Sólo a partir de la observación, el etnógrafo puede establecer objetivos de trabajo definidos e hipótesis.

Aunque la observación etnográfica es una de las tareas inaugurales del trabajo de campo para la definición de la investigación, ésta no desaparece ni se da por concluida al momento de consolidar los fundamentos de la investigación. Al contrario, la observación constituye una actividad constante en la labor del etnógrafo y se convierte, durante la estancia en el campo, en una práctica “espontánea” por medio de la cual se observan hechos recurrentes de la vida cotidiana (la preparación y consumo de alimentos, el descanso), acontecimientos no recurrentes pero previsibles (una enfermedad, una muerte), y eventos cíclicos (iniciaciones y festividades) (citando a Maurice Godelier en Caratini, 2012: 167).

En lo que respecta a la instrumentación u “observación sistemática” (ídem), la Etnografía pone en uso también un conjunto heterogéneo de técnicas y herramientas metodológicas. El trabajo de campo no se basa sólo en encuentros y observaciones; tiene un carácter “multitécnico” (Mora, 2010) e instrumental del que el etnógrafo puede echar mano en su pesquisa para recoger datos cuantitativos y cualitativos de gran variedad. La cartografía es útil para

dimensionar superficies, elaborar planos de una comunidad y estudiar la distribución espacial de las unidades habitacionales o de la organización social específica; las estadísticas demográficas y geográficas permiten completar censos y calcular el rendimiento de las cosechas; los estudios genealógicos anteceden de hecho al trabajo etnográfico como hoy lo conocemos y ayudan a determinar relaciones de parentesco e identificar facciones políticas; la filología permite un acercamiento a la lengua y a las estructuras de pensamiento locales; la bioantropología proporciona información relevante sobre el cuerpo, la salud y variaciones antropométricas; la investigación histórica recupera fuentes documentales vinculadas con el objeto de estudio; las pruebas psicológicas explican la relación del grupo con su entorno y al interior entre sus miembros; y algunas herramientas sociológicas como la entrevista y la encuesta contribuyen a una aproximación más precisa a los fenómenos socioculturales.

De entre estos instrumentos de trabajo, destaca la entrevista como una alternativa a otros tipos de intercambio verbal entre sujeto y objeto de estudio. En la investigación social existen numerosos tipos de entrevista como la dirigida con cuestionarios preestablecidos y condiciones ambientales controladas, la entrevista semiestructurada, y la entrevista etnográfica o no dirigida. Ésta última es considerada en Etnografía como la más idónea para acercarse a lo que las personas saben, piensan y creen, pues gracias a su calidad performativa (Guber, 2011:74), más que basarse en preguntas concretas, se sustenta en el *rapport* con conversaciones espontáneas, cercanas y empáticas donde una persona (el etnógrafo) puede conocer los sentimientos e ideas de otra persona (nativo, informante), y viceversa, construyendo sólidos lazos de comunicación.

La Etnografía no puede únicamente concentrarse en la observación y la instrumentación. La profundidad necesaria durante el trabajo de campo exige también un registro minucioso que cristalice todo lo que el investigador percibe en el campo. El registro es una estrategia para almacenar y preservar información sobre eventos únicos e irrepetibles que el etnógrafo querrá “revivir” en etapas posteriores de su investigación. Esta “foto” o cristalización no es, por supuesto, la realidad misma y el grado de objetividad y fidelidad del registro con su referente empírico variarán según el etnógrafo y la postura epistemológica que adopte. Por lo mismo, para la captación de datos como fechas, nombres, lugares, contextos, participantes, cronología de eventos, descripciones de objetos, interacciones verbales y no verbales entre participantes (Price, 2007:95-96), hay una gran variedad de estrategias y artefactos más o menos eficientes:

la grabación de audios, la fotografía, película y video, dibujos, croquis y levantamientos topográficos o cartográficos, y el diario de campo para notas y comentarios.

El registro tiene como objetivo la sistematización de datos y la visualización del proceso de producción de conocimiento que resulta del trabajo de campo y de su relación con la teoría etnológica (Guber, 2011:94). Para esta tarea, el cuaderno de notas o diario de campo es el instrumento idóneo, pues es donde el investigador vierte la información etnográfica – descripciones sobre lo que la gente hace, dice y piensa, así como secuencias lineales de acontecimientos- y la organiza de acuerdo con las categorías de análisis. El registro escrito es, además de una práctica tradicional de la disciplina, un ejercicio fundamental porque al momento que etnógrafo registra las prácticas culturales a las que se ha acercado, también las ordena, las interpreta, las comprende y las prepara para articular, más adelante, un relato científico. De este modo, el cuaderno de notas es una herramienta de registro y sistematización que constituye la columna vertebral de la investigación etnográfica (Díaz de Rada, 2011:277).

Por último, en el campo no basta con observar y recoger datos que se registran tal como lo hace el naturalista, quien recolecta especies y las guarda en recipientes y herbarios. Ninguna disciplina está sustentada únicamente en datos observaciones, y la Etnología no es excepción, dado que conocer a los seres humanos a través de sus diversas expresiones culturales contemporáneas, requiere que el método incluya una compleja tarea adicional: la explicación y la interpretación.²⁸ Hemos dicho ya que el registro en la libreta de campo conlleva de forma espontánea una interpretación de los datos, debido a que, desde un inicio, las observaciones del etnógrafo nunca son neutrales, y a que la comprensión de una cultura implica, necesariamente, descifrar un entramado de símbolos a veces ininteligibles a simple vista.

Entre las diferentes tradiciones de evaluación de hipótesis, Clifford Geertz (1973:24) y su propuesta hermenéutica sostienen que la Etnografía es ante todo una “descripción densa”, pues en la investigación, el etnógrafo encara estructuras conceptuales de gran complejidad y sistemas de significados particulares. Expresiones faciales comunes como un guiño conllevan significados que sólo son conocidos por quienes participan de la misma cultura, por lo que la tarea etnográfica no culmina con el registro del guiño, sino con su interpretación a partir de las

²⁸ Pocas tradiciones de evaluación de hipótesis incluyen y consideran a la explicación y la interpretación con la misma importancia. Manuel Gándara; 2016: comunicación personal.

convenciones locales. La Etnografía es una descripción que implica a la interpretación, es “densa”, y que lleva al etnógrafo a “leer” un texto borroso en una lengua extranjera.

De esta manera, en el devenir de la disciplina, la Etnografía ha sido una y otra vez redefinida desde diferentes perspectivas epistemológicas que, en todos los casos han pretendido caracterizar a las cuatro actividades aquí descritas. En un esfuerzo de síntesis, podemos distinguir tres enfoques principales de los que se desprenden numerosas posturas y discusiones.²⁹

A finales del siglo XIX la Etnografía se encontraba en un momento inaugural como método científico, lo que permitió la influencia de otras disciplinas y modelos de investigación. En específico, la Etnografía, entonces de “veranda”, adoptó un enfoque positivista en la instauración de sus procesos, buscando la estandarización de procedimientos, la objetividad y la posibilidad de configurar leyes universales capaces de explicar hechos particulares. Aunque la Etnografía siempre ha defendido la importancia de la experiencia como base del conocimiento, el positivismo acotó a la actividad observacional como una práctica en la que el investigador debía permanecer distante, neutral y externo a los hechos culturales; una “mosca en la pared” (Guber, 2011:59). La participación del etnógrafo en las actividades sociales se rechazaba, pues se consideraba que ponía en riesgo el resguardo del rigor científico, la objetividad y la precisión. Si la Etnología deseaba ser reconocida como una ciencia, debía, según esta perspectiva, inclinarse por un método que garantizara la neutralidad valorativa y que permitiera la repetición del trabajo etnográfico para su verificación o eventual falsación (ibídem: 40). Por lo mismo, el positivismo daba preferencia a los instrumentos de trabajo que proporcionaran datos cuantificables como censos y estadísticas demográficas, y desaprobaba cualquier interpretación de los datos por parte del investigador. La Etnografía debía explicar y dar cuenta de la realidad tal como es.

Unas décadas después, algunos etnógrafos como Malinowski se embarcaron en el proyecto de dar a la disciplina una visión alternativa para la investigación. A través del naturalismo como enfoque, la Etnografía debía estudiar a las culturas en su estado “natural”, evitando en lo posible la “contaminación” de los hechos sociales debido a la intrusión del investigador, quien

²⁹ Las limitaciones de espacio en esta investigación impiden el abordaje de otros enfoques y propuestas (ej. Etnología marxista) que no comparten las características de los enfoques que aquí se presentan. Agradezco las observaciones y aportaciones del Dr. Manuel Gándara Vázquez (ENCRYM-INAH) en relación con esta simplificación de enfoques; 2016: comunicación personal.

tenía que preservar, a toda costa, la objetividad. Sin embargo, el naturalismo consideraba también que el etnógrafo no debía limitarse a ser una “mosca en la pared” y debía participar en las prácticas culturales que presenciaba, pues la única manera de comprenderlas era por medio de la experiencia. El naturalismo demostró que en la práctica etnográfica, la observación distante y objetiva de la “mosca en la pared” no es suficiente, haciendo necesario “volar” entre la gente y ser partícipe de sus actividades.

Así, Bronislaw Malinowski (1975) buscó un punto de equilibrio entre el distanciamiento de la observación, que proporciona la objetividad deseada, y la cercanía de la participación, por medio de un concepto que hasta hoy estructura gran parte de la labor etnográfica: la observación participante. Uno de los rasgos que más identifican al trabajo etnográfico es justamente la dualidad que la observación participante le proporciona, donde el investigador debe involucrarse y entablar relaciones interpersonales íntimas y significativas, al mismo tiempo que observa sistemática y controladamente. Aunque a primera vista las dos actividades –observación desde la distancia y participación con involucramiento- parecen contradictorias, Malinowski sostenía que sólo la combinación de ambas haría posible que el investigador consiguiera un verdadero acercamiento a una cultura y construyera conocimiento acerca de ella. Contrario a lo que el positivismo defendía, según el naturalismo, la participación no pone en riesgo la objetividad y neutralidad de la investigación; al contrario, contribuye a la conformación de una empresa encaminada al conocimiento riguroso y de aspiración científica.

La observación participante es una estrategia que abarca a todo el trabajo de campo y reconfiguró muchos de los procesos hasta hoy vigentes. La observación directa es fundamental en la Etnografía, pero sin la participación del etnógrafo, ésta sólo proporciona datos externos y distantes. La participación es el requisito fundamental que favorece la profundidad del trabajo etnográfico, pues sólo cuando el etnógrafo participa y aprende las formas culturales de la misma manera que los nativos alguna vez lo hicieron; esto es, a través de la práctica y la experiencia, puede reparar en la dificultad y complejidad de los modos de vida y acceder al punto de vista del nativo³⁰ (Guber, 2011:52). La estadía prolongada entre la población nativa sugerida por Malinowski favorecía el aumento gradual de la participación del etnógrafo en la vida local y la obtención de datos cualitativos. Aunque Malinowski no se oponía a la

³⁰ En Etnografía, la calidad del material empírico depende de las prácticas del etnógrafo durante el trabajo de campo. Uno de los principales objetivos de la Etnografía es aproximarse al punto de vista del nativo y ubicarse en una posición *emic* y no *etic*; es decir, en la estructura lógica de los actores sociales con los fenómenos que ellos mismos consideran significativos, y no de acuerdo con las categorías de los observadores (Harris, 1996: 493).

documentación estadística y demográfica, su interés por el registro de las actividades y rutinas locales (los “imponderables de la vida real”) trascendió hasta convertirse en la principal fuente de información etnográfica. La observación participante obliga al etnógrafo a tomar en cuenta todos los eventos de los que es testigo, incluido el material verbal contenido en diálogos y entrevistas, y a registrarlos en su diario de notas como información empírica valiosa (Malinowski, 1975).

Tanto el positivismo como el naturalismo, aunque diferentes, comparten algunas características que definieron a la Etnografía durante mucho tiempo. Ambas posturas toman el modelo tradicional de las ciencias exactas y naturales para establecer los parámetros de la investigación etnográfica (objetividad, neutralidad, verificación); proponen el estudio de los fenómenos sociales como objetos existentes de manera independiente al investigador, quien debe dar cuenta de ellos con un alto grado de realismo; y niegan la presencia e influencia del etnógrafo, pues aunque participe, éste debe ser imperceptible por los demás y construir conocimiento autónomo y separado de su experiencia personal. La famosa etnografía de Malinowski, “Los Argonautas del Pacífico Occidental” (1975) es un caso de un trabajo naturalista donde el etnógrafo desaparece, pero refiere a las prácticas culturales de los trobriand con gran detalle y de forma impersonal: “Todos los sectores de la vida tribal, la religión, la magia, la economía, se entrelazan, pero la *estructura social* de la tribu es la base sobre la cual se levanta todo lo demás. Así que es imprescindible tener presente que los trobriandeses constituyen una única unidad cultural [...]” (Ibídem: 82-83).

Para la década de 1980, los críticos del positivismo y del naturalismo propusieron un cambio de perspectiva respecto a la investigación y el trabajo de campo,³¹ y se orientaron hacia un enfoque contrario a la etnografía objetiva y realista. En específico, sobre la observación como actividad primordial, los etnógrafos de finales del siglo xx, señalaron que las acciones, intereses y peculiaridades del investigador constituyen una variable a considerar que siempre e inevitablemente se ve reflejada en el material empírico. En la actualidad se considera que la Etnografía tiene un carácter subjetivo e interpretativo irrenunciable.

³¹ Nos referimos a autores cuyas obras mostraron propuestas cercanas a la hermenéutica contemporánea y al posestructuralismo de Michel Foucault y Jacques Derrida. De esta caracterización del trabajo de campo y del método etnográfico se han desprendido distintos estilos con matices variados sobre sus orientaciones teóricas y epistemológicas; destacan el interpretativo o simbólico y el reflexivo (Hammersley y Atkinson 1994:27-28).

La reflexividad como última perspectiva epistemológica pone atención en el sujeto y en su relación con los grupos humanos que estudia. Este enfoque encuentra su origen cuando en 1967 se desató una polémica de gran envergadura a partir de la publicación del diario personal de Malinowski, “Un Diario en el Sentido Estricto del Término” (*A Diary in the Strict Sense of the Term*) (Guber, 2011:34). Pese a que el naturalismo y Malinowski defendían la objetividad y la neutralidad, el diario nos quitó las vendas de los ojos e hizo evidente lo que todo etnógrafo sabía, pero nunca decía: la Etnografía es, ante todo, una aventura personal y un trabajo creativo. Una entrada del diario de Malinowski nos permitirá entrever el motivo de tan grande controversia:

No hace falta mencionar la terrible melancolía, gris como el cielo en torno, que envolvía verticalmente los límites de mi horizonte interno. Arranqué mis ojos del libro y casi no podía creer que me hallara entre salvajes neolíticos, y que estuviera allí sentado tan tranquilo mientras *back there* (en Europa) estaban ocurriendo cosas tan terribles. En ocasiones sentía el impulso de rezar por mi madre. (Malinowski, 1989: 76).

El giro reflexivo en Etnografía –y en muchas ciencias sociales- se puede resumir en las palabras de Caratini (2012:152): “No basta con meter en el fondo de un tubo de ensayo dos cuerpos extraños entre sí y observar después las interacciones: se trata de meterse *uno mismo* en el tubo de ensayo.” El viaje etnográfico requiere de un viajero, un etnógrafo dispuesto a entrar voluntariamente en una cultura que no es la propia o que debe sorprenderle como si no lo fuera, y vivir “en carne propia” las alteraciones físicas y psicológicas que eso implique. Por lo tanto, para la Etnografía la “ecuación personal” y las valoraciones subjetivas juegan un papel tan importante como el de toda la información empírica y del análisis etnológico (Laburthe-Tolra y Warnier, 1998:267).

El trabajo de campo está lejos de ser una tarea abstracta con procesos velados. Las descripciones pormenorizadas sobre las culturas han dejado de ser trabajos omniscientes de origen desconocido o relatos atemporales –“Los *rarámuri* son X”-, para dar paso a una Etnografía activa y humana. De acuerdo con el enfoque reflexivo, la Etnografía debe tomar consciencia sobre sus sujetos de estudio, sus condiciones de trabajo y las interpretaciones que resultan. El investigador está siempre, de una forma o de otra, incluso si duerme, implicado en las relaciones y comprometido física y mentalmente con una dinámica cultural particular. La población local lo observará y lo integrará a su grupo bajo una categoría específica, mientras que el etnógrafo experimentará a la cultura “en carne propia”.

Las investigaciones son realizadas por un etnógrafo con una edad, género, origen étnico, apariencia física, clase social, formas de expresión, filiación política y preferencias únicas, ubicado en condiciones temporales y espaciales singulares. Todo esto condiciona el trabajo de campo que, para cada investigador, tiene un desarrollo específico, pues la principal herramienta de trabajo en la Etnografía es el cuerpo del sujeto. Antes de entablar relaciones interpersonales o poner en curso una entrevista, el sujeto es recibido, percibido y clasificado por la comunidad de trabajo de acuerdo con su apariencia y algunos gustos evidentes. En algunos casos, la piel blanca del etnógrafo es un tema de gran discusión entre los habitantes de las comunidades, al igual que si el etnógrafo es una mujer de mediana edad sin esposo e hijos.

Asimismo, previo a poner al mundo en palabras o pensar en tomar una fotografía, el cuerpo del etnógrafo es el primer lugar donde se registra la información, pues los órganos de la percepción captan sensorial y emocionalmente cualquier evento que el investigador testifique. El trabajo etnográfico es más que la simple convivencia y proximidad con los pueblos, es más que la producción de “datos secos” resultantes de una cuidadosa observación. La Etnografía es una labor sensorial, motora e interactiva en la cual el conocimiento de una cultura no se revela “al” investigador, sino “en” el investigador (Guber, 2011:50). La reflexividad enfatiza la importancia de la sensorialidad del etnógrafo durante la producción de conocimiento y la elaboración de datos y relatos vívidos; lo que Paul Stoller (1989) denomina como “el olor y sabor de las cosas etnográficas” en una “etnografía succulenta” (*tasteful ethnography*). Más que hacer acopio de datos independientes o investigar aspectos culturales como el parentesco o la ritualidad, el investigador debe describir e interpretar a las culturas vívidamente, considerando los olores, sabores y texturas, y reaprendiendo al mundo desde otra perspectiva; es decir, descentrarse. Los resultados de una investigación etnográfica deben entonces tener un alto grado de consciencia sobre las condiciones bajo las cuales el etnógrafo desarrolló su trabajo, sobre las características propias del investigador, y sobre las experiencias de campo que dotaron al etnógrafo de los “lentes” a través de los cuales interpretó al mundo.

Para el enfoque reflexivo, las descripciones y análisis culturales son interpretaciones, construcciones, creaciones, e incluso, ficciones del etnógrafo que son equivalentes a cualquier resultado científico concebido desde una perspectiva positivista. Hablar de ficciones puede levantar serias sospechas sobre su verdad y objetividad, pues el término “ficción” suele utilizarse para referir a expresiones parciales o falsas que tienen como riesgo la presencia de

ironía y solipsismo; “[...] poner a todo el mundo entre comillas.” (Clifford, 1986:7). No obstante, en este punto debemos resaltar el carácter situado y corporizado del trabajo etnográfico -y de todas las investigaciones científicas- que hacen de todas las verdades algo construido, creado y sujeto a contexto (Ibídem:6). El conocimiento y las operaciones mentales van más allá de la lógica y de los procesos cerebrales, e incluyen las capacidades sensoriales y motoras del investigador y su interacción con el mundo; el cuerpo y el ambiente condicionan y modelan el conocimiento.³²

Las tesis realistas acerca del trabajo etnográfico (positivismo y naturalismo) perdían de vista la relevancia de la experiencia subjetiva del investigador, pues su interés se centraba en conservar la objetividad y el carácter científico de las descripciones. No obstante, el enfoque reflexivo y sus variaciones contemporáneas sostienen que la experiencia etnográfica no es un motivo de desconsuelo, y que la publicación de los diarios personales de los etnógrafos o la inclusión de relatos subjetivos en el trabajo etnográfico no ponen en riesgo el carácter científico de la disciplina ni la convierten en un conjunto de anecdotarios personales o poesías. De hecho, la reflexividad destaca la calidad subjetiva del método como una virtud, como aquello que le proporciona toda su riqueza a la Etnología (Caratini, 2012:157), y como una fuente de información útil para lograr una mejor comprensión de los resultados de las investigaciones.

Además de la incorporación de los procesos de subjetivación de las personas que investigan (reflexividad autorreferencial), el giro reflexivo también destaca la subjetivación de los sujetos que participan en la investigación: los informantes, los nativos. La Etnografía como ruta de acceso al conocimiento del Otro ha encontrado nuevos asideros que descartan la autoridad del investigador y cualquier escenario unidireccional de interpretación, abriendo paso al entrecruzamiento de discursos y a una metodología participativa recientemente conocida como “etnografía colaborativa” (Dietz y Álvarez, 2014:59) o “etnografía recíproca” (ibídem: 80). La reflexividad pretende evidenciar el carácter colaborativo, colectivo y dialógico de la Etnografía en la producción del conocimiento,³³ además de llevar al investigador a pensarse a sí mismo dentro del proceso etnográfico. ¿Quiénes son los sujetos investigados? ¿Cuáles son sus vivencias y creencias compartidas durante la investigación? ¿Podríamos considerarlos como

³² Ver SHAPIRO, Lawrence; 2011. *Embodied Cognition*. Routledge, Reino Unido.

³³ Esta característica de la Etnografía reflexiva, aunque novedosa y acertada, tiene aspectos pendientes en las mesas de discusión, pues a lo largo de la historia muchos antropólogos han identificado la presencia de “informantes profesionales” que reportan una “historia oficial” de sus comunidades que no contribuye a la construcción del conocimiento ni a la profundidad del trabajo etnográfico.

coautores de la investigación? En un mundo plural y diverso, la Etnografía no puede negar que su esencia es la reunión de ideas y el cruce de alteridades; un espacio de interacción intercultural donde la dicotomía civilizado-salvaje, investigador-investigado, se ha desdibujado. Ante todo, la Etnografía es el encuentro de mundos y la convergencia de voces.

Detrás de este recorrido que ha pretendido reconstruir, con la unión de algunos esbozos históricos y epistemológicos, el estado actual de la Etnografía, es casi evidente que la disciplina etnológica encuentra su centralidad y núcleo en la metodología. En las últimas décadas, otras disciplinas y campos han descubierto los beneficios y cualidades de la Etnografía para el estudio de las interconexiones culturales, pero sólo la Etnología la ha ubicado, por más de un siglo, como columna vertebral de todo su discurso.

El trabajo de campo y todo cuanto implica constituyen una de las prácticas más radicales y complejas para aprender y generar conocimiento, pues demandan del etnógrafo un total involucramiento con su objeto de estudio en una búsqueda del equilibrio entre la cercanía que da la participación, y la distancia y apertura que da la observación. De la misma forma, el cuerpo del etnógrafo es el instrumento primordial de trabajo. La labor etnográfica supone la presencia de un investigador que vive y experimenta la cultura en cada momento. La construcción de conocimiento etnológico se fundamenta en la experiencia etnográfica de un sujeto que viajó, aprendió una lengua, se encontró en situaciones extrañas, enfrentó y resolvió problemas, habitó con desconocidos, entre otras cosas inesperadas. Por supuesto, la experiencia subjetiva no es susceptible de repetición en ambientes controlados y su evaluación implica grandes problemas, pero constituye el sentido de una disciplina líquida y siempre cambiante. A lo largo de esta investigación retomaremos los principios generales de la Etnografía y los atributos de su giro reflexivo aplicados en los museos etnográficos del siglo XXI, pero por ahora, continuaremos con la definición del patrimonio cultural inmaterial como un fuerte punto de interés para la disciplina etnológica y su método.

Cuadro 3. Perspectivas epistemológicas de la Etnografía		
Positivismo	Naturalismo	Reflexividad
Objetividad que garantiza el carácter científico de la investigación.	Objetividad que garantiza el carácter científico de la investigación.	Subjetividad. No afecta el carácter científico de la investigación.
Estandarización de procedimientos	Estandarización de procedimientos con posibilidad de registrar los "imponderables de la vida real" y otros eventos inesperados.	Aventura personal y trabajo creativo basado en la capacidad sensorial, motora y cognitiva del investigador.
Observación a distancia y neutral. No hay participación. "Mosca en la pared".	"Observación participante" que favorece la profundidad del trabajo etnográfico.	Experiencia personal. "En carne propia".
Datos cuantificables	Datos cuantificables y datos cualitativos. Registro de diálogos y actividades en el diario de campo.	Relatos sobre la experiencia del investigador (lo que vio, sintió, saboreó, etc.).
Leyes universales a partir de hechos particulares	Hay que acceder al punto de vista del nativo para configurar leyes universales.	La conducta social varía histórica y culturalmente.
Realismo. Los fenómenos sociales son independientes del investigador.	Realismo. Los fenómenos sociales son independientes del investigador.	Interpretaciones, construcción y ficciones del etnógrafo. Importancia de las valoraciones subjetivas.
Descripciones omniscientes y atemporales. Narrativas en tercera persona donde los individuos estudiados no tienen nombre ni características específicas.	Descripciones omniscientes y atemporales. Narrativas en tercera persona donde los individuos estudiados no tienen nombre ni características específicas.	Subjetivación del informante: "etnografía colaborativa". Coautoría.
Fuente: Elaboración propia.		

1.2 El patrimonio cultural; perspectivas desde la Etnología

Como animal social, el ser humano ha existido, desde su origen, únicamente en escenarios colectivos que le proveen la posibilidad de desarrollarse física y psicológicamente. Así, desde las épocas más tempranas, el ser humano se ha distribuido en núcleos poblacionales que, lejos de ser meros conglomerados de individuos, cuentan con identidades más o menos definidas y evidentes en los pensamientos y conductas de los sujetos. Cada grupo humano ha construido sistemas de creencias, prácticas y valores que los distinguen de otras sociedades, generando innegables diferencias dentro de la misma especie humana.

En consecuencia, la consolidación de las diferencias entre los grupos humanos trajo consigo nuevas y complejas interrogantes. Nuestra condición social y la capacidad para establecer lazos afectivos, hicieron posible que, en el comienzo de nuestra larga trayectoria como especie, sujetos de diferentes grupos y con afinidades particulares hubieran de encontrarse y, tras aprobar su misma condición humana, dieran origen a una de las preguntas más antiguas: ¿quién es el otro? La pregunta por el Otro nace de la comprensión de que “Los seres humanos no son solamente individuos que pertenecen a la misma especie; forman también parte de las colectividades específicas y diversas, en el seno de las cuales nacen y actúan.” (Todorov, 2003:432). Opuesta al “nosotros”, la identificación de la otredad deriva de la facultad humana para crear mundos de significado diversos, del encuentro entre grupos con identidades colectivas distintas y del reconocimiento de la igualdad en la diferencia y de la diferencia en la igualdad (Krotz, 2002:53).

De este modo, para todos los grupos humanos, el Otro, entendido como quien no pertenece al propio grupo y con quien no se comparten las mismas estructuras de significado, ha sido siempre un objeto de curiosidad y extrañeza. En el tiempo y en diversos contextos sociales, la otredad ha generado extensas discusiones, reflexiones y juicios; en las últimas décadas del siglo XIX, las concepciones sobre el Otro recogían los postulados de al menos dos tradiciones de pensamiento: La identificación del Otro como “buen salvaje”; es decir, sociedades alejadas de Europa con modos de vida sencillos y ajenos a la ansiedad que produce la posesión de riquezas y de bienes materiales; y la concepción de la otredad como “primitivo” en confrontación con la superioridad de la civilización europea.

Precisamente en este contexto del siglo XIX, la pregunta por el Otro dejó de ser el resultado de la simple casualidad y se perfiló paulatinamente como una categoría central en las discusiones

académicas. El contexto económico y político de la época -el colonialismo y la expansión territorial de los imperios europeos (sobre todo el imperio británico), requería una disciplina científica capaz de explicar el contacto entre distintos grupos y de resolver la milenaria interrogante sobre la alteridad al menos en un plano teórico (ibídem: 56), por lo que la otredad se convirtió en un problema de investigación conferido a una nueva disciplina que hoy conocemos bajo el nombre de Etnología.

El génesis de la Etnología parte del intento por explicar a la otredad –el fundamento de la “pregunta antropológica” (ibídem: 58), por resolver la incertidumbre que produce el encuentro con el Otro, y por dar sentido a nuestra propia existencia como especie humana. Si bien es incuestionable el origen colonialista de la disciplina etnológica y de su inicial destino dirigido a comprender la contraposición entre sociedades civilizadas y salvajes, en su desarrollo la Etnología ha construido un fuerte edificio teórico y metodológico que va más allá de una caracterización determinada sobre el Otro, la del “primitivo” en el siglo XIX e inicios del XX, y que pretende abordar a la otredad en toda su complejidad y amplitud. El Otro constituye el eje de la reflexión etnológica, considerando que nuevas alteridades se producen y reproducen con el paso del tiempo.³⁴ Los principios fundadores de la Etnología sustentados en estructuras binarias que dividían al mundo en nosotros/”los otros”, civilizado/primitivo, Europa occidental/el resto del mundo, son desde hace algunas décadas fuertemente cuestionados.³⁵ Como disciplina científico-social, la Etnología es consciente del valor que tiene el estudio de la otredad y, sin ceñir su labor a los requerimientos colonialistas decimonónicos, toma al Otro como una categoría relativa a quien la enuncia y con la cual podemos aproximarnos a la riqueza y diversidad humanas, al mismo tiempo que vemos reflejada a toda la humanidad (Mora, 2010).

1.2.1 El concepto de cultura

Hemos dicho ya que la Etnología es una disciplina líquida que difícilmente encontrará una definición única y permanente; sin embargo, existen elementos generales que como mínimo logran bosquejar algunas de sus particularidades. Una de ellas es que la Etnología es una ciencia antropológica que como tal, tiene por objeto de estudio al ser humano (del griego *anthropos*, humano); pero ¿de qué aspecto de lo humano se ocupa la Etnología? Existe un

³⁴ La Etnología contemporánea aborda alteridades urbanas, a veces en la propia sociedad del etnólogo: vagabundos, outsiders, barriadas, empresas, comunidades indígenas, hospitales, etc. (Mora, 2010).

³⁵ En la actualidad encontramos numerosas propuestas y disertaciones posmodernas, poscoloniales y multiculturales: Bhabha (2002), *El lugar de la cultura*; Obeyesekere (1992), *The Apotheosis of Captain Cook: European Mythmaking in the Pacific*; Said (1990), *Orientalismo*; y Spivak (1998), “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”.

número creciente de disciplinas científicas, campos y áreas de investigación que afirman y han reiterado su vocación por el estudio de algún(os) aspecto(s) del ser humano (economía, etología, fisiología, geografía, medicina, politología, psicología, sociología); razón suficiente para preguntar cuál es el objeto de estudio específico de la Etnología.

Si la otredad constituye el problema central de la disciplina etnológica, la respuesta a nuestra pregunta está en la caracterización general del Otro. La identificación de la diferencia y de lo alterno radica en una consciencia social o colectiva que pregunta por el Otro a partir de la diversidad de formas de vida, hábitos y pensamientos que varían entre los grupos humanos y que, en el encuentro, provocan desconcierto y confusión para quien no forma parte de ellos (ej. todo lo “raro” o “exótico” que pueden parecer las *kachinas hopi* o el consumo sagrado de la carne de chivo entre los *rarámuri*, para cualquier habitante de la Ciudad de México). La otredad como problema etnológico se refiere al reconocimiento del Otro como un ser humano que es miembro de una colectividad y que manifiesta modos de vida distintos a los propios.

Una persona reconocida como el *otro*, en el sentido descrito aquí, no es considerada como tal en relación con sus particularidades individuales, y menos aún de las “naturales”, sino *como miembro* de una comunidad, *como portador* de una cultura, *como heredero* de una tradición, *como representante* de una colectividad, *como punto nodal* de una estructura permanente de comunicación, *como iniciado* en un universo simbólico, *como participante* de una forma de vida distinta de otras, *como resultado y creador* de un proceso histórico específico, único e irrepetible. (Krotz, 2002:59).

Por lo tanto, la Etnología estudia al Otro a partir de su conexión con prácticas y hábitos compartidos con un grupo específico; al Otro en tanto ser humano en sociedad y como parte de una estructura de significación, pertenencia y de construcción de la realidad; al Otro como un medio para acceder a otra cultura.

Desde sus orígenes y en sus primeras producciones académicas, los etnólogos se empeñaron en buscar una sola categoría que agrupara a su objeto de estudio; a saber, las actitudes, creencias, formas de vida, pensamientos, prácticas y valores que existen en las diferentes sociedades alrededor del mundo; y fue el concepto de cultura el que logró sintetizar la diversidad de prácticas humanas y hacer posible el estudio de la otredad. Una de las aportaciones más importantes de la Etnología a la comprensión del ser humano es la cultura como concepto central de la disciplina y como objeto de estudio.

Ahora bien, dar una definición completa de cultura no ha sido tarea fácil desde los primeros intentos, pues es un concepto que se encuentra rodeado de un cúmulo de dificultades

epistemológicas pendientes por resolver. Aun en la actualidad, los etnólogos y especialistas mantienen abierto el debate sin conseguir -y tal vez sin pretenderlo- una única y acabada definición. En 1952, los antropólogos Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn publicaron un extenso y excepcional trabajo con el que se propusieron reunir y clasificar la mayor parte de las definiciones existentes hasta entonces del concepto de cultura. El resultado fue un listado con más de 160 definiciones y otras tantas caracterizaciones y comentarios en torno de dicho concepto, dando un total de aproximadamente 264 postulados. De esta forma y ante la dificultad de dar una clara definición, cuando menos en términos amplios, conviene revisar algunos aspectos históricos del concepto de cultura, pues su carácter intrincado y confuso no se limita al interior de la disciplina etnológica y permea en políticas sociales y en el discurso cotidiano popular.

El término “cultura” proviene del latín *cultus* que refiere a la propiedad de estar cultivado o cuidado. Los primeros usos de este término fueron aplicados al campo y a las prácticas agrícolas ligadas al cuidado de la tierra, a las cosechas y al ganado; no obstante, desde la Antigüedad clásica existía ya una metáfora que aplicaba el término a los seres humanos e indicaba el cultivo del alma, la inteligencia y las buenas maneras. Por mucho tiempo y sobre todo en el Siglo de las Luces (xviii), “cultura” fue de uso común para aludir al conjunto de prácticas sociales vinculadas con la educación y las artes. Tener cultura tenía relación con una idea de mejora constante y de refinamiento personal que permitiría, eventualmente, que los individuos desarrollaran un juicio informado y crítico (Kroeber y Kluckhohn, 1952:145).

Según esta acepción, tener cultura significa poseer un conjunto de conocimientos excepcionales y poco útiles para la vida cotidiana, pero que permiten el aprecio y el goce de determinadas expresiones estéticas e intelectuales. Una persona culta es aquella que se distingue por saber y deleitarse con las bellas artes y la ciencia, aquella que pertenece a un círculo de élite que permite el uso del tiempo libre para el estudio, la meditación y el disfrute. Esta forma de comprender a la cultura, empero, ha marcado por muchos siglos una postura elitista y un evidente contraste social. Incluso en el presente, el uso cotidiano del término “cultura” mantiene en vigor esta acepción, separando a los que saben de los que no saben, a los grupos sociales privilegiados de los grupos menos favorecidos, a los individuos cultos de los incultos, a los pueblos que tienen cultura de los que no (Ribeiro, 1998:132).

Cuando la Etnología se formalizó como una disciplina científica, el término “cultura” fue adoptado en la terminología especializada, pero con un nuevo significado. Tomado del habla popular, dicho término fue normalizado y separado de todo valor pragmático, para transformarse en una etiqueta denominativa fundada en los principios de la disciplina etnológica. De acuerdo con los estudiosos de finales del siglo XIX interesados por las diferentes sociedades humanas, la cultura incluye mucho más que el aprecio por las bellas artes, la educación, el gusto, el refinamiento y la sofisticación (Kottak, 2011:34). La idea de cultura como algo que puede o no tenerse –sólo los graduados universitarios o los viejos intelectuales son cultos- fue sustituida por una idea de cultura más amplia que incluye a todas las manifestaciones humanas y a todos los pueblos. Para la Etnología, la cultura lo abarca todo, incluidas las características y prácticas populares que con frecuencia son pensadas como triviales o sin importancia.³⁶

En 1843, el antropólogo alemán Gustav Klemm³⁷ publicó el primer volumen de su obra “Historia general de la cultura de la humanidad” (*Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit*), completado con diez volúmenes más en 1852,³⁸ donde hace mención del término “cultura” como la manifestación de costumbres, creencias y formas de gobierno (Kroeber y Kluckhohn, 1952: 10). Esta novedosa caracterización de la cultura como una cualidad extraorgánica que todas las sociedades poseen a pesar de sus diferencias cualitativas, influyó en el trabajo de Edward Burnett Tylor quien, en 1871, construyó una definición moderna: “Cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres, y cualquier otra capacidad y hábito adquirido por el hombre como miembro de la sociedad.” (Tylor, 1903:1).³⁹

La Etnología “deselitizó” a la cultura y la desvinculó de los saberes “superiores” restringidos a ciertos grupos sociales. Desde Klemm y Tylor, el término “cultura” engloba una multiplicidad de aspectos asociados con las producciones, capacidades y comportamientos de todos los grupos humanos, comprendidas las ceremonias de etiqueta y los bailes populares, la pintura de

³⁶ Aquí nos referimos al término “cultura” en un sentido universalista y que refiere a todo lo que produce el ser humano. En Etnología se habla también de “cultura” en un sentido particularista para referir a las ramificaciones y sólo a las costumbres de un pueblo en su respectivo espacio y tiempo (ej. las diferentes culturas) (Machuca, 1998:30).

³⁷ Gustav Friedrich Klemm (1802-1867), Alemania.

³⁸ En 1854 y 1855, Klemm publicó también dos volúmenes de la obra “Ciencia general de la cultura” (*Allgemeine Culturwissenschaft*), de los cuales el primer volumen relataba una historia de la cultura y el segundo proponía una ciencia de la cultura.

³⁹ Traducción propia del original en inglés al castellano.

cuadros y la decoración de pasteles, la información contenida en libros de ciencia y los mitos más antiguos, los mapas y la habilidad para desplazarse en grandes territorios (Ribeiro, 1998:132). Para los fines de este trabajo, cabe destacar algunas características que la mayoría de los tratados sobre cultura refieren como constantes:

- Todos los seres humanos tenemos cultura

La Etnología sostiene que la cultura tiene una base biológica sustentada en la complejidad del sistema nervioso humano y en las altas capacidades de raciocinio que, a diferencia de otros animales con un limitado alcance de memoria, permiten la creación, transmisión, mantenimiento y reformulación de una gran diversidad de sistemas de pensamiento (Hoebel, 1975:233-234). Los seres humanos somos los únicos animales conocidos que contamos con la posibilidad de desarrollar un pensamiento simbólico⁴⁰ y de asignar significados a las cosas, esto es, la disposición para crear cultura. Al compartir las mismas características biológicas como especie, para la Etnología, todos los seres humanos tenemos cultura, independientemente de las variaciones presentes entre los diferentes grupos humanos.

- La cultura es una construcción social

No obstante este soporte biológico que favorece la manipulación de sistemas simbólicos, las investigaciones etnológicas han defendido por más de un siglo que la cultura no se encuentra en los códigos genéticos del ser humano. La cultura es una construcción social y un artefacto creado y compartido colectivamente. Cada grupo humano genera comportamientos estandarizados, conocimientos, técnicas, principios y valores que constituyen la cultura distintiva, el “ambiente artificial”, del mismo (Ribeiro, 1998:132).

- La cultura se aprende y tiene un carácter supraindividual

Como construcción social, la cultura no se hereda por línea biológica, sino que es transmitida de generación en generación por medio de complejos procesos de enculturación; es decir, a través de la interacción y de las relaciones de enseñanza-aprendizaje, conscientes e inconscientes, donde los individuos de los diferentes grupos sociales interiorizan una tradición de conocimientos específicos.

⁴⁰ Un símbolo es una entidad, verbal o no, que representa a otra cosa sin que haya una conexión obvia, natural o necesaria con lo que representa; por ejemplo, el lenguaje. La asociación entre un símbolo (una cruz) y lo que simboliza (el cristianismo) es arbitraria y convencional (Kottak, 2011: 30).

Un rasgo importante de la cultura es su carácter supraindividual, pues los conocimientos que aprenden los individuos preexisten a su nacimiento y persisten tras su muerte, incluso cuando haya inevitables procesos de cambio cultural. La cultura reside en la sociedad que buscará, colectivamente, adoctrinar a los “nuevos” individuos e integrarlos en su sistema de pensamiento, con el objetivo de reproducir y salvaguardar un sistema simbólico y pautas establecidas (Hoebel, 1975:234-236).

- Los componentes de la cultura son diversos y dinámicos

En el intento por definir a la cultura, la mayoría de los autores se han concentrado en la descripción de los elementos que la conforman y en tratar de fijar sus componentes, considerando que la cultura no es únicamente la suma fortuita de creencias y costumbres, sino un sistema con una estructura definida. Tempranamente, Franz Boas expresó que:

Puede definirse a la cultura como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo. También incluye los productos de estas actividades y su función en la vida de los grupos. La simple enumeración de estos varios aspectos de la vida no constituye, empero, la cultura. Es más que todo esto, pues sus elementos no son independientes, poseen una estructura. (Boas, 1964:166).

Los rasgos que pueden incluirse en una definición de cultura son infinitos pues refieren a aspectos mentales y actitudinales, expresiones materiales y sistemas de símbolos siempre diversos y en constante modificación. La cultura es una entidad viva y dinámica que reside en los individuos y que agrupa: actividades motrices, conductas y movimientos físicos; valores y juicios; códigos lógico-clasificatorios, representaciones y concepciones; emociones, percepciones e impresiones sensoriales (Hoebel, 1975:239); sueños y pensamientos; formas de organización social, derechos y prescripciones; bienes materiales, formas de destreza y técnicas de producción; memoria colectiva e imaginarios sociales (Machuca, 1998:30).

En suma, la cultura es el concepto que refiere a aquella elaboración humana basada en los códigos y significados específicos que distinguen a cada colectividad. La Etnología, a través de la Etnografía y hasta nuestros días, se aboca a su estudio y al intento por aproximarse a las estructuras más profundas. Aunque las diferentes escuelas antropológicas han enfatizado aspectos particulares de la cultura y aunque es un concepto que mantiene vivas agudas discusiones, la cultura permanece como el objeto de estudio de la Etnología y como un término imprescindible en el discurso de las ciencias sociales.

1.2.2 La cultura como patrimonio cultural material e inmaterial

El concepto de cultura ha existido y permanecido en el discurso cotidiano y científico por mucho tiempo, estimando al menos sus dos acepciones arriba expuestas. La cultura como un proceso de refinamiento y de crecimiento intelectual es una noción vigente en el habla popular y con un sinfín de repercusiones en nuestra vida diaria. Por su parte, la definición antropológica de la cultura corre con una suerte parecida, pues al ser un concepto tan prolífico en la Etnología y en los círculos académicos, ha adquirido la fuerza necesaria para conquistar territorios discursivos e incorporarse en muchos de nuestros pensamientos habituales (políticas sociales, disertaciones sobre economía mundial, la defensa de las autonomías étnicas, etc.).

Uno de los casos más relevantes de empleo del concepto de cultura es aquel relativo al patrimonio. Si bien desde la Antigüedad existe una preocupación por la protección de las expresiones artísticas e históricas, fue después de la Segunda Guerra Mundial cuando nació una organización internacional encargada de fomentar la investigación y el reconocimiento de las expresiones culturales del mundo. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se originó con la finalidad de proteger, inicialmente, las obras artísticas y arquitectónicas de gran valor que por eventos bélicos fueran susceptibles de desaparecer o de sufrir daños irreparables.

El término “cultura” en su sentido más antiguo y popular fue retomado por UNESCO para la definición de sus postulados y objetivos de trabajo (este proceso sigue en marcha actualmente). Los bienes culturales que entonces ocuparon la atención de UNESCO fueron aquellas obras de arte, monumentos arqueológicos y otras construcciones de alto valor que requerían de regulaciones y normatividades para su protección y tránsito internacional. Los bienes culturales con valor patrimonial eran sobre todo aquellos que tenían un carácter principalmente estético, histórico y educativo (Loulanski, 2006:214).

La Carta de Atenas de 1931 y la Carta de Venecia de 1964 son documentos que atestiguan los esfuerzos de la comunidad internacional por inventariar los monumentos históricos más importantes en el mundo, asegurar la continuidad de las obras artísticas y arqueológicas, transmitir este patrimonio a las futuras generaciones, y generar definiciones de términos y técnicas fundamentales (monumento, conservación, restauración, etc.). Por ejemplo, en los años sesenta, con motivo de la construcción de la presa de Asuán en Egipto, UNESCO tuvo una importante y paradigmática participación en el salvamento de los monumentos

arqueológicos conocidos bajo el nombre de Abu Simbel (Gran Templo y Templo de Hathor); obras de gran valor patrimonial para la humanidad. Este acontecimiento y otros de naturaleza parecida condujeron a UNESCO a que, en 1972, propusiera con claridad en el artículo primero de la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural” que:

[...], se considerará “patrimonio cultural”: Los monumentos: obras arquitectónicas, obras de escultura o pintura monumentales, elementos o estructuras de naturaleza arqueológica, inscripciones, cavernas y grupos de elementos que tengan un valor universal destacado desde el punto de vista de la historia, el arte o la ciencia; los conjuntos de edificios: grupos de construcciones aisladas o reunidas que, por su arquitectura, homogeneidad e integración en el paisaje, tengan un valor universal destacado desde el punto de vista de la historia, el arte o la ciencia; los sitios: obras humanas u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, y áreas que incluyan sitios arqueológicos que tengan un valor universal destacado desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Con esta Convención de 1972, por primera vez quedó institucionalizada la idea de patrimonio cultural y la responsabilidad colectiva de reconocerlo, impulsarlo y protegerlo (Duvelle, 2011:17), aun cuando el concepto de patrimonio es dinámico, complicado y ha permanecido en transformación durante décadas. Hablar de patrimonio cultural encierra numerosas precisiones que difícilmente se pueden desarrollar en unas cuantas páginas y que todavía tienen vigencia en los debates contemporáneos dentro y fuera de UNESCO.

Una de las discusiones que dominan el escenario actual sobre patrimonio cultural es aquella asociada con el valor objetivo y el valor atribuido de los monumentos históricos y las expresiones artísticas. En términos amplios, los bienes culturales tienen un valor objetivo que descansa en el contexto social original de su producción y en la organización e inversión de trabajo. Una pirámide mesoamericana, como un caso, es la materialización del esfuerzo de decenas de generaciones para su construcción (Villalobos, 2006: 131). Por otro lado, se estima que el patrimonio cultural refiere a las expresiones de los grupos humanos del pasado que, desde el presente, hemos seleccionado para preservar, conocer y admirar. Ninguna obra tiene valor patrimonial por sí misma; éste es un valor atribuido y socialmente construido con base en los significados e intereses contemporáneos que, a su vez, cumplen una función social relacionada con la idea de una herencia inalienable recibida de generaciones pasadas sin que medie la expresa voluntad de los creadores ni de los receptores. Estas dos posiciones académicas dentro del estudio del patrimonio son las que Loulanski (2006:215-216) identifica como “objeto-centrismo” y “funcionalismo”.

De cualquier forma, mientras que el patrimonio cultural definido en 1972 por UNESCO sólo atiende a las obras materiales que han derrotado al tiempo y que son relevantes para una idea

de cultura vinculada con las bellas artes, la historia y la ciencia, cabe señalar que de manera paralela, UNESCO ha reconocido también otras expresiones culturales ligadas más a la concepción etnológica de la cultura y con la diversidad de manifestaciones humanas. Las variaciones semánticas de un mismo concepto han llevado a UNESCO a admitir que el patrimonio cultural no se reduce solamente a un acervo de monumentos históricos y obras de arte, y que incluye las representaciones colectivas que confieren identidad a los pueblos vivos. La cultura como patrimonio cultural material, pero también inmaterial.

Desde 1966 con la “Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional”, UNESCO precisó que “Toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos”, que “Todo pueblo tiene el derecho y el deber de desarrollar su cultura”, y que “En su fecunda variedad, en su diversidad y por la influencia recíproca que ejercen unas sobre otras, todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad.” (art.1º). Términos de uso corriente en la jerga antropológica como “cultura” y “diversidad” poblaron las recomendaciones y convenciones de organismos internacionales como UNESCO que por muchos años han intentado promover un patrimonio cultural distinto de las obras de arte, la arquitectura y la arqueología (Millán, 2004:58).

En 1982, en la “Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales” (MONDIACULT) celebrada en la Ciudad de México, se evaluó el concepto de cultura que hasta entonces predominaba en las legislaciones y se determinó que:

En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

La cultura da al hombre la capacidad para reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.

Ésta fue la primera ocasión en que se habló en condiciones oficiales de la identidad cultural como el medio más efectivo con el que los grupos humanos demuestran su presencia en el mundo; y de un patrimonio inmaterial que incluye la lengua, ritos, creencias, historia, espiritualidad, valores y significados específicos. El patrimonio cultural fue así redefinido como el conjunto de obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de los pueblos y les otorgan una identidad particular.

Asimismo, el patrimonio cultural no es exclusivo de la memoria social inscrita y materializada en monumentos, textos y representaciones. Por mucho tiempo y cada vez más, UNESCO ha admitido la existencia de una realidad etnológica, intangible y viva, basada en la memoria corporizada de los individuos y en los modos de vida de la gente que incluyen conocimientos, tradiciones y prácticas particulares (Blake, 2000:72 y Harrison y Rose, 2010:240). En 1989 en París se firmó la “Recomendación para la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular”, en la que se asentó, además del reconocimiento a las expresiones “folklóricas”, que la salvaguardia de la cultura tradicional y popular consiste principalmente en la protección de los sujetos portadores de las prácticas culturales. Las comunidades practicantes son quienes deben decidir sobre su cultura y las expresiones concretas que serán salvaguardadas, pues son ellos, los “portadores de cultura” –miembros de las comunidades que de manera activa crean, forman, transmiten, reproducen y transforman cultura (Villaseñor y Zolla, 2012:78)-, quienes buscan la cohesión social y el refuerzo de sus identidades originales en un mundo global y cosmopolita (Machuca, 1998:32). “La incorporación del elemento intangible del patrimonio, representa una ampliación de la noción habitual que se tiene del patrimonio cultural institucionalmente atendido y con ello, la necesidad de que la sociedad en un sentido comunitario, participe en su preservación, [...]” (Machuca, 2006:98).

En las décadas más recientes, UNESCO ha trabajado como organismo para evitar una visión exclusivamente artística y monumentalista, y mantener una noción de patrimonio más antropológica e incluyente; ha aceptado que la cultura toma formas diversas en el tiempo y en el espacio, evidentes en la originalidad y pluralidad de los grupos humanos, que deben considerarse como un patrimonio importante para las generaciones presentes y futuras (“Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural”, 2001). En consecuencia, en el año de 2003, en largas sesiones de trabajo, se decidió pasar de la Recomendación no vinculante de 1989 (*soft law*) a una convención aria para los estados miembros (*hard law*) que, frente a los efectos de la globalización y el desarrollo de los medios de comunicación, creara una sensibilización a nivel internacional y protegiera al patrimonio intangible de su posible pérdida (Pérez Ruiz, 2012:9). El 17 de octubre de 2003 se aprobó la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” que, en complemento a la Convención de 1972 y entrando en vigor el 20 de abril de 2006, dispuso que:

A los efectos de la presente Convención, se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (Art. 2º-1).

El patrimonio cultural inmaterial es simultáneamente una expresión tradicional y contemporánea, pues si bien incluye los saberes heredados del pasado, también considera los usos y prácticas actuales; es integrador en tanto que promueve la cohesión social e inculca un sentimiento de continuidad transgeneracional; es representativo de una comunidad por su valor excepcional; y está sustentado en la misma comunidad porque es ésta la que lo crea, mantiene y transmite. Según la Convención de 2003, el patrimonio cultural inmaterial se manifiesta en los siguientes ámbitos o dominios (art. 2º-2): tradiciones y expresiones orales (lengua, mitos, rezos); artes performativas o del espectáculo (danza, música); prácticas sociales, rituales y eventos festivos (gastronomía, peregrinaciones); conocimientos y prácticas sobre la naturaleza y el universo (cosmovisión, curaciones); y técnicas artesanales tradicionales (arquitectura, cerámica).

A diferencia de la Convención de 1972 que destaca los valores universales de la humanidad, en el 2003 UNESCO se concentró en el valor específico de las prácticas y lo que éstas representan para las comunidades locales que las realizan. Haciendo eco de la Conferencia Mundial de 1982 en México y del reconocimiento del carácter vivo de la cultura, esta Convención sobre patrimonio cultural inmaterial es un instrumento de regulación internacional a favor de la preservación de las especificidades de los pueblos y de los procesos de transmisión de conocimientos, significados y habilidades al interior de las comunidades (Duvelle, 2011: 22). A reserva de las futuras discusiones sobre la imprecisión de la terminología (*intangible* en inglés refiere a lo impalpable e incorpóreo e *immatériel* en francés se relaciona con el mundo espiritual e intelectual) (Hernández, 2006:268), es innegable que la Convención del 2003 marcó el inicio de una nueva manera de pensar al mundo y a las culturas.

El patrimonio es algo más que objetos y monumentos, es la expresión del sentir de los pueblos, de sus relaciones con el mundo que los rodea y con los seres humanos con los que comparten ideas y visiones diferentes de concebir la vida. Por ello, los pueblos han de estar atentos a recopilar y conservar los relatos que tienen lugar en su cultura y en su patrimonio y relacionarlos con el contexto cultural de la sociedad en la que viven. El lenguaje, el mito, la religión, el arte, la música, la danza, las tradiciones, las leyendas y la poesía constituyen parte de la vida humana y, por tanto, también el campo simbólico del patrimonio intangible que va más allá de lo que se puede ver y tocar. (Ibídem: 272).

1.2.3 El patrimonio cultural inmaterial: desafíos y breves discusiones

El reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial por UNESCO y, extensivamente, por otras organizaciones internacionales y nacionales ha tenido innumerables repercusiones en una gran cantidad de contextos. En materia de patrimonio cultural inmaterial, UNESCO es la principal organización internacional que orienta y regula su investigación y salvaguardia; sin embargo, en los últimos años, especialistas en el tema han identificado espacios de controversia que plantean grandes desafíos y motivos de discusión. Pese a su carácter internacional y la ausencia de un tiempo de vigencia establecido, es esencial recordar que las cartas, convenciones y recomendaciones de UNESCO cumplen con objetivos específicos que responden a requerimientos y necesidades políticas, económicas y sociales de momentos particulares, por lo que la aplicación y reflexión sobre éstas presentan dificultades teóricas y prácticas de gran relevancia (Blake, 2000:63).

Textos de corte académico han señalado que uno de los mayores desafíos para UNESCO y sus especialistas consiste en el esclarecimiento de la terminología utilizada en los documentos sobre patrimonio cultural inmaterial. Las convenciones y recomendaciones de UNESCO progresivamente han aumentado el empleo de conceptos etnológicos y propios de otras disciplinas científicas afines, sin explicitar en muchas ocasiones los compromisos teóricos que éstos acarrearán. A la fecha, la Convención del 2003 se ha ratificado por 136 estados miembros (Villaseñor y Zolla, 2012:76), pero el mismo concepto de patrimonio cultural inmaterial permanece incierto y rodeado de controversias.

Las tentativas por explicar qué es el patrimonio cultural inmaterial se han dirigido, en primer lugar, a distinguir las diferencias entre éste y la noción de cultura tal como los antropólogos la han acuñado. La definición de cultura que Tylor formuló a finales del siglo XIX -aún apreciada por muchos etnólogos de la actualidad- exhibe grandes similitudes con la definición del patrimonio cultural inmaterial manifiesta en la Convención del 2003 por UNESCO. Por un lado, la cultura denota el estilo de vida y el repertorio de pautas y significados que son creados en sociedad y transmitidos al interior de los grupos humanos; es un concepto holístico que abarca todos y cada uno de los pensamientos y actividades realizados por los individuos miembros de una colectividad (Blake, 2000:67). Por su parte, de acuerdo con UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial es el conjunto de prácticas y conocimientos inherentes a las comunidades, que proporcionan una identidad y que son transmitidos de una generación a otra. Entonces, ¿son conceptos equivalentes y de uso indistinto? Y si es así, ¿qué implicaciones tiene el hecho de

que ahora consideremos como patrimonio cultural inmaterial a aquello que los etnólogos han denominado como cultura desde hace más de un siglo?

La redundancia entre ambas definiciones es sólo aparente, pues, aunque semejantes, el concepto de patrimonio cultural inmaterial tiene una particularidad que lo distingue. En la Convención del 2003 se destaca una condición metacultural del patrimonio cultural inmaterial (Kirshenblatt-Gimblett, 2004a:1) puesto que éste consiste en el conjunto de prácticas y conocimientos que “[...] las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos *reconozcan* como parte integrante de su patrimonio cultural” (Art. 2º-1). Es decir, mientras que la cultura es un concepto extenso e incluyente que conforma el universo de la vida social (con estructuras de pensamiento conscientes e inconscientes), el patrimonio es una categoría sustentada en un número reducido de elementos que han sido intencionalmente seleccionados para su protección e identificados como muestras representativas de una totalidad inabarcable. El concepto de cultura y el de patrimonio cultural inmaterial no son equivalentes. La cultura es una base general que organiza la vida de los pueblos y el patrimonio cultural inmaterial es un conjunto de fenómenos culturales específicos a los que se les ha agregado una valoración simbólica y una función particular como sustentos de la historia colectiva y de la cohesión social (Pérez Ruiz, 2012:40).

De este modo, un rasgo característico del patrimonio cultural inmaterial es su dependencia de la expresa voluntad de los agentes sociales, quienes eligen, de su acervo cultural, los elementos más significativos que, frente a una cultura viva, dinámica y en permanente reelaboración, puedan prevalecer y constituir un soporte para la identidad colectiva, para la reproducción simbólica de un pueblo y para la reivindicación social. Ningún elemento cultural es en automático un bien patrimonial, pues requiere el reconocimiento por parte de los “portadores de cultura” y de un valor agregado que le destaque como un pilar identitario en el devenir del tiempo.⁴¹ Los “portadores de cultura” tienen entonces la capacidad de actualizar su patrimonio cultural inmaterial (aumentarlo o disminuirlo en número): pueden seleccionar nuevos⁴² elementos de su cultura para ser valorados y percibidos como significativos, o bien, pueden anular la valoración patrimonial porque dichos elementos ya no son reconocidos como

⁴¹ Maya Lorena Pérez Ruiz describe cuatro perspectivas para pensar el patrimonio cultural: 1) perspectiva “natural”; 2) vertiente crítica a la acción del Estado; 3) el patrimonio cultural como construcción social en disputa; y 4) el patrimonio cultural como los bienes culturales de los pueblos. Aunque es inevitable referir aspectos de las cuatro perspectivas, para este documento hemos adoptado la última (Pérez Ruiz, 2004:16).

⁴² “Nuevos” porque no existían antes, porque no necesitaban ser protegidos o porque no eran percibidos como significativos para la identidad colectiva.

propios, porque han caído en desuso o porque han perdido relevancia dentro de la sociedad (ibídem: 42).

Esta característica del patrimonio cultural inmaterial que necesariamente involucra a los “portadores de cultura” en su definición, ha motivado grandes transformaciones sociales. A partir de 1989 con la Recomendación de París inició una época de apertura y aceptación de la diversidad de discursos y expresiones, a tal nivel que la participación de las comunidades y la cultura se han convertido en un estandarte de identificación de los grupos humanos frente al mundo moderno, global y homogeneizador. En palabras del antropólogo Marshall Sahlins:

De repente, todos tienen una cultura. Los aborígenes australianos, los inuit, los isleños de Pascua, los chambri, los ainu, los bosquimanos, los kiyapo, los tibetanos, los ojibway: aun pueblos cuyas formas de vida murieron décadas atrás, ahora demandan un espacio indígena en un mundo modernizador bajo el estandarte de su *cultura*. [...] “Si no tuviésemos *kastom* (costumbres)”, los de Nueva Guinea –dicen a su antropólogo- seríamos como Hombres Blancos. (Sahlins, 2001: 295).

Pero más allá de impulsar la diversidad cultural y despertar la consciencia de los “portadores de cultura” para la defensa de sus prácticas, la calidad metacultural del patrimonio cultural inmaterial ha originado también álgidas discusiones, sobre todo cuando en los hechos y durante los procesos de “activación patrimonial” (Villaseñor y Zolla, 2012:86) predomina en su mayor parte una valoración externa de la cultura realizada por organismos estatales, nacionales e internacionales. El caso más debatido es el de las listas del patrimonio cultural inmaterial aceptadas por UNESCO, donde la participación de los agentes “portadores de cultura” se ha visto enormemente disminuida a pesar de la difusión de los discursos multiculturales contemporáneos y frente a intereses económicos y políticos de gran envergadura.

En mayo de 2001 UNESCO aceptó una lista de 19 expresiones culturales que fueron elegidas para formar parte de la “Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”.⁴³ En noviembre de 2003, esta lista fue enriquecida con 28 “obras maestras” más, seleccionadas por su importancia para la identidad cultural de los pueblos y por su valor artístico, histórico o antropológico.⁴⁴ Más adelante, en noviembre de 2005, la lista creció con

⁴³ Algunos ejemplos son “La lengua, la danza y la música de los Garífunas” (Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua), “La ópera Kun Qu” (China), “El canto polifónico georgiano” (Georgia) y “El teatro de marionetas siciliano Opera dei Pupi” (Italia) (UNESCO, 2006).

⁴⁴ Algunos ejemplos son “Las expresiones orales y gráficas de los Wajapi” (Brasil), “Los cantos polifónicos de los Pigmeos Aka de Centroáfrica” (República Centroafricana), “Las festividades indígenas dedicadas a los muertos” (México) y “Los dibujos de la arena de Vanuatu” (Vanuatu) (UNESCO, 2006).

43 nuevas expresiones culturales inscritas,⁴⁵ haciendo un total de 90 “obras maestras” localizadas alrededor del mundo. La proclamación de determinadas expresiones culturales como “obras maestras” promovió grandes debates a nivel internacional, pues la lista *de facto* establecía una innecesaria jerarquía entre las manifestaciones culturales: las que eran “obras maestras” y las que no (Khaznadar, 2011:26). Además, pese a la elección de un concepto de cultura más antropológico por parte de UNESCO, este primer listado de “obras maestras” conservaba una fuerte tendencia hacia el reconocimiento de lo espectacular o sobresaliente (Villaseñor y Zolla, 2012:82). Por lo tanto, dándose por concluido el proyecto del 2001, en noviembre de 2008 UNESCO creó la “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”, inicialmente integrada por las 90 proclamaciones previas y con el objetivo de asegurar una mayor visibilidad de este tipo de patrimonio (Harrison y Rose, 2010:244). En el presente, la “Lista Representativa” cuenta con más de 220 registros,⁴⁶ entre los que se han señalado aquellos que requieren medidas urgentes de salvaguardia.

No obstante la “Lista Representativa” pretendió dar solución a muchas de las desavenencias originadas con la “Proclamación de Obras Maestras”, algunas problemáticas permanecen hasta nuestros días. La jerarquía entre las expresiones susceptibles de reconocimiento y las que no (Villaseñor y Zolla, 2012:82) es un tema que persiste a la par de la falta de participación y reconocimiento de las prácticas culturales a nombre de los “portadores de cultura”. La “Lista Representativa” se conforma de expresiones que no siempre han sido propuestas y defendidas por los mismos agentes sociales, lo que nos lleva a preguntar: ¿de quién o quienes es “representativa”? (Khaznadar, 2011:27). En estos términos, ¿qué significa hacer listas de patrimonio cultural inmaterial? ¿Cómo es que una tradición intangible puede ser precisada y valorada en tanto que ésta reside sólo en las mentes, la memoria y las tradiciones de los pueblos? (Harrison y Rose, 2010:239). Sin la colaboración de los “portadores de cultura” y su reconocimiento de las prácticas culturales (no únicamente de los organismos gubernamentales o de la iniciativa privada), los procesos de patrimonialización traen dificultades⁴⁷ que, por ahora, prometen seguir impulsando interesantes controversias y polémicas.

⁴⁵ Algunos ejemplos son “Gigantes y dragones procesionales de Bélgica y Francia” (Bélgica y Francia), “Ramlila: Representación tradicional del Ramayana” (India), “El arte textil de Taquile” (Perú) (UNESCO, 2006).

⁴⁶ Algunos ejemplos son “El tango” (Argentina y Uruguay, 2009), “El flamenco” (España, 2010), “La cultura y tradición del café a la turca” (Turquía, 2013), “La caligrafía mongola” (Mongolia, 2013. Requiere medidas urgentes de salvaguardia) y “El círculo de capoeira” (Brasil, 2014) (<http://www.unesco.org/culture/ich/es/listas>).

⁴⁷ La folklorización de la alteridad, la mercantilización de la cultura, el turismo desmedido, un cambio en el sentido de las prácticas culturales, la desarticulación de significados, la petrificación, desarraigo y deslocalización de las prácticas culturales, entre muchas más (Machuca, 1998 y Villaseñor y Zolla, 2012).

Un patrimonio reformulado teniendo en cuenta sus usos sociales, no desde una actitud defensiva, de simple rescate, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia, puede involucrar a diversos sectores. No tiene por qué reducirse a un asunto de especialistas en el pasado. Interesa a los funcionarios y profesionales ocupados en construir el presente, a los indígenas, campesinos, migrantes y a todos los sectores cuya identidad suele ser trastocada por los usos modernos de la cultura. En la medida en que el estudio y la promoción del patrimonio asuman los conflictos que lo acompañan, pueden contribuir a afianzar la nación, ya no como algo abstracto, sino como lo que une y cohesiona -en un proyecto histórico solidario- a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su espacio. (García Canclini, 1990:189).

En esta misma dirección, otro de los desafíos y temas de debate para UNESCO es la separación entre patrimonio cultural material e inmaterial. Las recomendaciones y convenciones distinguen a la fecha dos tipos de patrimonio (además del natural) que separan a lo tangible de lo espiritual, a las vasijas y pirámides de las danzas y la música; pero, más allá de la teoría, ¿en verdad existe un patrimonio material y otro inmaterial, separados e independientes? ¿En verdad podemos pensar en una pirámide sin referir a las creencias que llevaron a sus constructores a dedicar su vida a ella?

Para UNESCO, la distinción de estos dos tipos de patrimonio es una consecuencia del devenir histórico. Como resultado de la Convención de 1972, hasta hace poco tiempo el patrimonio cultural era descrito como el conjunto de monumentos, edificios y sitios de alto valor histórico y artístico para la humanidad, pero desde 1982 y a la fecha, grandes e indiscutibles esfuerzos se han realizado para reelaborar la definición de patrimonio cultural e incluir aquellas prácticas y creencias, “obras no materiales”, que por mucho tiempo quedaron fuera de las regulaciones internacionales. El patrimonio cultural es hoy un concepto amplio e incluyente que, por su misma trayectoria, quedó fragmentado en dos categorías aisladas: bienes materiales y expresiones inmateriales. Esto no quiere decir que la cultura, la vida de los pueblos, esté claramente dividida en dos ámbitos o que las vestimentas sean objetos materiales separados de su uso festivo y de las técnicas tradicionales para su manufactura. La cultura es un sistema que incluye todos los aspectos de la vida humana donde lo material tiene una relación indisoluble con lo inmaterial en un vaivén continuo y permanente. Concentrarse en el estudio de la cultura como patrimonio material permitiría el acceso sólo a una pequeña parte de la vida de los pueblos que, día con día, construyen y transforman usos y significados diversos. De hecho, estrictamente hablando, los aspectos materiales de la cultura sólo existen y son posibles gracias a la existencia de técnicas, patrones de comportamiento y significados específicos (Hoebel, 1975:241). De igual modo, el concepto de patrimonio cultural inmaterial es insuficiente para dar cuenta de la cultura en su totalidad, pues ésta depende de soportes materiales que ayudan a la expresión de las tradiciones más efímeras, momentáneas y fugaces (Machuca,

2006:94). Sin tinta, papel y un pincel, o artefactos equiparables, la caligrafía milenaria de una cultura jamás podría enseñarse a las nuevas generaciones ni darse a conocer más allá de unos cuantos individuos; o sin la construcción de grandes templos, sería difícil comprender la complejidad de la ideología de un grupo humano específico.

Por ende, lo material y lo inmaterial son dos polos que tienen una sólida relación dentro del concepto de cultura como patrimonio cultural (Pérez Ruiz, 2012:43). La dicotomía es insostenible porque “La división entre patrimonio tangible e intangible, no responde a dos formas posibles de la cultura, por su naturaleza, dichas formas están más bien englobadas como momentos diferenciados de un gran movimiento de producción y reproducción de la cultura.” (Machuca, 2006:94). El reconocimiento del patrimonio cultural debe hacerse entonces desde una perspectiva integral que incluya a lo material y lo inmaterial, las celebraciones de la vida y la muerte, los encuentros y desencuentros, las rutinas y las creencias, el cuerpo y el espíritu, dejando claro que todos los objetos y las ideas están juntos y son fruto de la racionalidad humana y de sus manifestaciones diversas (Hernández, 2006:272).

La labor de UNESCO en relación con el patrimonio cultural inmaterial es extensa, pues grandes desafíos y discusiones continúan pendientes y sin encontrar resolución. En cuanto a la terminología utilizada en los documentos, incluido el mismo concepto de patrimonio cultural inmaterial que aquí hemos abordado, es menester investigar y dedicar especial atención a buscar la claridad y una mejor comprensión, sin por ello renunciar al carácter dinámico y en permanente renovación que la distingue. En específico, la cultura y el patrimonio cultural inmaterial, más que equivalentes, expresan un conjunto de elementos significativos dentro de un universo tan vasto que difícilmente podría ser delimitado y que, en los hechos, funciona como un sistema que juega con lo material y lo inmaterial como dos caras de la misma moneda.

Retomando lo que hemos dicho hasta aquí, aun cuando el patrimonio cultural en general es objeto de fascinación para muchos campos de conocimiento y en diversos ámbitos sociales, la Etnología es la disciplina que históricamente ha destacado por su interés en la cultura y, por consiguiente, en el patrimonio cultural tanto material como inmaterial. A través de los procesos de investigación etnográfica es como esta disciplina puede aproximarse a la complejidad de la cultura, a los procesos de patrimonialización y a la actuación de los “portadores de cultura”.

1.3 La museología crítica; un enfoque teórico

No obstante el interés que nos suscitan los museos etnográficos, como ya lo señalamos, es menester aproximarnos antes a algunas definiciones fundamentales que nos proporcionen los marcos teóricos necesarios para realizar nuestros posteriores análisis y propuestas. Hasta este momento hemos ya asentado algunas características de los procesos de investigación etnográfica y del patrimonio cultural inmaterial como dos definiciones fundamentales para los museos etnográficos, pero ahora requerimos una aproximación a postulados teóricos relacionados estrictamente con los museos.

Los intentos por hacer que el conocimiento científico más especializado sea público y accesible a toda la sociedad, datan de épocas ya antiguas y han sido una constante en la historia moderna. Desde el siglo XIX ya existía en Europa la posibilidad de visitar y recorrer los gabinetes y las colecciones más eruditas, lo que llevó a que, en estos esfuerzos y con el fin de cultivar a la sociedad, los museos aparecieran como instituciones idóneas para la exhibición del conocimiento, el desarrollo de nuevas investigaciones científicas y la conservación de los testimonios más preciados de las creaciones humanas pasadas y actuales. Bajo estos términos, en este documento nos acercaremos a los museos etnográficos como el lugar donde la Etnografía y las más diversas expresiones culturales materiales e inmateriales han coexistido como método y objeto de la Etnología para ser presentados ante públicos amplios.

1.3.1 Qué es un museo

El concepto de museo por sí solo no siempre estuvo vinculado con la institución que hoy conocemos, incluso en la actualidad, por “museo” podemos referir a una gran variedad de lugares y eventos, pues es un concepto que incluye una cantidad importante de acepciones y puntualizaciones difíciles de agotar y de aprehender en su totalidad. Sin embargo, un recorrido histórico sucinto puede hacer evidente esta compleja variedad de significados que entraña el concepto de museo. Paralela a la historia de la humanidad, la trayectoria de nuestro concepto no es un proceso lineal ni ha seguido un camino siempre iluminado, pero en su pluralidad existen permanencias que, esperamos, nos permitan comprender algunas de las múltiples dimensiones del museo.

De esta manera, los primeros antecedentes de este concepto se encuentran en la Época Clásica con el *mouseion*, “lugar de contemplación” o “lugar donde moran las musas”,⁴⁸ y la *pinakothéke* griegos. Por una parte, la pinacoteca era el espacio destinado al resguardo de las obras de arte y los trofeos más preciados e identificados como patrimonio de la *polis*; por la otra, el museo era el centro colectivo de investigación, enseñanza y estudio sobre las artes, la ciencia y la filosofía (Fernández, 2001:44). Los museos del mundo antiguo contaban con anfiteatro, biblioteca, colecciones zoológicas, jardines botánicos, observatorios astronómicos y salas de estudio; caso ejemplar era el museo de Alejandría, en Egipto, construido en el siglo III a.C., e inspirado en las escuelas filosóficas de Atenas, la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles (Hernández, 2006:22).

Esta concepción antigua del museo no duró mucho sin ser modificada. Previamente, el palacio de Nabucodonosor en Oriente Medio contaba ya con un espacio dedicado a la exhibición de armas y botines de guerra conocido como “Bît Tabrât Nixim” o “Gabinete de las maravillas de la humanidad” (ídem), lo que llevó a Roma a adoptar pronto nuevos preceptos que convirtieran al museo, *museum* romano, en un espacio destinado principalmente al resguardo de las más grandes y prestigiosas colecciones. Aunque el coleccionismo, ancestral práctica basada en la acumulación y agrupación cada vez más abundante de objetos pertenecientes a una o múltiples categorías, es una actividad tan antigua como el mismo ser humano (Rico, 2004:34), fue en esta época cuando adquirió un perfil privado asociado con el museo. “En Roma el coleccionismo particular adquiere una intensificación hacia el periodo helenístico, lo que es bien sabido provocó una gran avidez hacia todo tipo de curiosidades y obras de arte griegas, cambiando la dimensión económica de los mercados y que se contempla como una inversión rentable.” (Moreno, 2001:33).

Siguiendo esta tradición, durante la Edad Media, la Iglesia Católica llenó sus arcas con todo tipo de tesoros que incluían manuscritos históricos, joyas, reliquias, telas orientales y obras de arte relacionadas con temas litúrgicos, útiles para la difusión de la doctrina cristiana (Alexander, 1996:7). Las colecciones más importantes de aquel tiempo eran privadas y se ubicaban en templos-museos que eran accesibles únicamente a los señores feudales y a los altos mandos de la Iglesia. Fue hasta el Renacimiento en Florencia cuando se retomaron algunas ideas del

⁴⁸ Las nueve musas hijas de Zeus y Mnemosyne, seres protectores de las artes y el conocimiento en la mitología griega: Calíope (poesía épica), Clío (historia), Erato (poesía lírica-amorosa), Euterpe (música), Melpómene (tragedia), Polimnia (himnos y cantos sagrados), Thalia (comedia y teatro), Terpsícore (danza) y Urania (astronomía y las ciencias exactas) (Hernández, 2006:18).

canon antiguo: el museo adoptó un matiz erudito y humanista, se ubicó nuevamente en edificios de carácter laico, y se formalizó como centro de estudios y conocimientos (Fernández, 2001:53). Del italiano, aparecieron dos términos: la galería (*galleria*) como un salón que albergaba obras pictóricas y esculturas, y el gabinete (*gabinetto*) como un cuarto generalmente cuadrado lleno de animales, artefactos, curiosidades y rarezas botánicas (Alexander, 1996:8). Asimismo, Cosme de Médici,⁴⁹ miembro de una de las familias más poderosas e influyentes de la época, refirió por primera vez a su colección de códices y curiosidades como “museo”,⁵⁰ mientras que su nieto Lorenzo de Médici⁵¹ innovó contratando a Bertoldo di Giovanni⁵² como conservador y curador de las colecciones de la familia (Lorente, 2012:19).

Para el siglo XVIII el concepto de museo, cada vez más próximo al actual, tomó la identidad de una institución pública capaz de resaltar, a través de los objetos exhibidos, valores culturales específicos e ideales políticos y nacionalistas. Las premisas ilustradas de la Revolución Francesa favorecieron el desarrollo de los museos europeos como “templos laicos” cuyo destino sería comunicar el arte y los conocimientos más especializados a toda la sociedad, restituir a los ciudadanos lo que en justicia les corresponde; esto es, el acceso a la educación y al goce estético. Los acervos de antaño limitados a las altas jerarquías de la Iglesia, la burguesía y la realeza abandonarían las vitrinas de los palacios y cumplirían un nuevo destino ligado a la concepción revolucionaria de un museo público y del Estado moderno.

El museo es contemplado, entonces, como institución disciplinaria y de producción cognoscitiva, coincidente con las estrategias de saber/poder propias de la nueva forma de gobierno liberal que se impone progresivamente en Europa durante los siglos XVIII y XIX. El uso político de las colecciones de curiosidades post-renacentistas se ejercía como exhibición del poder del príncipe, estrategia de teatralización del poder soberano; con la democratización de los regímenes liberales, la aparición de la figura del ciudadano y de la esfera pública, surgen, de manera paralela a otras nuevas instituciones culturales, los museos públicos, insertos a su vez en nuevas estrategias de poder. [...] El museo como institución es, por tanto, inseparable de las nuevas formas de gobierno que cristalizan en el siglo XIX [...]. (Pazos, 1998:34-35).

Aunque los museos tenían ya una larga trayectoria en la exposición de colecciones, su revitalización como espacios públicos trajo nuevas discusiones y dificultades: ¿cómo hacer que los objetos de las colecciones sean realmente accesibles a todos los visitantes?, ¿cómo lograr que los museos promuevan el aprendizaje, la difusión del conocimiento y la preservación de la memoria? (Hernández, 2006:37). La industrialización y la creciente urbanización trajeron como

⁴⁹ Cosme el Viejo de Médici (1389-1464).

⁵⁰ Esta colección del siglo XV se mantuvo privada hasta 1743 cuando fue donada al Estado y abierta al público de la Toscana y al mundo (Fernández, 2001:52).

⁵¹ Lorenzo el Magnífico de Médici (1449-1492).

⁵² Bertoldo di Giovanni (1435-1491). Escultor italiano, discípulo de Donatello.

consecuencia durante el siglo XIX que, tomando al museo alejandrino como modelo, se pensara una vez más en el museo como un lugar de instrucción y transmisión de conocimientos; para lograrlo los nuevos museos públicos tendrían que enfrentar el reto de organizar, clasificar y exhibir sus colecciones siguiendo criterios didácticos, así como de considerar una tipología temática de los objetos del museo o *musealia*.

Por último, el siglo XX fue prolijo en materia de museos. Con una historia que se remonta a la “Asociación de Museos” (*Museum Association*) y a la Oficina Internacional de Museos (OIM) en los años 20 (Lorente, 2012:35), en 1946 se fundó el Consejo Internacional de Museos (ICOM) a partir de los acuerdos tomados en una reunión en París y en su primera asamblea general en México. Desde aquella fecha y hasta el día de hoy, ICOM es la organización que promueve, protege y regula el funcionamiento y la labor de los museos alrededor del mundo, estableciendo acuerdos internacionales, códigos y estatutos que guían a los museos actuales en el devenir de los tiempos. De acuerdo con ICOM en 2007, “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite.” (ICOM, 2010: 52). ICOM cuenta con comités nacionales en 76 países alrededor del mundo y con comités internacionales dedicados a materias específicas como arquitectura, arqueología e historia, bellas artes, ciencias y técnicas, ciencias naturales, Etnografía y folklor, y museos regionales.

Agotar la historia del concepto de museo llevaría un arduo y prolongado trabajo, pues nos remite a una institución compleja y difícil de definir. El museo contemporáneo es un producto de la conjunción del humanismo renacentista, la Ilustración y la democracia decimonónica (Alexander, 1996:8), pero es innegable que en sus transformaciones más recientes convergen un sinnúmero de concepciones y procesos pendientes por esclarecer. El museo es al mismo tiempo un edificio que alberga colecciones, un fenómeno europeo extendido globalmente con fines públicos y didácticos, un medio de comunicación social, un centro de estudios y aprendizaje, un lugar destinado al resguardo del patrimonio y la memoria de los pueblos. Las palabras del museólogo francés Georges Henri Rivi re son claras y reveladoras:

El museo. Una realidad ya antigua, en el momento en que nace el término. Un tesoro de los dioses y de los hombres, en el comienzo de los tiempos. Un laboratorio, un conservatorio, una escuela, un lugar de participación de nuestro tiempo. Una máquina para coleccionar, de todas las épocas. Con o sin techo. En el que la cabeza avanza a audaces saltos, y el final no acaba de llegar. En desarrollo exponencial, mancha de aceite extendiéndose a través del mundo. Cultivando la sincronía en la diacronía, o la diacronía en la sincronía. Alrededor de todas las disciplinas del arte y del saber. Una familia internacional, de nuestros días. (Rivière, 1993:67).

1.3.2 La ciencia de los museos

A partir del siglo XVIII, el museo se convirtió en una institución pública que, contrario a las galerías y gabinetes saturados de objetos coleccionados como símbolos de erudición, poder y prestigio, se enfrentó con el reto de clasificar y conservar las colecciones bajo las mejores condiciones, y exhibir los objetos y los conocimientos científicos a los públicos más diversos. El trabajo al interior del museo requirió entonces tratados y especialistas preocupados por resolver los nuevos desafíos y dedicados a la reflexión sobre tan singular institución.

De esta manera, en 1727 se publicó la obra titulada “Museografía y orientación para la correcta concepción y el provechoso establecimiento de los museos o cámaras de curiosidades” (*Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern*) escrita por el comerciante hamburgués Gaspar Friedrich Neickel. Este tratado estaba dedicado a la descripción de los museos y gabinetes más importantes de la época, y no dudaba en plantear recomendaciones sobre el didactismo en las exhibiciones y sobre criterios de clasificación y conservación de las colecciones según sus materiales (Fernández, 2001:17). Este documento fue el primero en usar el término “museografía”, del griego *mouseion*, “museo”, y *graphein*, “descripción”, inicialmente entendido como la reseña sobre los contenidos de los museos y la especialidad dedicada al catálogo de éstos (Lorente, 2012:15).

Más de un siglo después, en 1839, Georg Rathgeber publicó su libro “Estructura de la historia del arte y de la museología holandesa” (*Aufbau der niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*), el cual representa la primera ocasión documentada donde se utiliza el término “museología”, la disciplina abocada al estudio de los museos (ídem). Aunque para el siglo XIX existían ya los dos términos asociados con los museos -la museografía y la museología-, por mucho tiempo ambos fueron referidos de forma indistinta. La falta de reconocimiento académico y de claridad discursiva hacía que la catalogación, construcción, estudio, historia, instalación y organización de los museos fueran quehaceres agrupados en el mismo campo.

La diferenciación de ambos términos llegó hasta las primeras décadas del siglo XX. Al paso de los años, la museografía había tomado nuevas orientaciones y la museología había ganado mayores atributos científicos con una plataforma teórica cada día más sólida y robusta, por lo que en Alemania se distinguieron dos conceptos: el *Museumskundler* o *Museumskunde* para referir al trabajo práctico en el museo, y la *Museologie* o *Museumswissenschaft* para hablar de la ciencia de los museos. Esto derivó en la búsqueda de precisión terminológica propuesta por ICOM entre 1945 y 1958 (ibídem: 17), cuando su director Georges Henri Rivière y el profesor Jan Jelínek reiteraron lo ya definido previamente por sus pares germanos: la distinción entre hacer y pensar los museos.

Desde los años 70, la museografía y la museología han sido claramente diferenciadas por ICOM. Primero, la museografía, antes dedicada a la descripción de los museos, se convirtió en la figura práctica o aplicada de la museología, el conjunto de técnicas desarrolladas alrededor del almacenamiento, conservación, instalación y exhibición de las colecciones, de la circulación y seguridad de los visitantes, así como de la arquitectura, la iluminación y ventilación del inmueble museístico (Fernández, 2001:34). Recientemente, la museografía se ha vinculado con el nuevo término de “expografía”, para señalar su relación con las técnicas expositivas y con la compleja labor de comunicar a la sociedad contenidos y significados específicos (ICOM, 2010:56). Más allá de sólo colgar cuadros o acomodar objetos en vitrinas como en los viejos esquemas positivistas, la museografía contemporánea tiene como objetivo estimular a todo tipo de visitantes, resignificar los objetos y recrear ambientes y realidades particulares.

Por su parte, la museología, también referida bajo el apelativo de “estudios de museo” (*museum studies*), se ha consolidado como una disciplina científica humana y social cuyo objeto de estudio son los museos y el sistema de principios y valores asociados con ellos. Opuesta a las prácticas cotidianas vinculadas con los museos, la museología observa al museo desde el exterior, en una concepción global y en su relación con la sociedad. Hace ya algunas décadas, Georges Henri Rivière señaló que: “La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología.” (Ibídem: 57).

La definición contemporánea de museología es congruente con la etimología del término que refiere a un campo científico independiente que incluye el conjunto de tentativas de teorización y de reflexión vinculadas con el campo museal (ibídem: 59). Aun así, la reflexión museológica ha tenido un lento proceso de desarrollo y maduración, debido a que su objeto de interés, el museo, es una institución cambiante y en renovación permanente. Como resultado, la museología es hoy una ciencia en construcción, con un carácter dinámico y en busca de nuevas capacidades críticas, interpretativas y reflexivas (Hernández, 2007:5).

1.3.3 De la museología tradicional a la crítica

Como todas las disciplinas científicas, la museología no ha sido siempre la misma; pese a su corta trayectoria como campo de conocimiento reconocido, en su devenir ha sido una y otra vez redefinida en conjunción con las corrientes de pensamiento de otras disciplinas afines, los cambios sociales y políticos internacionales, y con las ya citadas transformaciones del museo. Con el objetivo de ser sintéticos, aquí expondremos tres grandes tendencias museológicas de las que, sin duda alguna, han derivado un sinnúmero de propuestas museográficas y discusiones teóricas. Aunque podemos ubicar cronológicamente el surgimiento de cada tendencia, cabe señalar que no se contraponen y todas ellas coexisten en los museos contemporáneos, sin tener que abandonar por completo los postulados más antiguos para dar paso a los más recientes.

Cada una de las tendencias museológicas -las que aquí expondremos y las que se desencadenen en otras investigaciones- constituye una guía que ilumina el camino de los museos y su equipo de especialistas dedicado a adquirir, conservar, estudiar, exponer y transmitir el patrimonio material e inmaterial de la humanidad. La museología como ciencia, en cualquiera de sus momentos históricos y entre sus diferentes propuestas, dirige el quehacer de los investigadores, curadores, museógrafos, educadores, diseñadores, y demás personal dedicado al resguardo patrimonial en los museos y al mantenimiento de un canal abierto que promueva la comunicación entre la institución museística y sus visitantes.⁵³

Así, el nacimiento de los museos modernos ocurrió acompañado de una tendencia museológica que aquí llamaremos “museología tradicional”, la cual, hasta el día de hoy, es

⁵³ Agradezco las observaciones y aportaciones del Dr. Carlos Vázquez Olvera (ENAH-INAH) en relación con la incidencia de las políticas culturales y de las tendencias museológicas en el funcionamiento de los museos y en el trabajo de sus equipos de especialistas; 2016: comunicación personal.

dominante y se mantiene en una gran cantidad de museos alrededor del mundo. Una manera de caracterizar a la museología tradicional es a partir de su definición de museo, que contempla la relación entre un edificio, una colección de objetos y un público general. Abordaremos cada aspecto con sus rasgos específicos: El edificio es el espacio o contexto físico donde se exhiben las colecciones. Para la museología decimonónica, son raros los casos donde el edificio es el resultado de un nuevo proyecto debido a que los museos suelen conformar un binomio indisoluble con las estructuras monumentales o antiguos palacios, donde el contenido se articula con la fuerza del continente (Villalobos, 1998:67). Es el “museo-templo” que, por su ubicación, emplazamiento y expresión arquitectónica, promueve en el público una actitud de admiración, contemplación y recogimiento, similar a la que inspira la entrada a un mausoleo o a la nave de una gran catedral, ahora del conocimiento (Hernández, 1998:67).

De igual forma, la museología tradicional puede también referirse como una museología del objeto centrada en la ampliación de las colecciones, en su conservación y en su exhibición como fines últimos y razón de ser de los museos (Pérez Ruiz, 1998:96). En cuanto a la exhibición, los objetos, vistos casi como tesoros, son generalmente dispuestos de forma aislada en grandes salas y vitrinas donde el público puede admirarlos y adquirir conocimientos, sin que sea necesario articular discursos relacionados con significados y contenidos más profundos; los objetos o bienes culturales exhibidos “hablan por sí mismos”.

La museología tradicional dota de autoridad a los artistas, científicos y encargados de los montajes de las exhibiciones. En muchos museos asociados con disciplinas científicas (ej. museos de historia natural), las colecciones se conforman de artefactos, documentos y muestras de especímenes que representan datos concretos y certeros, avalados por los investigadores deseosos de mostrar una ciencia terminada (*finished science*), universal y atemporal (Durant, 2004:55). En consecuencia, el público es concebido sin iniciativa ni protagonismo, pasivo, ingenuo, uniforme en su proceso de aprendizaje⁵⁴ y únicamente interesado por cultivarse.

En el presente, la museología tradicional persiste, pero al paso de los años no ha salido siempre invicta frente al surgimiento de otras tendencias. Tras la Segunda Guerra Mundial, el mundo occidental se transformó en todos los ámbitos, cuestionando verdades que hasta entonces

⁵⁴ Es el llamado “modelo del déficit” en la Comunicación de la Ciencia, donde se cree que el público está desprovisto de conocimientos científicos y requiere que los científicos y conocedores se lo transmitan.

parecían incontrovertibles e inmutables; todo el sistema económico, ideológico y político se había roto y comenzó una época de cuestionamientos que no tardó mucho en alcanzar a los museos (Díaz Balerdi, 2002:496-496). Durante el conflicto bélico, muchos museos europeos sufrieron importantes daños y pérdidas en sus colecciones; situación que trajo una pertinente reflexión sobre la conservación y el conocimiento del patrimonio cultural que se encuentra bajo el resguardo de estas instituciones sociales. La ciencia de los museos, otrora cautivada por el valor original e irremplazable de las colecciones, comenzó a interesarse por los sistemas de significación ocultos en los bienes culturales. Sin prescindir de las colecciones, la museología puso ahora toda su atención en las ideas y mensajes que los objetos, vistos como personajes de una historia o como instrumentos para la comunicación, pueden transmitir al público a partir de su exhibición, ya no como fetiches aislados, sino como conjuntos capaces de representar concepciones del mundo y pensamientos diversos.⁵⁵ Pero renovar a la museología tradicional y adoptar una inclinación hacia los significados e ideas no fue suficiente. Entre las décadas de 1960 y 1980 nuevos museos e innovadoras propuestas llevaron a la museología a convencerse de que era necesario explorar caminos alternativos; más que cuestionar el viejo orden, era fundamental discutir sobre la razón de ser del museo en el siglo xx. De esta manera, la museología adoptó un grupo de preceptos que despedían al “museo-templo” con sus tesoros, y daban paso a una “nueva museología” consciente de la dimensión social de los museos, de su vocación educativa y de su importante papel en la democratización de la cultura.

La nueva museología⁵⁶ apareció en la escena como un movimiento internacional que imprimió dinamismo al mundo de los museos. Su definición de museo dejó atrás al tenaz guardián de las creaciones humanas con exposiciones prefabricadas e imágenes atemporales, y optó por una concepción que lo convertía en un lugar de encuentro y aprendizaje, y en una herramienta esencial para el desarrollo de identidades y la construcción de una sociedad comprometida con su patrimonio (Fernández, 2012:56). La nueva museología, también denominada “museología de acción”, puede resumirse en un triple paradigma que concreta muchos de los planteamientos de esta tendencia y que puntualiza un tránsito que va de los museos monodisciplinarios (de arqueología, arte, Etnografía), a los museos interdisciplinarios que

⁵⁵ Muchos Museos y Centros de Ciencia (MCC) basan su funcionamiento, no ya en una colección de objetos sino en una colección de dispositivos y artefactos creados con la finalidad de mostrar conceptos, ideas o procesos de la ciencia. El Exploratorium (EUA) en la segunda mitad del siglo XX fue uno de los primeros museos creadores de su propia colección; ver <http://www.exploratorium.edu/>. Agradezco a la Dra. María del Carmen Sánchez Mora (DGDC-UNAM) por la observación; 2006: comunicación personal.

⁵⁶ La expresión “nueva museología” data de 1958 con la publicación de los norteamericanos G. Mills y R. Grove en el libro “The modern museum and the community” de Stephan F. De Borghegy. Esta expresión fue retomada como una tendencia museológica relevante hasta los años 80 por André Desvallées (Fernández, 2001).

evidencian las dinámicas sociales y la relación entre los seres humanos y su entorno; de los museos dirigidos a públicos generales y anónimos, a los museos cuyo funcionamiento está al servicio de la comunidad; y de los museos ubicados en imponentes edificios que albergan colecciones, a museos presentes en el mismo territorio de las comunidades y en el lugar original de los objetos (Pazos, 1998:42). Interdisciplina, comunidad y territorio son tres principios clave para la nueva museología.

A su vez, la nueva museología defiende un tipo de museo que no se limita a difundir los principios de la cultura hegemónica en expansión; ahora muestra la variedad de expresiones culturales existentes alrededor del mundo, muchas de ellas, olvidadas y oprimidas a lo largo de la historia. El nuevo museo está llamado a trabajar con el patrimonio de las comunidades,⁵⁷ a recuperarlo, conservarlo, valorarlo y difundirlo con el objetivo de generar consciencia social e impulsar el diálogo, la participación comunitaria y la toma de decisiones colectivas. Esta tendencia museológica dio un paso adelante, dando prioridad a los sujetos como agentes de cambio y reflexión por encima de los objetos (Pérez Ruiz, 1998:97), cuya exhibición es más un medio para la comunicación que el fin último del museo.

Aunque esta nueva museología fue más exitosa en la teoría que en los hechos (Hernández, 2006:198), sus principios rectores descollaron en nuevos tipos de museos concebidos en oposición al modelo clásico y con el conocimiento de que la cultura es algo vivo y en constante transformación: enclaves históricos, museos de sociedad, museos comunitarios, al aire libre, y ecomuseos.⁵⁸ Estos últimos son de especial importancia porque fueron activados por el ya referido museólogo francés Georges Henri Riviére y se convirtieron en el estandarte de la nueva museología. Los ecomuseos son reconstrucciones de unidades ecológicas y culturales donde convergen el espacio –un territorio- y el tiempo –las relaciones humanas con su entorno-; son lugares destinados a promover el empoderamiento de las comunidades, “Un espejo en el que la población se mira, para reconocerse en él, donde busca la explicación del territorio al que está unido, junto al de las poblaciones que la han precedido, en la discontinuidad o la continuidad de las generaciones. Un espejo que esa población presenta a

⁵⁷ En los años 70 se comenzó a desarrollar la idea de “patrimonio etnológico”, donde las poblaciones locales se vuelven protagonistas de su propia historia (Hernández, 1998:300).

⁵⁸ El nombre “ecomuseo” data del 3 de septiembre de 1971 cuando Roger Poujade, ministro francés de Medio Ambiente, los mencionó durante la IX Conferencia General del ICOM celebrada en Grenoble. Este término se usó para denominar a los parques naturales regionales que existían tiempo antes (Díaz Balerdi, 2002:499).

sus huéspedes, para hacerse comprender mejor, en el respeto a su trabajo, sus comportamientos, su intimidad.” (Citando a Rivière en Díaz Balerdi, 2002:501).

Los ecomuseos son vigentes en nuestros días, aunque no dominantes debido a que las relaciones con las comunidades plantean problemas y riesgos: la mitificación del pasado, el uso del concepto de “territorio” con acentos nacionalistas, las dificultades que implica la búsqueda del consenso, la función del ecomuseo como un placebo para tranquilizar los espíritus militantes, la posible pérdida de autonomía, entre muchos otros. Las posibilidades de que los ecomuseos se institucionalicen y se conviertan en una nueva versión de los viejos museos son altas y se mantienen en discusión. Aun así, si la finalidad era sacudir los cimientos de la museología tradicional, la nueva museología lo logró. El propio concepto de museo ha sido revisado cuidadosamente y la museología se ha convertido en una disciplina capaz de impulsar el desarrollo social. Recapitulando, la nueva museología puede caracterizarse de la siguiente manera:

Frente al dogma de la conservación, se proclamaba la primacía de la participación. Frente a la institución autoritaria y poco proclive a los cambios, se defendía la democracia cultural y el dinamismo social. Frente a un sistema cerrado, se exigía la apertura y la interactividad. Frente al discurso ensimismado, se buscaba el diálogo enriquecedor. Frente a la categorización del público como sujeto –pasivo-, se reconocía al colectivo social como protagonista –activo- de la nueva experimentación. Frente a los límites físicos del museo, se hablaba de territorio. Frente a la especialización, se optaba por la interdisciplinariedad. El museo, por tanto, sólo se concebía desde lo social y al servicio de la comunidad. Una comunidad, un territorio, una historia –que engloba el pasado, incide en el presente y se proyecta sobre el futuro-, unos sistemas propios de autoorganización y enunciado de objetivo, un proceso de autoidentificación, una apertura hacia lo multicultural, unas actividades enfocadas al desarrollo integral y sostenible. Una reafirmación, en definitiva, del cometido social del museo y de la primacía de dicho cometido sobre sus funciones tradicionales. (Díaz Balerdi, 2002:504-505).

En continuidad con las principales convicciones de la nueva museología, a finales de los años 80 y rumbo al nuevo siglo, aparecieron un conjunto de reflexiones y cuestionamientos en torno del papel de los museos y su relevancia para la sociedad. Una pluralidad de corrientes de pensamiento y de fenómenos socioculturales, agrupados todos bajo el nombre de posmodernidad, dieron origen a un contexto revisionista, de análisis e introspección que atrapó a la museología y a los museos, y los acercó a los estudios culturales, los estudios de género y otros análisis críticos (Lorente, 2012:79). Así, mientras que la nueva museología se concentró en dotar a los museos de un acento social y en destacar su cercanía con las comunidades y las regiones periféricas, la museología en general tuvo un cambio de

paradigma representado por una tendencia que aquí referiremos como “museología crítica”,⁵⁹ orientada al cuestionamiento de los grandes museos nacionales y las narrativas occidentales.

Lejos estamos de los tiempos en que podíamos hablar de los museos como instituciones sagradas e intocables, bien definidas y claramente estructuradas. Si la historia de los museos se desarrolla a la par de la historia de la humanidad, es inútil pretender que bajo las circunstancias actuales, los museos mantengan los fundamentos de los años 60 o que, peor aún, sigan las premisas del siglo XIX. En tiempos recientes, dominados por una cultura de consumo, el mundo del entretenimiento y una pluralidad de opiniones, los museos han visto cómo se diluye su propia identidad y cómo es que una verdadera crisis conceptual los invade a tal grado que el mismo concepto de museo ha sido ya descartado por muchos. Con base en esto, la museología crítica se constituyó como un eje teórico dispuesto a hacer frente a estas dificultades, distinguiendo las causas, analizando la realidad actual y buscando alternativas que les den a los museos un nuevo sentido.

La pasión posmoderna por la deconstrucción es manifiesta en el proceder de la museología crítica. Sin necesidad de entrar en mayores detalles, frente a la crisis de identidad de los museos, esta innovadora tendencia busca reflexionar sobre el pasado y los orígenes; asumir que los museos provienen de una tradición europea ligada a prácticas coleccionistas y colonialistas; identificar todas aquellas adherencias históricas que han conducido a las condiciones actuales y que en gran medida han impedido el crecimiento de los museos; adquirir una posición autocrítica sobre el funcionamiento de los museos contemporáneos; promover la reflexividad; y generar estrategias de renovación (Hernández, 2006:201). La museología crítica persigue la desmitificación de la cultura dominante, la impugnación de los discursos colonialistas persistentes, y una profunda revisión de los museos que ponga en escrutinio sus más antiguos ideales (Flórez, 2006:232).

Este análisis retrospectivo privilegiado por la museología crítica, han dado ya algunos frutos. Estamos en la segunda década del siglo XXI y el proceso de regeneración de los museos revela nuevos objetivos que perseguir rumbo a un museo abierto, equitativo, inclusivo, multicultural, orientado a sus visitantes, y promotor del diálogo y del intercambio de opiniones (Anderson,

⁵⁹ “Crítica. Perteneciente o relativo a la crisis // Dicho del tiempo, de un punto, de una ocasión más oportunos, o que deben aprovecharse o atenderse. // Examen y juicio acerca de alguien o algo y, en particular, el que se expresa públicamente sobre un espectáculo, un libro, una obra artística, etc. // Conjunto de juicios públicos sobre una obra, un concierto, un espectáculo, etc.” (RAE, 2001).

2004:2). No obstante, debemos reconocer que la museología crítica no ha alcanzado su punto más alto de arraigo como tendencia teórica; su construcción y desarrollo son procesos en vías de consolidación que todavía requieren discusión y mayores investigaciones. En las líneas que siguen abordaremos algunas de las tesis centrales de la museología crítica, tomando en cuenta que muchas de ellas son aún materia de álgidos e inacabados debates.

- El visitante es la esencia de los museos

La primacía de los objetos y sus significados al interior de los museos llegó a su fin cuando la nueva museología adoptó entre sus premisas la participación de las comunidades. Sin embargo, la museología crítica va más allá, puesto que se ha orientado hacia la integración de los visitantes y a su reconocimiento como la esencia misma de los museos. La investigadora Kathleen McLean (1999) sostiene que los museos son lugares de inspiración, conversación, investigación y celebración; lugares que alimentan la natural curiosidad humana por conocer y, en este sentido, deben promover un diálogo con sus visitantes y construir contextos más adecuados para su desarrollo físico, emocional e intelectual como actores implicados en las exhibiciones y protagonistas de sus propias experiencias.

La museología crítica es cercana a la museología del enfoque, cuyo propósito es concebir a los objetos coleccionados y a los saberes como elementos que contribuyen en la construcción de un “entorno hipermediático” o un ambiente en el que se ofrecen diferentes puntos de vista desde los cuales los visitantes pueden aproximarse a la exhibición, explorar, interactuar y aportar con sus opiniones (Hernández, 1998:259). Un ejemplo con estas características fue el caso de la sección de Etnografía del Museo Birmingham (*Birmingham Museum*) ubicada en la galería 33 de este recinto a partir del 8 de octubre de 1990. Esta exposición es importante en la historia de los museos porque por primera vez incluyó en las cédulas rótulos que interpelaban con preguntas a los visitantes, y signos de interrogación que presidían las vitrinas y cuestionaban la misma información exhibida (Lorente, 2012:82). A través de una vasta colección etnográfica y de computadoras con información sobre objetos determinados, la galería 33 tenía como objetivo acercar a sus visitantes al significado de ser humanos y al sinfín de posibilidades que permiten nuestra existencia; cuestionar algunos supuestos sobre los estereotipos raciales que imperan en la ciudad de Birmingham; y remontar todo vínculo entre el enfoque etnográfico del patrimonio cultural de los grupos étnicos de dicha ciudad, y las exhibiciones de arte negro, los centros comunitarios multiculturales y los museos de historia social (Wingfield, 2006:52).

- Los museos como foros para el pensamiento crítico

Las recientes transformaciones sociales han puesto en duda la definición de los museos como edificios que resguardan colecciones y exhiben información seleccionada por los expertos. En un mundo globalizado y multicultural es difícil pensar en nuestros museos como sitios dedicados a la victoria de unos cuantos, a las obras más célebres, a los productos de la ciencia, y a todas aquellas verdades incuestionables sobre el universo. En respuesta, la museología crítica admite una desconfianza hacia los grandes relatos oficiales que hasta nuestros días han dominado el conocimiento occidental, y propone museos capaces de escuchar e incorporar en sus discursos los metarrelatos de diferentes grupos culturales (Hernández, 2006:203).

Como medios de comunicación abiertos a todos los ciudadanos, el museo del siglo XXI debe convertirse en un lugar de encuentro para la diversidad cultural y la variedad de opiniones, en una zona de confluencia y de contacto. En este sentido, para la museología crítica, los museos deben pensarse como foros, entendidos como lugares donde se pelean las batallas, donde se transforman las cosas, y donde los visitantes acceden a los procesos de investigación científica y de creación artística, antes tan exclusivos (Cameron, 2004:70). Los museos-foro son lugares donde los visitantes interactúan de forma directa con las colecciones y los montajes museográficos, pero, sobre todo, donde pueden expresar sus ideas, generar controversias, buscar negociaciones y adoptar un pensamiento crítico.

- Un aprendizaje que transforma

En concordancia con la museología del enfoque y los museos-foro, la museología crítica se acerca a algunos preceptos pedagógicos que detallan cuidadosamente el trayecto que deben seguir los museos para consolidarse como espacios idóneos para el diálogo y el debate. De esta manera, la museología crítica acoge al aprendizaje transformativo como marco para la mayoría de sus propuestas. Este enfoque en relación con los museos, destaca la importancia de generar experiencias significativas en los visitantes y de promover un aprendizaje de tal alcance que conduzca a una transformación de toda la estructura cognitiva de los sujetos. Esto quiere decir que los museos deben propiciar el cambio en sus visitantes; deben llevarlos a pensar críticamente y a examinar sus valores para, finalmente, emprender un proceso de renovación a nivel personal y social.

- El patrimonio cultural inmaterial y los museos

La salvaguardia del patrimonio cultural es hoy una de las mayores preocupaciones de la comunidad internacional, pues representa una herencia inalienable que hemos recibido de nuestros predecesores y, al mismo tiempo, un legado para las generaciones futuras (Pérez Ruiz, 2012:5). En esta labor, UNESCO destaca como la principal organización que, a través del establecimiento de pautas y recomendaciones, a su vez ha dado a los museos un papel fundamental como centros de comunicación y enseñanza capaces de garantizar la viabilidad del patrimonio cultural, su promoción y protección (UNESCO, 2003: 2º-3).

La museología crítica ha actuado en consecuencia y ha dado continuidad a las tareas tradicionales de los museos; esto es, proteger el patrimonio y, sobre todo, conservar colecciones de objetos reconocidos como valiosos; no obstante, propone un cambio de perspectiva que en la actualidad se centra en un patrimonio que se pretende vivo, que está inserto en los procesos sociales y que se manifiesta en las tradiciones orales, en las técnicas de producción y en innumerables expresiones humanas (Pazos, 1998:41). Los esfuerzos por integrar al patrimonio cultural inmaterial a los museos son imprescindibles ante un mundo globalizado que se enfrenta a agudas transformaciones económicas, políticas, religiosas y sociales, a la desterritorialización de los grupos minoritarios y a la fragmentación cultural.

De esta manera, la museología crítica tiene la meta de vivificar al museo e incorporar en sus exposiciones el uso de elementos icónicos, la aplicación de nuevas tecnologías de la comunicación capaces de crear universos virtuales, y la participación de los “portadores de cultura” en diversos eventos. Esta museología de los tiempos posmodernos reconoce que los museos son una herramienta contundente para promover la conciencia colectiva en relación con un patrimonio denominado en riesgo; para consolidar las identidades locales; para acoger un diálogo abierto entre diferentes sectores sociales; y para mostrar la pluralidad cultural que caracteriza a los seres humanos. El reto es ahora convertir a los museos en espejos que proyecten más que objetos de otras culturas o fenómenos desvinculados de nuestra cotidianidad; en lugares con “colecciones” sobre nosotros mismos; en reflejos en los que podamos reconocernos y confirmar nuestra esencia (Hernández, 2006:270).

- Los museos como centros de espectáculos

De las tesis que aquí hemos abordado como relevantes para la museología crítica, tal vez la que más controversias ha generado es aquella que considera la transformación de los museos

en centros de espectáculos. Frente al difundido rechazo del “museo-templo” y sus colecciones, algunos preceptos de la museología crítica han promovido la presentación de espectáculos al interior de los museos con el objetivo de generar experiencias estéticas y pedagógicas desde una perspectiva eminentemente lúdica y teatral (Hernández, 1998:276).

Siguiendo las propuestas de la museología del enfoque, muchos museos han integrado a los visitantes en las exposiciones y han conseguido que su relación con ellas sea significativa, asignándoles un rol específico y espacios propios. Escenografías realistas, espectáculos multimedia, lugares de aventuras, parques naturales, recorridos históricos, sitios reconstruidos y zonas arqueológicas son ejemplos de museos donde los visitantes dejan de ser meros espectadores y se convierten en actores, elementos de la escenografía y artífices de su propia experiencia. En 1991 se inauguró en París una exposición espectáculo titulada “Memorias de Egipto” (*Mémoires d’Egypte*), la cual es una de las primeras exposiciones en su género. Más que una exhibición de objetos, este proyecto fue una puesta en escena de algunos eventos históricos relevantes para el territorio egipcio; a diferencia de una museografía narrativa tradicional, esta exposición permitía que los visitantes entraran en una especie de sueño y se ubicaran entre casas de campaña de los arqueólogos, en medio del desierto, y en un laberinto en busca de un tesoro.⁶⁰

Pese a que desde el año 2002, ICOM incluyó a los centros culturales dentro del concepto de museo como lugares que contribuyen el aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio material e inmaterial (Hernández, 2007:10), la concepción de los museos-espectáculo continúa bajo la lupa; la reconstrucción de contextos particulares y el reemplazo de los objetos y las colecciones por expresiones vivas, son prácticas con consecuencias pendientes por identificar.

Finalmente, la museología crítica reúne esfuerzos y postulados que responden a una gran cantidad de contradicciones y necesidades presentes en los museos contemporáneos, pero aún hay mucho por hacer; en la actualidad, la mayoría de las instituciones museísticas son tradicionales y la museología crítica permanece inexplorada por gran parte de los países hispanohablantes (Lorente, 2012:81). Este nuevo paradigma requiere de trabajo continuo que nos permita enfrentar los retos y riesgos que hoy se presentan, así como construir un puente que comunique efectivamente a la teoría con la práctica. Llamar a los museos a adoptar una

⁶⁰ Ver “Mémoires d’Egypte, Strasbourg, Paris, Berlin” en <http://www.metapraxis.fr/references/1,memories-d'egypte.html>

posición crítica y reflexiva respecto de sí mismos no es una tarea tan compleja como incitarlos a cambiar, a reinventarse y a elegir las herramientas más adecuadas para avanzar un peldaño más en el continuo histórico (Anderson, 2004:7).

Un cambio de paradigma no es inmediato y los museos no serán radicalmente diferentes en corto tiempo. Como centros de conservación y exhibición, los museos no regatearán esfuerzos para beneficiarse de las propuestas más novedosas, pero sobre ellos aleteará durante lustros la sombra del “museo-templo”, centro de comunicación de resultados científicos y obras excelsas, por encima de un museo dedicado a la difusión cultural y al patrimonio vivo. La museología crítica no ha atenuado sus esfuerzos por terminar con el carácter “sacrosanto” del museo del pasado –al contrario-, pero la conservación y el enriquecimiento de colecciones de objetos se mantienen firmes entre cientos de museos que aún son seducidos por los principios decimonónicos (Fernández, 2001:83).

La (r)evolución de los museos implica una reorientación de procesos e ideas donde: 1) los museos acepten que el cambio es necesario y favorable; 2) elaboren diseños de exposiciones más flexibles y menos permanentes; 3) experimenten con cosas impensables como dejar abierto el museo toda la noche, pedirles a los visitantes que voten por sus piezas y exhibiciones favoritas, evitar todas las prohibiciones; 4) consideren a los visitantes como colaboradores y socios del museo y que también aporten conocimientos e ideas;⁶¹ 5) abran un espacio para la imaginación; 6) se concentren más en las ideas que en los objetos; 7) hagan que las exposiciones sean cálidas y cómodas ; 8) tomen una posición ideológica y/o política que genere discusiones; 9) den a los visitantes las herramientas para que creen su propia exhibición;⁶² 10) trabajen con proyectos más pequeños; 11) trabajen rápido y con materiales más baratos; 12) colaboren con otros museos, instituciones y grupos; 13) rompan las fronteras y lo mezclen todo; 14) aprendan de otros museos y se sometan a la crítica; 15) elaboren exposiciones como si fueran programas de eventos; es decir, temporales, efímeros y con audiencias; 16) no se aíslen y se mantengan en el mundo en tiempo real con el uso de las tecnologías digitales e interactivas; 17) piensen en la sustentabilidad de la exposición con base en la creatividad del personal del museo, el compromiso de las audiencias y las habilidades de la institución museística; 18) reconozcan que los museos son lugares únicos porque cuentan con objetos insustituibles; y 19) propongan nuevas posibilidades (McLean, 2010).

⁶¹ Contrario al “modelo del déficit”.

⁶² “Wiki Exhibitions”

En este último apartado hemos mostrado brevemente un proceso histórico que tomó siglos y que continuará formando parte de las mesas de debate y de nuestra vida cotidiana por mucho tiempo más. Como un fin o como un medio para decir algo, interesados en los objetos o enfocados en las comunidades, como depósitos de obras o como entidades dinamizadoras de la cultura, los museos son instituciones que, tradicionales o críticas, persisten y se encuentran en una búsqueda incesante por mantener su relevancia social. En los capítulos que siguen, retomaremos las tesis de la museología crítica que arriba hemos explicado y nos concentraremos en los museos etnográficos, su trayectoria, su curso actual y sus posibilidades futuras.



CAPÍTULO 2

RETROSPECTIVA DE LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS

CAPÍTULO 2. RETROSPECTIVA DE LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS

La caracterización y delimitación del objeto de estudio es una tarea que supone grandes desafíos en el proceso de investigación. En nuestro caso, podríamos definir a los museos etnográficos como aquellas instituciones museísticas dedicadas a la conservación y exhibición de objetos y creencias pertenecientes a culturas vivas no occidentales, que han sido estudiadas de manera directa y reciente por los especialistas en la materia; pero nuestro objeto de estudio es mucho más que esto y no podemos eludir el hecho de que los museos etnográficos son un fenómeno complejo en el que convergen una gran cantidad de conceptos e historias difíciles de agotar en unas cuantas líneas.

En este capítulo segundo hemos adoptado una visión hacia el pasado que, en líneas generales y con una posición crítica y reflexiva, permita aproximarnos a nuestro objeto de estudio e identificar sus orígenes y su trayectoria. Esta retrospectiva nos llevará a poner de relieve la innegable dimensión histórica de las cosas y a conseguir una definición de los museos etnográficos como resultado de largos procesos de transformación en el tiempo. Más que pretender una delimitación fija y permanente (un listado de rasgos), enfatizaremos la condición cambiante del objeto de estudio y sus posibilidades frente a la innovación, afirmando que las particularidades contemporáneas de los museos etnográficos son, al mismo tiempo, consecuencias de su devenir histórico y los fundamentos de un destino próximo.

2.1 El nacimiento de los museos etnográficos

La clasificación de los museos es una tarea que, por vana que parezca, a lo largo del tiempo ha concentrado grandes e importantes esfuerzos que le han conferido una amplia aceptación y reconocimiento en la actualidad. En nuestros días, difícilmente podríamos pensar en visitar un museo sin antes tomar en cuenta su “tipo” como un aspecto relevante generalmente aludido en el mismo nombre del museo (ej. *Ontario Science Center* en Canadá y Museo de Arte Moderno en México). La configuración de una taxonomía, empero, se mantiene como una discusión vigente en las mesas de debate debido a la multiplicidad de criterios que existen para ordenar a los museos. Según Michel Foucault (2010:13), “[...], no existe, ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo.”.

Los gabinetes de curiosidades y las galerías de arte que conformaron los fondos de los primeros museos contenían especímenes y ejemplares de casi cualquier ámbito disciplinario

(anatomía, antropología, arqueología, biología, etnografía, geología, historia natural, mineralogía, paleontología, química, teratología y zoología) (Rico, 2004); “Alguna vez las colecciones mezclaron todo tipo de piezas, en la vana esperanza de lograr una representación totalizadora del mundo.” (Dujovne, 1995:14). Una primera división distinguía a los museos de ciencia de los de arte, a los museos que debían su origen a la apertura de los gabinetes de curiosidades y especímenes, de aquellos que nacieron de las grandes galerías que concentraban los tesoros artísticos eclesiásticos y de la realeza.

Poco a poco la clasificación de los museos se convirtió en un tema notable para estudiosos e investigadores. Si bien el didactismo del siglo XIX negó la acumulación de objetos con el único fin de ser contemplados y buscó museografías accesibles al público con un orden en las colecciones –ciencia y arte-, fue en las primeras décadas del siglo XX que aparecieron clasificaciones nuevas cada vez más complejas. Hasta antes de 1963, la museología diferenciaba a los museos documentales (ciencias y técnicas) de los museos no documentales (artes), pero en los más recientes años han surgido un sinnúmero de clasificaciones con variaciones significativas ligadas a la especialización disciplinaria que es hoy evidente. A la fecha no existe una única forma para clasificar a los museos, lo cual nos lleva a preguntar y a polemizar sobre el criterio más adecuado (Fernández, 2001:108).

No pretendemos aquí dar respuesta a tan amplio interrogante, pero es ineludible que los criterios más difundidos para categorizar a los museos tienen relación con los contenidos y las disciplinas. Aquellos museos cuya colección sea resultado de la investigación científica o que pretenda explicar principios de disciplinas como la Biología, la Física, las Matemáticas o la Química, son definidos, en la mayoría de los casos, como museos o centros de ciencias; los museos con una colección de obras artísticas han sido denominados, desde tiempos pasados, como museos de arte; y los museos que resguardan piezas representativas de la cosmovisión y forma de vida de grupos humanos no occidentales, han sido catalogados como museos de folklor, de arte popular, arte nativo y Etnografía.

ICOM propone un Sistema de Clasificación de Museos a partir de las colecciones: museos de arte (arqueología, arte religioso, escultura, pintura), museos de historia natural (antropología física, botánica, geología, zoología), museos de etnografía, arte popular y folklor, museos históricos, museos de ciencias y técnicas, museos de ciencias sociales (justicia, pedagogía), museos de comercio y comunicaciones (correo, transportes), y museos de agricultura y

productos del suelo (Fernández, 2001: 109). Con base en este Sistema sustentado en los contenidos, nos abocaremos aquí a los museos etnográficos y sus transformaciones, pero una pregunta se presenta ante nuestros ojos de manera casi inmediata: ¿Los museos etnográficos son sinónimo de los museos de folklor y arte popular? Los museos etnográficos y los museos de arte popular se han agrupado por ICOM en una misma categoría en razón de que:

[...] anteponen el interés cultural al cronológico en la presentación de las obras, y porque, si la disciplina en que se basan estos museos puede variar, ya que según la tendencia y las circunstancias se denominan de etnografía, de antropología o de folklor, al menos todos ellos tienen algo en común: que se dedican esencialmente a culturas o a elementos culturales preindustriales contemporáneos o pertenecientes a un pasado más o menos reciente, estudiados directamente. (Ibíd.: 129).

La historia de los museos etnográficos es un camino aún incierto que con frecuencia se entrecruza con las memorias de los museos de arqueología, de arte, de ciencia y de historia, pero que en mucho se distingue por el papel que han jugado, tanto en su devenir histórico como en su articulación contemporánea, los procesos de investigación etnográfica que ya hemos descrito y el patrimonio cultural inmaterial de los pueblos. Por medio de una retrospectiva, intentaremos distinguir a nuestro objeto de estudio de otros tipos de museos y enunciar sus particularidades.

De esta forma, todo comenzó con los anticuarios, exploradores y viajeros quienes, originalmente interesados en la pesquisa por el pasado, por las antigüedades o por la historia natural, iniciaron la recolección y descripción de piezas “raras” calificadas como “curiosidades”. Los primeros gabinetes o “cámaras de prodigios” (Haller, 2011: 151) predominantemente se concentraban en coleccionar ejemplares botánicos que, con base en los conocimientos de la época, tenían poderes relacionados con la fertilidad, la longevidad y la sanación. De cualquier modo, según la filosofía humanista, los gabinetes debían contener todo tipo de producciones humanas y naturales con el fin de evocar a un microcosmos accesible a los estudiosos y con el cual fuera posible generar nuevos conocimientos (Rivière, 1993:110).

Sumados al movimiento enciclopédico en Europa, los gabinetes renacentistas tuvieron la pretensión de albergar expresiones humanas provenientes de todos los rincones del mundo y dieron lugar a los *Kunst und Wunderkammern* o salones de artes y curiosidades que presentaban extensas colecciones de artefactos y objetos de culturas “extrañas” reconocidas como parte de un mundo plural y diversificado (Hernández, 2006: 233). Entre muchos otros artilugios, estos gabinetes conservaban con ahínco “curiosidades” y todo tipo de artefactos

“exóticos” manufacturados por pueblos “primitivos” vivos: armas, herramientas de trabajo, instrumentos musicales, máscaras, textiles, vasijas.

Con el tiempo, las piezas “exóticas” más que ser valoradas por su rareza o por sus particularidades estéticas, se convirtieron, a la par de los relatos plasmados en los diarios de viaje, en testimonios concretos de creencias, formas de vida y hábitos a veces ininteligibles para el mundo europeo, pero interesantes y sugerentes para los primeros etnólogos del siglo XIX. Entre colecciones botánicas y zoológicas, ejemplares fósiles y restos materiales de culturas antiguas, las “curiosidades” –objetos etnográficos- ganaron popularidad y tomaron el carácter de documentos científicos con los que los estudiosos podrían comprender a la humanidad, elaborar una visión coherente de su desarrollo en su paso del salvajismo a la barbarie y de la barbarie a la civilización, y realizar esquemas de difusión cultural, aculturación y cambio (Lévi-Strauss, 1975:21). Los gabinetes de curiosidades se renovaron como lugares de investigación y como archivos del conocimiento científico.

Las colecciones antropológicas y etnográficas sólo pudieron consolidarse en la medida en que avanzaron los estudios naturales, históricos y arqueológicos y dieron lugar a nuevos conocimientos especializados. De la biología se derivó, inicialmente, el estudio de la antropología física, que basaba sus primeros resultados en la antropometría de los ejemplares. Muchos escaparates dispuestos al estilo de gabinetes de curiosidades se llenaron con cráneos y huesos humanos, mediante los que se intentaba comprender las diferencias físicas entre distintos grupos raciales. Posteriormente, los avances en materia histórica, arqueológica, lingüística, y en otros estudios sociales, así como la aceptación de las teorías evolucionistas durante la segunda mitad del siglo XIX originaron el desarrollo de la antropología cultural, que buscó una museografía más flexible que permitiera comprender el desarrollo continuo y progresivo del ser humano. Las consideradas como colecciones etnográficas tuvieron una trayectoria semejante. Surgieron en la segunda mitad del siglo XIX, principalmente a partir de los objetos <<curiosos>> que se habían traído de otras partes del mundo con la aspiración de comprender las características culturales o el folclore de los distintos pueblos. (Rico, 2004:50-51).

No obstante, el nacimiento de los museos etnográficos no es una consecuencia inmediata de la sola existencia de los gabinetes de curiosidades y del interés académico por conocer a otras culturas; debemos considerar que el contexto político favoreció su apertura y desarrollo, pues adicional a su importancia para la ciencia como evidencia material de la existencia de otras culturas, las piezas “exóticas” y los objetos etnográficos tenían un valor político primordial. La colección y exposición de estos objetos no eran sólo prácticas simbólicas o afectivas, eran también económicas y políticas; las colecciones etnográficas eran una fuente de legitimación, un símbolo de supremacía y una expresión tangible del poder de los imperios europeos y de los Estados modernos que habían logrado viajar, conocer y, en algunos casos, dominar a pueblos distantes. Esta característica fue el detonante principal para que el coleccionismo y el

estudio erudito de dichas “curiosidades” no continuara oculto y restringido a los gabinetes, sino que se diera a conocer, se hiciera público y se transformara en un instrumento del Estado.

A mediados del siglo XIX comenzó la publicación de folletos, libros, periódicos y revistas que pretendían difundir con detalle toda la información relacionada con excavaciones, hallazgos extraños y costumbres, a la vez fascinantes y repulsivas, de grupos humanos lejanos, a toda la sociedad europea. En la literatura aparecieron narraciones realistas de autores como Charles Dickens y Gustave Flaubert que, al igual que las Exposiciones Mundiales y otras exhibiciones ambulantes de personas y animales, transmitieron cuadros de sociedades diferentes y facilitaron el acceso de los ciudadanos a mundos lejanos (Krotz, 2002:218-219).

Como justificación de cientos de viajes de exploración, nacieron los museos etnográficos, cuya apertura aparece en la historia como un evento estrechamente vinculado con la política decimonónica, la ideología eurocentrista, la expansión territorial y el dominio de los pueblos “salvajes”. En 1843, Philipp Franz von Siebold⁶³ escribió un documento en favor de la inauguración de estos museos con el argumento de su utilidad para los países europeos deseosos de comprender a los grupos humanos “salvajes” y de despertar el interés público y económico por ellos (Goldwater, 2004:134). Sin duda, los museos etnográficos nacieron como las vitrinas que evocaban al poder y superioridad de Europa sobre el resto del mundo.

2.1.1 Los procesos de investigación etnográfica como *raison d'être*

Cronológicamente, el nacimiento de los museos etnográficos antecede a la formalización de la Etnología como disciplina científica y a la sistematización de la Etnografía como método de investigación. En la segunda mitad del siglo XIX, la Etnología había encontrado ya un asidero en distinguidos profesionales como Edward Burnett Tylor, pero su perfil permanecía inmerso en el discurso filosófico general o bien, incómodamente ligado a las estrategias imperialistas y al proyecto civilizatorio de las sociedades modernas, por lo que los primeros museos etnográficos eran en realidad grandes salones abarrotados de ejemplares “exóticos” exhibidos como trofeos. Durante lo que se ha llamado la <<era de los museos>> en la historia de la Etnología (de 1880 a 1920) (Pazos, 1998:36), las colecciones eran referidas como “arte primitivo”, pues sin una disciplina etnológica consolidada, los museos preferían destacar el

⁶³ Philipp Franz Balthasar von Siebold (1796-1866). Médico, botánico y viajero alemán; donó su colección de objetos japoneses al *Rijksmuseum Volkenkunde* en Leiden, Holanda (Museo Nacional de Etnología) y propuso que se expusieran según un criterio geográfico, tomando en cuenta a los grupos raciales y las culturas de origen (Hernández, 1998:114).

carácter exótico y los atributos estéticos de los objetos en detrimento de su dimensión cultural (Grognet, 2004:176).

Más adelante en el tiempo, los museos etnográficos tuvieron que enfrentar nuevas dificultades propias de su compleja condición como museos; más que bodegas, tenían ahora el compromiso de ser lugares públicos destinados a la comunicación. Los museos etnográficos debían acercarse al sinfín de posibilidades para la exhibición de las colecciones siguiendo criterios que fuesen accesibles a sus visitantes, pero ¿cómo lograrlo? Los museos requerían especialistas que, además de generar conocimiento para satisfacer sus inclinaciones personales, contribuyeran a una mejor comprensión de las colecciones y a la producción de estrategias para la exhibición museográfica. De este modo, más allá de las circunstancias políticas y sociales que posibilitaron e incluso promovieron la apertura de estos museos, en un segundo periodo de formación encontramos la influencia del contexto epistemológico basado en los fundamentos y principios etnológicos que al interior guiaron el funcionamiento de los museos etnográficos durante décadas (Pazos, 1998:33).

Tratar de comprender a los museos etnográficos disociados de la disciplina y su método, de los etnólogos y especialistas interesados por conseguir para la Etnología el reconocimiento científico y social, sería inadmisibile tal como los gabinetes de curiosidades no se explicarían sin la colaboración de los anticuarios, exploradores y viajeros que incrementaban las colecciones y las proveían de información de primera mano. Así, la Etnología surgió como una disciplina científica capaz de sistematizar y organizar los conocimientos sobre el ser humano conforme a los principios del conocimiento y la ciencia modernos; su labor al interior del museo fue justamente llevar a las colecciones etnográficas a la exhibición ordenada, ya no por criterios de curiosidad o excepcionalidad, sino por criterios de representatividad cultural. La fascinación de antaño por lo raro o lo curioso, presentada en gabinetes repletos de objetos diversos asequibles sólo para quien posee un saber enciclopédico, fue reemplazada por el dominio de los criterios etnológicos que, según los procesos de investigación etnográfica, orientaban la atención hacia las recurrencias que podrían generar hipótesis de trabajo y clasificaciones más claras.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004a) propone un análisis del origen de la Etnología y su vínculo con los museos etnográficos, en el que argumenta cómo, además de convertir al museo en el centro de trabajo académico más importante de la Etnología, el museo constituyó el lugar

ideal para resarcir y revertir los procesos de deculturación que los mismos etnólogos habían iniciado al estudiar y generar conocimiento sobre los pueblos que serían dominados por la empresa colonialista. Muchos etnólogos de la época fueron agentes de cambio y promotores del abandono de las formas de vida “primitivas”, de la desaparición de las culturas ancestrales, y de la expansión territorial e ideológica de Occidente. Los grandes Imperios y Estados multinacionales controlaron una política de expansión sustentada en el minucioso conocimiento de las poblaciones locales proporcionado por las invaluable aportaciones de los viajeros y especialistas de la Etnología (Haller, 2011:23).

Los museos etnográficos permitieron una labor de rescate y salvamento de aquellas culturas “salvajes” condenadas a la extinción real o porque pronto se civilizarían. Había que meter en las vitrinas lo que en la vida real dejaría de existir, congelar en el tiempo del museo aquello que no podría frenar su transformación en un ambiente de opresión y control occidental. En palabras de Kirshenblatt-Gimblett:

El éxito de estos esfuerzos produjo un tipo de crisis para la etnología al grado que creó a un sujeto en desaparición, decimado tanto demográficamente como culturalmente. La desaparición inminente, una última hora que avanzaba eternamente, energizó a una antropología de salvamento y una revaluación de aquello que estaba suficientemente en riesgo para ser salvado para su apreciación. Antropólogos de salvamento, particularmente aquellos que estudiaban a los nativos americanos, se apuraron a salvar lo que quedaba, esto es, a grabar y coleccionar, esta vez con el espíritu de preservar en el museo y en el archivo, lo que estaba desapareciendo en el mundo. (Kirshenblatt-Gimblett, 2004a:5).⁶⁴

La potencial desaparición de los pueblos “primitivos” fue la condición que habilitó a la Etnología a poner en práctica sus procesos de investigación etnográfica y a presentar sus resultados en los museos etnográficos. Si bien, coleccionar, clasificar y estudiar objetos han sido siempre actividades habituales para la Etnología, en estas condiciones, se convirtieron en tareas indispensables para rescatar los vestigios de las culturas “primitivas”. La expedición científica al Estrecho de Torres entre 1898 y 1899 fue una de las más significativas en cuanto al rescate de la cultura y la creación de grandes museos etnográficos con extensas colecciones.

En suma, si algo debemos destacar aquí es precisamente la relación de los museos etnográficos con la investigación etnológica y los procesos etnográficos. La Etnología encontró en el museo el sitio ideal para su despliegue, pero también el museo vio en la Etnología el medio que le permitiría ampliar sus colecciones, mejorar sus contenidos y crear criterios de clasificación y exhibición de los objetos. El recorrido histórico de los museos etnográficos está

⁶⁴ Traducción propia del original en inglés al castellano.

definido por la estrecha relación entre las colecciones y los proyectos científicos con sus procesos de investigación etnográfica. Los proyectos científicos eran la *raison d'être* del museo (ibídem: 7), pues éste patrocinaba las expediciones, los viajes, el trabajo de campo y los procesos de investigación que al mismo tiempo daban fundamento a las exposiciones de objetos estrictamente etnográficos.

Los museos etnográficos se constituyeron muy pronto como “museos-laboratorio” caracterizados por contar con la presencia de un fuerte organismo de investigación que planificaba y organizaba al museo en función de estatutos científicos particulares. El coleccionismo de objetos sin un registro sistemático conduce a una descontextualización cultural y a una pérdida de valor científico, dejando a lo raro o lo bello como las únicas vías posibles para rescatar la importancia de los objetos. Es así como el “museo-laboratorio” mantiene a los objetos coleccionados como verdaderos testimonios y fuentes de información relevante (Rivière, 1993:238). “El “museo-laboratorio”, una institución única de Etnología, dio simultáneamente un alto nivel e importancia cultural a una nueva ciencia que no podía fallar en prevalecer, mientras que al mismo tiempo exhibía a las realidades culturales que estaban condenadas a convertirse en extintas como resultado del colonialismo.” (Grognet, 2004:178).⁶⁵

Ahora regresemos a nuestra pregunta: ¿Los museos etnográficos son sinónimo de los museos de folklor y arte popular? Los museos etnográficos tienen su origen en un contexto histórico específico y con una conexión inseparable con los procesos de investigación etnográfica y con la Etnología en general. A pesar de que, como veremos más adelante, los museos etnográficos siempre se han debatido entre presentar a sus colecciones según criterios científicos o estéticos, entre ser museos de ciencia o museos de arte (cierto tipo de arte), desde sus orígenes, estos museos adoptaron a las teorías etnológicas y a las experiencias etnográficas como sus guías inseparables en el camino de la representación de las culturas. Lejos de seguir criterios estéticos o de conferir a los objetos un aprecio por su excepcionalidad artística, hasta este momento histórico, los museos etnográficos se desarrollaron en un innegable paralelismo con la disciplina, sus principios y sus procesos de investigación científica; rasgo que hoy representa una de las posibilidades más serias para su futuro (Rivière, 1993:238).

⁶⁵ Traducción propia del original en inglés al castellano.

2.1.2 La museología tradicional y los primeros museos etnográficos

Los primeros museos etnográficos reunían piezas y artefactos “raros” y dispersos; los criterios de organización de las colecciones en aquel tiempo no seguían parámetros científicos y sólo consideraban los atributos de exotismo, rareza y esteticidad de los artefactos. Empero, a finales del siglo XIX y en los albores del XX, con la formalización de la Etnología, estos museos comenzaron a organizar sus exposiciones según las líneas, conceptos y formas discursivas de la disciplina.

El nuevo vínculo entre museos, disciplina y método trajo como consecuencia que la disposición y ordenamiento de las colecciones etnográficas estuvieran siempre atravesados por consideraciones teóricas y metodológicas de carácter más general aplicadas a las posibilidades de la institución museística (Pazos, 1998:33), pero, además, renovó a los museos etnográficos como lugares de diseminación del conocimiento (Das, 1989:21). La misión de estos museos ya no se limitaría a exhibir los alcances del poder imperial y a salvar todas aquellas expresiones “primitivas” de los pueblos en vías de extinción; ahora los museos etnográficos serían medios esenciales para popularizar el trabajo etnográfico y comunicar la Etnología a públicos amplios. Mientras que la Etnografía ganaba terreno en los círculos académicos con monografías y narrativas escritas, los museos etnográficos serían el lugar dedicado a la difusión de las investigaciones entre múltiples sectores sociales no siempre cercanos a la ciencia.

Se trata, en consonancia con el proyecto general de la ciencia moderna y del afán ilustrado de la nueva gobernabilidad, de que los museos públicos proporcionen al ciudadano, que es ahora sujeto de conocimiento, los principios de inteligibilidad de una naturaleza que hay que dominar y, en el caso de los primeros museos de antropología, de una historia que desde las sociedades primitivas conduce teleológicamente hasta él. En este sentido, el museo será la institución productora de conocimiento, marco del desarrollo y circulación de nuevas disciplinas, como la antropología, y de nuevas formaciones discursivas, como el evolucionismo cultural. (Pazos, 1998:35).

La profesionalización de la Etnología iluminó el devenir de los museos etnográficos y orientó su rumbo con diferentes pautas de organización y exhibición que, dependiendo de la localización y de las características de cada museo, configuraron vías eficaces para la materialización de la diversidad cultural y la presentación del trabajo de los etnógrafos en las vitrinas y salones. Principalmente, encontramos dos grandes corrientes teóricas de la Antropología que incidieron en los museos etnográficos de esta época: el Evolucionismo Cultural y el Particularismo Histórico. Ambas corrientes se distinguen por rasgos y propuestas específicas que encontraron un lugar al interior de los museos en consonancia con los

planteamientos de la museología tradicional y el trinomio: edificio antiguo, colección de objetos y público pasivo.

El Evolucionismo Cultural es una perspectiva teórica de la Etnología que tuvo su mayor esplendor a lo largo del siglo XIX. Sus postulados principales conciben a la humanidad como una especie unida que, pese a sus variaciones biológicas, ha avanzado desde sus inicios y hasta la actualidad con una trayectoria histórica única dividida en etapas o estadios de evolución. El Evolucionismo Cultural sostiene que todos los grupos humanos han atravesado por las mismas fases evolutivas –a diferente velocidad, pero siempre en el mismo orden- que marcan un progreso o un camino hacia la perfección, partiendo de las formas más simples a las más complejas o avanzadas (Haller, 2011:39). De acuerdo con Lewis Henry Morgan, uno de los antropólogos evolucionistas más reconocidos, la historia de la humanidad se divide en tres grandes periodos: salvajismo, barbarie y civilización; las dos primeras fases se subdividen en inferior, medio y superior, hasta llegar a la cumbre de la civilización, cuyo máximo exponente eran los Estados europeos. Para elaborar esta clasificación general, Morgan consideró las innovaciones tecnológicas como el uso del fuego, la cerámica, el arco y flecha, los instrumentos de hierro, y la escritura; sin embargo, cada etnólogo decimonónico apegado a esta perspectiva teórica elaboró diferentes modelos de evolución basados, cada uno, en aspectos particulares de la vida humana: la familia (de las relaciones consanguíneas a la monogamia), la religión (del animismo al monoteísmo), la tecnología (de artefactos hechos de piedra al empleo de herramientas metálicas), entre otros.

En relación con los museos, el Evolucionismo Cultural fue una corriente teórica de suma importancia y sus postulados pronto se transformaron en criterios de orden museográfico ampliamente difundidos. El valor de las colecciones etnográficas dejó de estimarse a partir de sus rasgos artísticos, dando mayor relevancia a su carácter de documentos científicos útiles para el estudio de la evolución cultural y la reconstrucción de la gran historia de la humanidad. Para los museos etnográficos apegados a esta corriente teórica, las especificidades culturales eran irrelevantes y las exhibiciones no profundizaban en los significados o usos de cada artefacto; los objetos eran descontextualizados para ser estudiados, comparados, clasificados según sus cualidades formales, e incorporados en la gran línea evolutiva.

En términos museísticos y para muchas instituciones, el Evolucionismo Cultural se tradujo en un razonamiento tipológico capaz de organizar a las colecciones y exhibirlas. Este

razonamiento es un método de codificación original de las ciencias naturales con el Sistema Natural de Linnaeus, adaptado y utilizado extensivamente por la Arqueología que considera que “El *tipo* es el grupo de artefactos que se caracterizan por estar fabricados del mismo material, con la misma técnica de trabajo, utilizados para la misma función genérica y específica, agrupados bajo una forma en general y diferenciados de los demás por su forma específica.” (García Cook; 1982:37). Para la Arqueología, cada objeto pertenece a una industria, clase, uso, categoría, familia, tipo y variante, expresados en el material de fabricación del objeto, la técnica de elaboración, la técnica de empleo general y específico, la forma genérica, específica y particular. Por ejemplo, una navaja prismática con talón retocado convexo pertenece a la industria lítica, a la clase de objetos tallados, tiene un uso de corte, forma parte de la categoría de navajas retocadas, es de la familia de las prismáticas, de tipo “talón retocado”, y de variante convexa (ibídem: 41).

La Etnología y los museos etnográficos nunca desarrollaron con la profundidad de otras ciencias, el razonamiento tipológico para el estudio, organización y exhibición de sus colecciones. Aun así, en los museos etnográficos del siglo XIX y en algunos actuales, las series tipológicas agrupan a los objetos según la industria, su uso o su categoría; indistintamente podemos encontrar una vitrina con objetos de cerámica o de madera (industria), una sala repleta de instrumentos musicales o de utensilios de cocina (uso o función genérica), y decenas de vitrinas con vestidos de fiesta y de uso ritual (categoría). El Evolucionismo Cultural aprovechó este ordenamiento para mostrar cómo al interior de una misma categoría, uso o industria (la metalurgia), los objetos han “evolucionado”⁶⁶ y se han transformado con el tiempo (de los artefactos de bronce a las prótesis de titanio).

El Evolucionismo Cultural produjo museos exhaustivos que tuvieron consecuencias políticas y sociales sobresalientes. Por una parte, las exposiciones facilitaban la comparación entre las distintas sociedades y evidenciaban el proceso histórico de la humanidad con su paulatino progreso, pero además lograron acercar al público europeo, que difícilmente se aventuraría a tan peligrosas expediciones, a mundos y realidades desconocidas; las exhibiciones hacían que la visita al museo fuera como un viaje al corazón de la barbarie (Grognet, 2004:176). Asimismo, la perspectiva evolucionista promovió que los museos etnográficos justificaran las prácticas colonialistas y el dominio europeo de los pueblos considerados como “salvajes”. El

⁶⁶ En la actualidad, el concepto de “evolución” aplicado a los artefactos y objetos culturales ha sido cuestionado y ha caído en desuso, dando lugar a nuevas teorías sobre la complejidad.

Evolucionismo Cultural constituía el marco teórico idóneo para defender al colonialismo y presentarlo como una empresa dedicada a rescatar a los pueblos “primitivos” de su atraso cultural, a civilizarlos, y acercarlos a la perfección cultural que en principio es alcanzable por todos los grupos humanos.

Sobre la base de los principios de la museología tradicional, el funcionamiento de los primeros museos etnográficos atribuía gran autoridad a los especialistas en la materia que contaban con la preparación profesional necesaria para tomar las mejores decisiones en cuanto a las exhibiciones y el ordenamiento de las colecciones. En la Europa decimonónica, el Evolucionismo Cultural era la corriente teórica dominante en los círculos académicos que además, se había consolidado con el nacimiento de la Etnología como disciplina científica. No resulta extraño entonces que los etnólogos alemanes, británicos y franceses integraran incuestionablemente al enfoque evolucionista a su desempeño en los museos. No obstante, en otras latitudes, los antropólogos culturales sentaron las bases para perspectivas disciplinarias incompatibles con los principios evolucionistas, pero con aportaciones igualmente significativas para los museos etnográficos.

La otra corriente teórica de la Etnología que despuntó al interior de los museos fue el Particularismo Histórico desarrollado en los Estados Unidos. Esta escuela de pensamiento es, en muchos aspectos, opuesta a los principios del Evolucionismo Cultural, pues rechaza el método comparativo y la idea de una historia común para toda la humanidad, y defiende la especificidad de cada cultura y su trayectoria histórica. De acuerdo con los exponentes del Particularismo Histórico, cada grupo humano tiene una “biografía” singular que los antropólogos deben reconstruir mediante el estudio de las diferencias culturales y los rasgos que a lo largo del tiempo se han conjuntado, a manera de una “colcha de retazos” (Sanderson, 2000:399), en la vida de una sociedad particular. Franz Boas, “el fundador del moderno trabajo de campo en América”, señalaba las dificultades del método comparativo:

Es fácil hallar ejemplos de tal falta de comparabilidad. Al señalar que la vida después de la muerte es una idea que se desarrolla en la sociedad humana como una necesidad psicológica, estamos refiriéndonos a un grupo de datos sumamente complejos. Un pueblo cree que el alma sigue existiendo en la forma que la persona tenía en el momento de morir, sin ninguna posibilidad de cambio; otro que se reencarnará más tarde en un hijo de la misma familia; un tercero que las almas se introducen en el cuerpo de animales; y otros aún que continúan nuestros humanos empeños, esperando volver a nuestro mundo en un lejano porvenir. Los elementos emocionales y racionalistas que integran tan diversos conceptos son totalmente distintos; y percibimos que las varias formas de la idea de una vida futura llegaron a existir por procesos psicológicos que de ninguna manera son comparables. (Boas, 1964:191).

Esta propuesta teórica ganó adeptos por su abierta oposición a los modelos universales y a las pretensiones europeas de formular leyes generales para el estudio de la sociedad. Más que buscar los fundamentos de la unidad, este enfoque se pregunta por las diferencias que, durante la investigación etnográfica, se revelan al investigador. De esta manera, el Particularismo Histórico se relaciona fuertemente con el relativismo cultural y la idea de que cada rasgo debe comprenderse a la luz de su propia cultura de origen y nunca en comparación con otras expresiones culturales ajenas. El ordenamiento de los grupos humanos según un esquema evolutivo es impensable para un enfoque que valora a todas las culturas por igual y se opone a los juicios de superioridad o inferioridad entre ellas.

Dentro de los museos de contenido etnográfico, el Particularismo Histórico encontró la posibilidad de poner en práctica gran parte de sus postulados, sobre todo gracias al trabajo de Franz Boas en los Estados Unidos⁶⁷ y a sus novedosos planteamientos que enfatizaban tres funciones distintas y complementarias de los museos: entretenimiento para el público general, educación de los más jóvenes, e investigación con los especialistas (Pazos, 1998:36). En primer lugar, Boas desaprobaba de forma directa los principios del Evolucionismo Cultural, el método comparativo y el sistema tipológico que habían adoptado los primeros museos etnográficos, y proponía un criterio que llevara a los museos a tomar en cuenta los significados y asociaciones psicológicas de cada objeto. Boas afirmaba que: “Por ejemplo, todos los tipos de vasijas para cocinar y otros utensilios para cocinar podrían pertenecer a una clase. El mero hecho de que ciertas vasijas estén hechas de barro no justifica el establecimiento de un departamento de vasijas. Esta cualidad de estar hechas de barro es incidental, y no secundaria a las bases psicológicas.” (Boas, 2004:141).⁶⁸

El Particularismo Histórico representó cambios profundos para los museos que ahora enfrentarían el reto de ir más allá de la estricta materialidad de las colecciones y mostrar sistemas culturales completos, significados específicos y la relación de los diferentes grupos humanos con su entorno físico. Las secuencias evolutivas descontextualizaban a los objetos, pero los museos etnográficos apegados a los postulados del Particularismo Histórico tuvieron que acercarse a la información etnográfica profesional y profundizar en la historia de cada grupo humano y de cada artefacto. Boas destacaba que la exhibición de las culturas no debe

⁶⁷ Boas trabajó en el American Museum of Natural History de Nueva York y en el Museum of Natural History de Washington. En 1907 publicó su obra *Principles of Museum Administration* (Hernández, 1998:115).

⁶⁸ Traducción propia del original en inglés al castellano.

realizarse bajo los lineamientos de la historia natural o de la Arqueología, sino que debe presentar a la vida de los grupos étnicos con la mayor fidelidad posible (Hernández, 1998:116).

En términos prácticos y aplicados a la museografía, Boas y el Particularismo Histórico sobrepasaron la teoría con una de las aportaciones más reconocidas al mundo de los museos; es decir, la introducción de los llamados “grupos vivos” o *life groups*: conjuntos de maniqués y escenografías colocados con el fin de representar una escena específica de la vida cotidiana de un pueblo. Esta innovación fue presentada por primera vez durante la Exposición Internacional de Chicago en 1893 (ídem) y desde entonces se ha incorporado a un gran número de exposiciones en todo tipo de museos hasta la actualidad. El intento de evocar a la vida misma en los museos etnográficos, hizo que las fotografías y las etiquetas explicativas no bastaran y fuera necesario recurrir a estos dioramas de “grupos vivos” que escenificaran la complejidad de las culturas y contextualizaran a las colecciones.

Según el modelo de Montpetit (1996), los *life groups* siguen una lógica de exposición exógena basada en un orden cultural establecido y previo a la exhibición en el museo, y son parte de una museografía analógica que presenta a los objetos tomando en cuenta cómo se encontraban en su contexto original; se crean imágenes de la vida cotidiana que hacen referencia a situaciones reales que los visitantes perciben y pueden identificar (siguiendo a Raymond Montpetit en Hernández, 2010:23-28). Sin embargo, el desarrollo de esta museografía y los “grupos vivos” planteó problemas que aún permanecen bajo la lupa, sobre todo frente a las nuevas y actuales propuestas relacionadas con los ecomuseos, los museos-foro y los centros culturales donde los visitantes pueden acercarse a una realidad artística, cultural, política o social particular (Pazos, 1998:36). Sin restar importancia a las propuestas de Boas y al Particularismo Histórico en el devenir de los museos etnográficos, los “grupos vivos” presentan dificultades relacionadas con el alto costo de construcción y mantenimiento de los dioramas, la inevitable falta de realismo, su limitada utilidad pedagógica, la superficialidad, y la simplificación de la vida y la complejidad de los pueblos a dos o tres escenas representadas⁶⁹ (ibídem: 37).

⁶⁹ Aquí es importante que distingamos tres conceptos para la exhibición museográfica: 1) La *presencia* consiste en reunir objetos materiales en un espacio específico, donde formarán un sistema armónico y expresivo que impacte visual e intelectualmente a los visitantes; 2) la *presentación* es la reunión de objetos bajo un criterio de organización y exposición particular con el fin de comunicar una idea o tema central; y 3) la *representación* es la utilización de técnicas museográficas diversas destinadas a la comunicación de una idea y a la exhibición de los aspectos intangibles relacionados con los objetos (Dubé, 1995:4).

Hasta este momento hemos mencionado las dos perspectivas teóricas que dominaron el panorama museístico hasta la tercera década del siglo xx y que aún persisten en muchos museos tradicionales alrededor del mundo. Con sus rasgos particulares, ambas escuelas teóricas proporcionaron a los museos etnográficos un discurso y una metodología convenientes para realizar la complicada labor de integrar el trabajo científico de la Etnografía con la presentación de las culturas en el museo. La museología tradicional marcaba el compás que todo museo debía seguir, pero los museos etnográficos requerían bases teóricas y metodológicas que sólo la Etnología y la Etnografía podían darles, tal como ocurrió con las concepciones evolucionistas y los estudios particularistas basados en el trabajo de campo y en el estudio de las diferencias entre los grupos humanos.

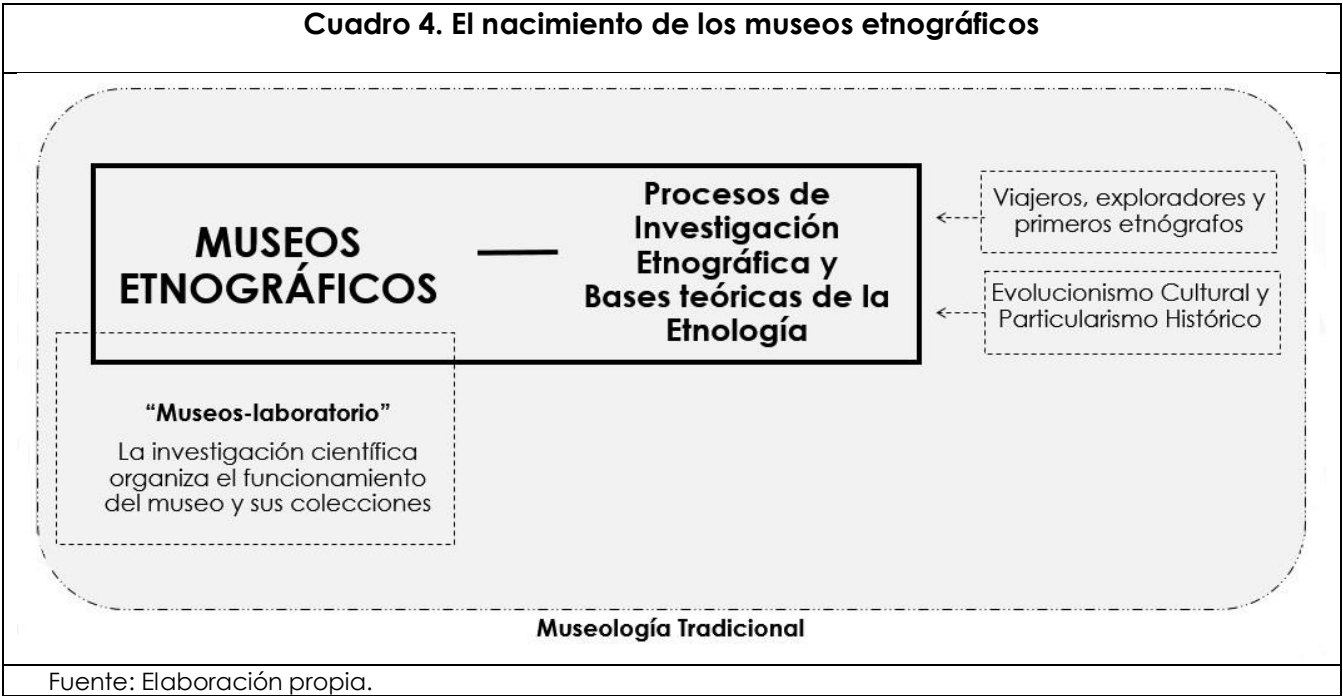
Ahora bien, más adelante en el tiempo, encontramos una variedad de propuestas museográficas ligadas a otras escuelas de pensamiento no menos relevantes para la Etnología. Cabe destacar al Funcionalismo como una perspectiva teórica que modificó la manera de presentar a los grupos humanos en algunos museos, diluyendo el interés material por los objetos y privilegiando un sentido testimonial e ilustrativo de la diversidad cultural. Las colecciones etnográficas eran exhibidas con una visión sincrónica que buscaba mostrar “presentes etnográficos” y destacar el sentido utilitarista de los objetos, su función y la tarea esencial para la que fueron originalmente fabricados (Hernández, 1998:118).

Para la mitad del siglo xx, la mayoría de los museos etnográficos alrededor del mundo habían alcanzado ya la estabilidad que les permitiría cuestionar sus fundamentos e incursionar en una nueva etapa de redefinición tanto o más inquietante que sus comienzos. La Antropología Estructural como perspectiva teórica trajo nuevas preguntas de investigación y nuevos problemas que marcaron un cambio de paradigma que incluyó a la Etnología y a un importante número de disciplinas afines. El Estructuralismo es una escuela teórica nacida en un contexto de cambios políticos y revoluciones sociales determinantes para el mundo occidental y para sus instituciones tradicionales; incluidos, los museos que, tras años de estabilidad, despertaron rodeados de nuevas incertidumbres y propuestas.

La Antropología Estructural deslizó la fascinación intelectual por las colecciones de objetos etnográficos hacia los sistemas de significados más amplios; los antropólogos abandonaron la difícil tarea de ampliar las colecciones y de recoger tambores y collares entre tribus “exóticas” y comenzaron una época dedicada al estudio sistemático de las lenguas, las creencias, las

actitudes y las personalidades (Lévi-Strauss, 1987-388). Para los museos etnográficos esto representó un cambio sin precedentes, pues los intereses de los etnólogos y etnógrafos ya no eran los de antaño y no se identificaban más con la museología tradicional aun dominante entre muchos de estos museos.

La continuidad de los museos etnográficos fue ampliamente cuestionada. El etnólogo francés Claude Lévi-Strauss señaló que los museos etnográficos no debían permanecer como museos-templo concebidos en similitud a las galerías de arte popular o como depósitos de cosas y documentos inertes o fosilizados detrás de las vitrinas y completamente desvinculados de las sociedades que los han producido. La demanda de renovación y cambio era inminente: Las colecciones etnográficas son testimonio de los géneros de vida y “[...] no puede tratarse solamente de recoger objetos, sino también y sobre todo de comprender hombres; mucho menos se trata de archivar vestigios disecados como en los herbarios, que de describir y analizar formas de existencia en las que el observador participa de la manera más íntima.” (Ídem).



2.2 El renacimiento de los museos etnográficos

Los años 60 fueron el semillero de nuevas expresiones culturales y de cambios sociales decisivos para el mundo occidental. Esta década marcó un antes y un después en todos los ámbitos de la vida y perfiló una nueva sociedad de masas donde los movimientos sociales y la lucha por la libertad de expresión y los derechos de algunos grupos y sectores se convirtieron en sucesos de todos los días. En este contexto, las disciplinas científicas y humanísticas vivieron también una época de grandes transformaciones; el viejo orden mundial había quedado atrás y las ciencias se sentían responsables de encontrar un nuevo rumbo, de describir los acontecimientos recientes y de predecir un futuro posible.

La Etnología, en particular y a la par de otras ciencias sociales, asumió una serie de cuestionamientos para su propia plataforma teórica e histórica y comenzó una nueva época identificada como el surgimiento de la Antropología posmoderna. Para los años 80, la Etnología se había aventurado ya por el camino del posmodernismo, una corriente de pensamiento multitudinaria originada en los Estados Unidos que ofrece un nivel de análisis completamente diferente del que hasta entonces había dominado. Aparecieron la Antropología Simbólica, las corrientes interpretativas, la etnografía reflexiva y dialógica, el giro literario y poético, y un sinfín de enfoques críticos que pusieron en duda prácticamente a todos los dogmas disciplinarios.

Bajo estas circunstancias, no es de extrañar que la relación de la Etnología y la Etnografía con los museos etnográficos también sufriera una drástica metamorfosis, pues en general las instituciones museísticas no fueron ajenas al nuevo curso de las cosas a nivel internacional. En primer lugar, la teoría museológica adoptó nuevos preceptos que abandonaban la idea del museo como un templo dedicado al resguardo de los grandes tesoros de la humanidad, cuestionó la razón de ser de los museos en la sociedad actual, y se inclinó por caminos alternativos con propuestas que en el capítulo anterior hemos resumido en dos grandes tendencias: la nueva museología y la museología crítica.

En segundo lugar, la Etnología cambió al adoptar como uno de sus más firmes derroteros posmodernistas, el cuestionamiento de su origen colonialista y de la intensa labor de sus profesionales en los proyectos civilizatorios del siglo XIX y principios del XX. Los etnólogos y etnógrafos rechazaron la caracterización de su objeto de estudio como un sujeto “salvaje” o “primitivo” y giraron la mirada hacia expresiones culturales en ámbitos urbanos y occidentales, dejando atrás la investigación de culturas “exóticas” y el trabajo con objetos provenientes de

lugares lejanos. No debemos olvidar que los museos etnográficos nacieron en el contexto colonialista y fueron promovidos y financiados por los grandes imperios europeos, por lo que en estos años y en las décadas siguientes, los etnólogos, otrora dedicados al análisis de las colecciones etnográficas como testimonios de la diversidad cultural en el mundo, abandonaron el museo en busca de nuevas oportunidades laborales y académicas en las universidades y centros de investigación.⁷⁰

En consecuencia, el antiguo vínculo entre los museos etnográficos, el método y la disciplina se diluyó. La transformación de la Etnología, trajo nuevas problemáticas y retos para los museos etnográficos hasta ese momento definidos por la histórica sucesión de las perspectivas teóricas de la Etnología, por la exhibición de los resultados de la investigación etnográfica, y por la conservación de objetos etnográficos considerados como “objetos de saber” o “piezas de estudio” (Jamin, 1993:169). Abandonados ahora por los especialistas, los museos etnográficos quedaron no sólo como fieles custodios de los objetos etnográficos, sino como evidencia tangible de la historia de la Etnología o como una representación de la Etnología decimonónica hoy tan censurada.

[...] la etnología cambió del museo a la Universidad, formada con sus nuevas teorías, amplió su campo de investigación para incluir a la sociedad contemporánea y, en una era postcolonial, enfrentó su problemático pasado, mientras los museos se convertían en custodios de las colecciones y dioramas de una etnología pasada de moda –esto es, el museo de etnología se convirtió en museos del “patrimonio” de la propia etnología. La disminución del valor científico de las colecciones etnográficas –mientras que la etnología se mueve hacia otras preocupaciones– prepara el camino para su revaloración como patrimonio, en un doble sentido: el patrimonio de aquellos a quienes se les quitaron esos objetos y el patrimonio de la propia etnología. (Kirshenblatt-Gimblett, 2004a:6).⁷¹

Con una investigación etnográfica renovada y desvinculada del trabajo directo con los artefactos “primitivos” y las colecciones, ¿qué podían hacer ahora los museos etnográficos si su *raison d’être* eran precisamente los procesos de investigación etnográfica? Sin los profesionales de la antropología dando sentido a las exhibiciones en el museo, y frente a los nuevos postulados museológicos, los museos etnográficos tuvieron que enfrentar un proceso de redefinición y renacer bajo nuevos principios y perspectivas.

⁷⁰ En México la situación no fue diferente. Desde que en 1954 se creó la Dirección de Investigaciones Antropológicas (DIA) inició una importante migración de investigadores que se convirtió en masiva en 1972 cuando la DIA se volvió DEAS (Dirección de Etnología y Antropología Social) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y en 1973 cuando se fundó el centro de Investigaciones Superiores (CIS-INAH). Muchos investigadores del Museo Nacional de Antropología se fueron a estos nuevos centros y los que permanecieron se dedicaron a tareas museográficas relacionadas con la elaboración de guías para el público, la clasificación de materiales, la revisión de cédulas, y la asesoría de videos para difusión (Olivé y Urteaga, 1988:87).

⁷¹ Traducción propia del original en inglés al castellano.

2.2.1 El patrimonio cultural inmaterial como eje de un nuevo discurso

Hablar de patrimonio cultural es hablar del mundo moderno y de una sociedad preocupada por proteger sus raíces históricas de los peligros que representa el orden globalizante de nuestra era. En 1972, UNESCO formalizó el concepto de patrimonio cultural en la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural” y enfatizó la responsabilidad colectiva de generar las estrategias necesarias para la identificación, protección, conservación, presentación y transmisión del patrimonio cultural a las futuras generaciones (Art. 4º). En este mismo documento, UNESCO solicitó a los estados miembros que procuraran las siguientes medidas:

a) adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general; b) instituir [...] servicios de protección, conservación y revalorización del patrimonio cultural y natural, dotados de un personal adecuado [...]; c) desarrollar los estudios y la investigación científica y técnica y perfeccionar los métodos de intervención que permitan a un Estado hacer frente a los peligros que amanecen a su patrimonio cultural y natural; d) adoptar las medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas y financieras adecuadas, para identificar, proteger, conservar, revalorizar y rehabilitar ese patrimonio; y e) facilitar la creación o el desenvolvimiento de centros nacionales o regionales de formación en materia de protección, conservación y revalorización del patrimonio cultural y natural y estimular la investigación científica en este campo. (Art. 5º).

En continuidad con el argumento central de esta investigación, llama la atención el último inciso de las recomendaciones de UNESCO, que expresa la importancia social de las organizaciones dedicadas a la protección, conservación y revaloración del patrimonio cultural,⁷² entre las que encontramos archivos, bancos de datos, bibliotecas, centros de investigación y educación, monumentos y, por supuesto, museos; todas aquellas “organizaciones de la memoria cultural” (*cultural memory organizations*), en palabras de Peter van Mensch (ex presidente del Comité Internacional para la Museología, ICOFOM) (Van Mensch, 2004:10).

Específicamente, desde su origen, los museos han estado acompañados de la noción de patrimonio, pues su meta ancestral es la creación de métodos efectivos que contribuyan al resguardo y conservación de los bienes más prestigiosos y valorados (Pérez Ruiz, 1998:96). El “Gabinete de las maravillas de la humanidad” de Nabucodonosor o los salones de curiosidades del siglo XVIII que conservaban todo tipo de piezas relacionadas con la diversidad humana y sus conocimientos, son ejemplos de instituciones museísticas basadas en el reconocimiento de los objetos y las colecciones como legados de la humanidad y como testimonios significativos de sus diferentes actividades en el tiempo y en el espacio. “[...] la

⁷² Nos referimos al concepto más amplio de patrimonio, incluidas aquellas expresiones que no cuentan con un reconocimiento o declaratoria por parte de UNESCO.

mayoría de las obras sobre el patrimonio abordan, al pasar, el mundo de los museos, mientras que la noción de patrimonio está en el centro de la museología. Según un principio como éste, el rol de todos los museos, aun de aquellos orientados hacia una óptica contemporánea, apunta esencialmente a preservar y transmitir el saber de cinco siglos de nuestra cultura moderna occidental.” (Mairesse, 2007). En la actualidad, los museos son instituciones fusionadas al patrimonio, y la museología ha extendido su cometido y atribuciones hacia el estudio del patrimonio cultural hasta tal punto que autores españoles como Luis Alonso Fernández (2001:97) y Francisca Hernández (2007:5) le conciben como la ciencia del patrimonio o patrimoniología.

En su “Código de Deontología” (2013), ICOM afirma que “Los museos tienen contraídas obligaciones especiales para con la sociedad por lo que respecta a la protección, accesibilidad e interpretación de los testimonios esenciales que han acopiado y conservado en sus colecciones.” (Art. 3º), además que “Los museos contribuyen al aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio natural y cultural. Los museos tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio procedente de la comunidad de la localidad o del grupo a cuyo servicio está. La interacción con la comunidad y la promoción de su patrimonio forman parte integrante de la función educativa del museo.” (Art. 4º).

Ya entrado el siglo XXI comenzó a vislumbrarse un nuevo eje de discusión que revitalizaría a las instituciones museísticas en general y a los museos etnográficos en lo particular; esto es, el patrimonio cultural inmaterial. En el 2003 se aprobó la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” donde UNESCO recomendó a los estados miembros medidas similares a las de la Convención de 1972, pero en esta ocasión enfatizó acciones como:

a) asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante: i) programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público [...]; ii) programas educativos y de formación específicos en las comunidades y grupos interesados; iii) actividades de fortalecimiento de capacidades en materia de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y específicamente de gestión y de investigación científica; y iv) medios no formales de transmisión del saber; b) mantener al público informado de las amenazas que pesan sobre ese patrimonio [...]; c) promover la educación sobre la protección de espacios naturales y lugares importantes para la memoria colectiva [...]. (Art. 14º).

Los museos, como medios de educación no formal e informal,⁷³ y como centros dedicados a la comunicación pública del conocimiento, juegan un papel de gran relevancia en un contexto donde la preservación del patrimonio cultural inmaterial es, sin duda alguna, una empresa urgente y de interés mundial. El patrimonio cultural es mucho más que objetos, colecciones y monumentos, y es esencial que los museos lo reconozcan en su dimensión integral e incluyan las expresiones intangibles, el sentir de los pueblos, las visiones sobre la vida, las relaciones humanas, los sistemas de creencias y conocimientos, y todas las prácticas corporizadas en sus portadores originales (Hernández, 2006:272).⁷⁴ El antropólogo Nestor García Canclini (1990:158) sostiene que pensar al patrimonio como un repertorio fijo de tradiciones condensadas en objetos nos lleva necesariamente a pensar en un escenario o depósito que lo contenga, proteja y exhiba; esto es, el museo tradicional con vitrinas donde se celebra el régimen de los grupos hegemónicos y su discurso dominante. Por el contrario, un cambio de perspectiva en relación con el patrimonio cultural trae consigo un nuevo sentido para los museos distante de aquellas instituciones para la conservación y exhibición de objetos, o refugios de minorías étnicas y sociales. Tradicionalmente, los museos son acervos de artefactos inertes que, sabemos, encierran una dimensión intangible y viva manifiesta en los significados, mitos y leyendas que van más allá de lo que se puede ver y tocar, y que constituyen la dimensión psicológica con la que tanto soñó Franz Boas en los comienzos del siglo xx (Alivizatou, 2006).

El patrimonio cultural inmaterial se ha convertido con el tiempo en la columna vertebral del mundo de los museos, que guía las propuestas museográficas más vanguardistas e intensas discusiones teóricas actuales. Expertos en tratar con objetos y artefactos, los museos enfrentan una de las transformaciones más grandes en su historia; el patrimonio cultural inmaterial representa un terreno desconocido y una fuente casi inagotable de retos y desafíos para estas instituciones habituadas a coleccionar, ordenar, numerar, medir, catalogar, guardar, conservar y exhibir piezas materiales. Adicionalmente, en el año de 2005, UNESCO aprobó la “Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales”, donde introdujo la importancia de la participación comunitaria y los “portadores de

⁷³ A diferencia de la educación formal que se ofrece al interior de las instituciones educativas, la educación no formal consiste en la enseñanza abierta, no obligatoria, y enfocada a grupos determinados de la población y a sus intereses (cursos y talleres). En el ámbito museístico, la educación no formal se combina con la educación informal, basada en la elección libre e individual de los sujetos a lo largo de toda su vida. Ver SÁNCHEZ MORA, María del Carmen; 2006. “La exposición museográfica como apoyo a la enseñanza de la mecánica cuántica”, en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. Julio-septiembre, volumen 11, no. 30, México. Pp. 913-942.

⁷⁴ Por patrimonio cultural inmaterial en los museos nos referimos a la dimensión inmaterial de las expresiones culturales, independientemente de que cuenten o no con un reconocimiento o declaratoria por parte de UNESCO.

cultura” en la defensa de la diversidad cultural⁷⁵ y en la conservación de las expresiones culturales materiales e inmateriales. UNESCO señaló que los estados miembros deben proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales, crear las condiciones para que los grupos mantengan sus expresiones, fomentar la interculturalidad y el diálogo entre culturas en pro del respeto, la solidaridad y la cooperación (Art. 1º- 4º). Instituciones como los museos juegan aquí un papel destacado en relación con la protección y el enriquecimiento de la diversidad cultural, pues son espacios aptos para la difusión de la misma y con amplias posibilidades para que las comunidades tradicionales se manifiesten; la apropiación de los pueblos del espacio museístico es una de las tareas pendientes por desarrollar.

Dicho lo anterior, los museos se preguntan ¿cómo captar, conceptualizar y clasificar prácticas culturales vivas?, ¿cómo incluir todas las potencialidades culturales al mismo tiempo que se crea un sistema estandarizado de clasificación y análisis? (Arizpe, 2011:43), ¿cuáles pueden ser las estrategias para preservar el carácter vivo del patrimonio inmaterial al mostrarlo fuera de su contexto?, y ¿cómo debe relacionarse el mismo museo con las comunidades culturales? Muchos profesionales que laboran al interior de estas instituciones comprenden que cada objeto en exhibición encierra innumerables historias y significados, pero en muchos casos, mantienen a los objetos como fetiches y evitan el incómodo reconocimiento de los “objetos” intangibles (Kurin, 2004:7), cuya adecuada presentación y transmisión excede por mucho a una exposición fotográfica o a la proyección de videos documentales. El patrimonio inmaterial plantea un reto metodológico para los museos tradicionales que por mucho tiempo se han limitado a mostrar las prácticas intangibles a través de registros materiales, pero ¿qué sentido tiene fijar las expresiones inmateriales en registros muertos que las aíslan de su contexto original y las conservan lejos de los grupos humanos que las han producido? (Singer, 2004:201). Hasta este momento, las respuestas y alternativas a esta pregunta no han llegado, aunque es indudable que más que videotecas, fototecas o fonotecas, los museos deben ser lugares que favorezcan la comprensión de los fenómenos culturales y la participación de las comunidades; “[...], el museo no puede abdicar a su deber de memoria y ha de hallar vías originales que permitan abarcar la totalidad cultural que inspira hoy en día el patrimonio. Habrá quedado claro que no porque el patrimonio inmaterial sea inaprensible materialmente deja de ser real.” (Dubé, 2004:129).

⁷⁵ UNESCO definió en el 2005 a la “diversidad cultural” como “[...] la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades.” (Art. 4º).

De regreso a nuestro objeto de estudio, los museos etnográficos han encontrado en el patrimonio cultural inmaterial el asidero ideal para hacer frente al alejamiento gradual de la élite académica y a los procesos de descolonización procurados por la Antropología posmoderna. En la segunda mitad del siglo xx, el camino de la disciplina etnológica y de los museos etnográficos se bifurcó en líneas cada vez más distantes una de la otra: la Etnología y sus profesionales ampliaron sus horizontes y descubrieron las vastas posibilidades de la otredad y de su estudio lejos de los museos, mientras que los museos etnográficos reinventaron sus fundamentos, se acercaron a sus comunidades, y acogieron –como nueva *raison d'être*- la compleja labor de revelar el patrimonio cultural y todas aquellas expresiones inmateriales (Kirshenblatt-Gimblett, 2004a:8). De hecho, el vínculo etnografía-museología ha proporcionado un marco primordial en la conservación de narrativas y prácticas culturales, habilidades, conocimientos, tradiciones orales y producciones visuales y auditivas (Arizpe, 2011:35); los museos etnográficos han ayudado a fortalecer el reconocimiento y el respeto hacia los distintos grupos humanos en el mundo a través de su patrimonio.

Las transformaciones recientes de los museos etnográficos y sus nuevos lazos con el patrimonio cultural inmaterial son vastos y en diferentes direcciones. Por ejemplo, en los años 80, el antropólogo James Clifford (1999) relató con sorpresa la colaboración de un grupo de ancianos tlingit⁷⁶ con los curadores del Museo de Arte de Portland en Oregón, Estados Unidos. Desde 1920, la Colección Rasmussen había sido exhibida de una forma poco atractiva, y con motivo de la reestructuración de las salas, el director de la institución invitó a un grupo representativo de autoridades tlingit a formar parte del equipo de planificación y diseño. Por supuesto, todos los curadores esperaban de los ancianos tlingit opiniones críticas y detalladas sobre los objetos de la colección,

Sin embargo, los ancianos, que tenían su propia agenda para la reunión, no hicieron muchos comentarios directos sobre los objetos. Se refirieron a ellos con aprecio y respeto, pero resultó claro que los utilizarían sólo como *ayuda-memoria*, como excusas para narrar relatos y cantar canciones. Se cantaron las canciones y se narraron los relatos siguiendo los claros protocolos que guían la autoridad de individuos y clanes particulares, reglas que establecen los derechos de actuación. Primero, un anciano o anciana representante de un clan presentaba sus canciones e historias; luego un anciano de otro clan le agradecía y le retribuía con sus propias canciones e historias. Todo el acontecimiento tuvo una dimensión ceremonial, pautada por una emoción intensa, silencios y risas. Los objetos de la Colección Rasmussen, motivo de la consulta, se dejaron al margen (o así me pareció). Durante largos períodos, nadie les prestó atención. Los relatos y canciones ocupaban el centro del escenario. (Clifford, 1999:234).

⁷⁶ Grupo étnico ubicado en la costa noroeste del continente americano, específicamente en la provincia de Columbia Británica y el territorio federal de Yukon en Canadá, y en el estado de Alaska en Estados Unidos.

Esta experiencia relatada por Clifford es ilustrativa en varios sentidos. Primero, resalta la relevancia del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos por encima de las colecciones y de la conservación de objetos desvinculados de su contexto cultural original. Con un evento como éste, no queda ninguna duda de por qué los museos etnográficos han tomado, en los últimos años, al patrimonio cultural inmaterial como eje de su nuevo discurso y han buscado el establecimiento de diálogos cercanos con los “portadores de cultura” que viven afuera del museo y que durante siglos han preservado sus tradiciones de generación en generación.

Por otra parte, esta experiencia acentúa la concepción del museo como un custodio de las propiedades de los pueblos y no como un propietario. Una de las acciones concretas de la descolonización y de los llamados estudios poscolonialistas, es la repatriación de las colecciones localizadas en los museos etnográficos (la mayoría europeos). No es novedad el hecho de que casi ningún objeto etnográfico fue originalmente elaborado para ser exhibido en un museo; lo nuevo está en la consciencia de los museos actuales para cambiar esta situación y para tomar las medidas necesarias que conduzcan a proyectos de repatriación y a la eventual devolución de las colecciones a los pueblos colonizados y dominados durante el siglo XIX, como una maniobra que difumine aquel pasado de explotación y exotismo. Aunque los objetos etnográficos son documentos científicos, no por ello deben ser “recolectados” y removidos de sus contextos originales; y en los años recientes, muchos museos han buscado restituir las colecciones a sus lugares de procedencia o bien, establecer relaciones próximas con las comunidades, permitiendo la participación de los grupos étnicos y validando sus opiniones en exposiciones colaborativas. La presencia de los ancianos tlingit en el Museo de Arte de Portland no se redujo a una labor de asesoramiento en torno de cómo coleccionar y exhibir. El pueblo tlingit, a través de sus emisarios, entregó al museo su historia viva y, en reciprocidad, le solicitó que actuara como su representante y guardián, dejando claro que por más justa o libre que hubiera sido la adquisición de los objetos de la Colección Rasmussen, éstos jamás serán enteramente propiedad del museo (ibídem: 239-240). Las nociones de propiedad y perpetuidad de las colecciones de los museos han perdido vigencia y han cedido su lugar a la idea de un museo “custodio” o “administrador” de las propiedades de los diversos grupos étnicos en el mundo (Harth, 1999:279).

Por último, este acontecimiento en el Museo de Arte de Portland orienta nuestra mirada hacia la nueva y avasalladora identidad de los museos etnográficos como “zonas de contacto”

(Clifford, 1999:270),⁷⁷ “zonas de conflicto e intercambio” (siguiendo a L. Bunch en Flórez, 2006:232), o espacios de confluencia donde pueblos geográfica e históricamente separados se relacionan, interactúan y establecen lazos permanentes de reciprocidad e intercambio. La descripción de los museos etnográficos como “zonas de contacto” los convierte en ámbitos ideales para la formación de nuevas identidades transculturales, y pone de relieve la dimensión histórica, política y moral de las colecciones (Clifford, 1999: 270). Después de todo, en afinidad con el lema actual del Musée du Quai Branly, “ahí donde dialogan las culturas” (*là où dialoguent les cultures*), la noción de “zona de contacto” refiere a la misión primaria de los museos etnográficos de dar a sus visitantes “[...] la oportunidad de descubrir paralelismos y conexiones, de contemplar la multiplicidad cultural del mundo al mismo tiempo que de comprender las razones de las tan distintas condiciones de vida de los pueblos actuales.” (Lightfoot, 1983:142).⁷⁸

2.2.2 La nueva museología y la museología crítica en los museos etnográficos

Semejante a todas las instituciones sociales, los museos etnográficos se encuentran fuertemente condicionados por el contexto histórico que les rodea, adquiriendo como características principales las dictadas por cada época. Si el mundo y las sociedades se transforman en el devenir de los tiempos, entonces los museos etnográficos también cambian y no sólo como un medio necesario de adaptación al contexto, sino como un evento inevitable; “El mundo está cambiando rápidamente, y con él, el museo” (ibídem: 139). Durante el siglo XIX en Europa la empresa colonialista dio forma al contexto idóneo para el nacimiento de la Antropología y de los museos etnográficos destinados al resguardo de objetos “exóticos” y de “curiosidades primitivas”; mientras que en la segunda mitad del siglo XX, el contexto occidental estableció principios sumamente alejados del imperialismo decimonónico que han llevado a los museos etnográficos a iniciar procesos profundos de renovación y de originales propuestas.

El relato de James Clifford (1999) sobre la presencia y participación de los ancianos tlingit en el Museo de Arte de Portland revela algunos rasgos de la situación en la que se encuentran los museos etnográficos de la actualidad, ligados a las comunidades étnicas y a sus propias agendas culturales. A una gran distancia de aquella sociedad que veía a los objetos etnográficos como trofeos de la civilización occidental, los museos etnográficos de nuestros

⁷⁷ James Clifford (1999) aplica el concepto de “zona de contacto” a los museos y lo toma de Mary Louise Pratt, quien lo define como un territorio donde las trayectorias de sujetos separados se reúnen temporal y espacialmente.

⁷⁸ Declaración de intenciones del personal del Museo Etnográfico de Estocolmo en 1979 (Lightfoot, 1983:142).

días se desarrollan en un mundo poscolonialista donde los discursos étnicos y de identidad han conseguido excepcionales alcances. Las transformaciones sociales de los años 60 produjeron una apertura internacional hacia las diferencias socioculturales en el mundo y a su reivindicación política, social y económica; es decir, una acogida a las perspectivas poscolonialistas que emergieron de los testimonios de los países históricamente colonizados y de los grupos “minoritarios” que por mucho tiempo han vivido situaciones desventajosas de discriminación y desarrollo desigual (Bhabha, 2002:211).

Los nuevos tiempos se han caracterizado por el reconocimiento, respeto y promoción de la diversidad cultural en el mundo a tal grado que el mismo concepto de nación se ha desplazado de un modelo homogéneo, excluyente y de integración poblacional a uno multicultural, pluriétnico, incluyente y en favor de la diversidad (Portal y Ramírez, 2010:230). En este marco, los diferentes grupos humanos han encontrado condiciones favorables para el ejercicio de sus derechos y de su capacidad para defender formas organizativas y proyectos propios. Las comunidades que alguna vez fueron dominadas por los grandes imperios europeos, hoy son sujetos socialmente activos con poder político para la autodeterminación (*empowerment*) (Bhabha, 2002:212) y con la autonomía necesaria para decidir sobre sus instituciones tradicionales y su futuro. En consecuencia, en el contexto de reivindicación cultural, los museos etnográficos se han transformado, dejando como tarea secundaria la reunión e incremento de sus colecciones de artefactos culturales, y abrazando la demanda de las comunidades étnicas para ser representadas en los museos, para ser escuchadas, y para tomar decisiones sobre las exposiciones (Pazos, 1998:34). Como ya lo mencionamos, los museos etnográficos se han convertido en “zonas de contacto”, en “custodios” del patrimonio de los pueblos, y en espacios de exaltación de los significados y de las múltiples expresiones inmateriales.

Así las cosas, entre las principales problemáticas que enfrentan los museos etnográficos contemporáneos están las relativas a cómo presentar a las culturas, qué criterios seguir, qué opiniones tomar en cuenta como las más calificadas para el diseño de los contenidos y las exhibiciones, y cómo garantizar su continuidad en el tiempo. A diferencia de los primeros museos etnográficos que atribuían gran autoridad a los especialistas para tomar todas las decisiones relacionadas con las exhibiciones, en los años recientes, los museos han cuestionado severamente esta autoridad y el estatus de todo su equipo de curadores e investigadores, y han aceptado que sean las mismas comunidades, los grupos étnicos y los visitantes quienes iluminen y orienten el rumbo de las exposiciones.

La crítica de la Antropología posmoderna al positivismo y al naturalismo que señalaba el inevitable carácter interpretativo de los procesos de investigación etnográfica, contribuyó a la configuración de una posición teórica escéptica que hasta hoy ha estigmatizado, al interior de los museos, la validez epistemológica del trabajo etnográfico. Por mucho tiempo, el etnógrafo fue apreciado como un científico capaz de llegar rápidamente al corazón de las culturas y de transformar sus experiencias personales en documentos científicos respaldados por la autoridad de quien “estuvo allí”, participó y consiguió datos de primera mano (Clifford, 2003:153). Es pertinente, empero, reparar en que las relaciones interpersonales del etnógrafo durante el trabajo de campo y los procesos subjetivos implicados en la experiencia del investigador no suelen aparecer con frecuencia en los documentos finales ni en las exposiciones museográficas, lo que nos lleva a preguntar si, frente a estas omisiones, los resultados del trabajo de campo son confiables y verdaderos. Algunos autores⁷⁹ han afirmado –posiblemente en un exceso posmodernista- que el trabajo etnográfico, desde Malinowski hasta nuestros días, ha consistido siempre en el uso de la retórica; esto es, en el hábil empleo de herramientas lingüísticas⁸⁰ que ayudan al etnólogo a persuadir al lector de que la información presentada es verdadera y objetiva, aun cuando muchas veces sólo son ficciones y fantasías (ibídem: 148).

En pleno siglo XXI, la Antropología ha resuelto una buena parte de estos problemas y ha aceptado a la etnografía reflexiva que incorpora a los procesos de subjetivación de los investigadores, la participación de los informantes, y el trabajo colaborativo y recíproco, sin renunciar al carácter científico de la disciplina. Lamentablemente, la etnografía reflexiva no ha permeado en los museos etnográficos, donde la desconfianza y el profundo escepticismo al trabajo etnográfico fundados en los años 80 persisten y han abierto la puerta a programas de trabajo y a planteamientos museológicos distantes de la investigación etnográfica como esencia original de estos museos. En continuidad con la diáspora de los profesionales de la Etnología y las dudas sobre el trabajo etnográfico, principalmente encontramos dos grandes tendencias museológicas que han jugado un papel decisivo en la mayor parte de los museos etnográficos de nuestros tiempos: la nueva museología, que otorga el protagonismo a los grupos étnicos y propone museos orientados a los intereses comunitarios, y la museología

⁷⁹ Clifford Geertz, George E. Marcus, Dick E. Cushman, Marilyn Strathern, Stephen Tyler, entre otros.

⁸⁰ El uso de la voz activa para denotar un eterno “presente etnográfico”, dramatizaciones ilusorias, afirmaciones como “yo presencié” o “nuestro grupo de trabajo observó”, entre otras estrategias provenientes de diversos géneros literarios.

crítica que coloca al visitante en el centro de la escena y lo empodera para cuestionar y abrir el debate (Ames, 2004:87).

La nueva museología trajo una concepción única de los museos que por primera vez se distanció del coleccionismo de objetos dispuestos en espacios cerrados, y promovió la participación de las comunidades en museos abiertos y vivos que funcionaran como espejos del orden real de las cosas (Pazos, 1998:43) y presentaran una reconstrucción de la realidad con objetos en contexto que hicieran sentir a los visitantes “como si estuvieran allí” (Grognet, 2004:177). Los ecomuseos y museos al aire libre funcionan bajo los principios de esta nueva museología y, en la mayoría de los casos, consisten en la reedificación de talleres, fábricas, unidades domésticas y aldeas enteras que cobran vida con la participación directa de las poblaciones involucradas y consideradas, por encima de los museógrafos y antropólogos especialistas, como las únicas entidades autorizadas para velar por el respeto de su identidad y la defensa y transmisión de su patrimonio cultural.⁸¹ En lo que se refiere a los ecomuseos y su contraste con los museos tradicionales, Mathilde Bellaigue-Scalbert, ex presidente de ICOFOM, señala:

En su calidad de lugar cultural, el museo constituye por esencia un *medio irreal*. En primer lugar, por el espacio, por la segregación respecto del medio ambiente; en segundo lugar, por el tiempo: tiempo acelerado de la perspectiva histórica o tiempo detenido de la contemplación estética; y, finalmente, por el comportamiento que impone al visitante. Ahora bien, la etimología misma de la palabra “ecomuseo” –de la que hay que eliminar absolutamente toda connotación ecologista– señala la voluntad de incorporar el museo al *mundo real*, al mundo que la gente conoce, aquel en que vive y trabaja. (Bellaigue-Scalbert, 1985:194).

Entre los casos más representativos de “nuevos museos” que permanecen en funcionamiento con base en la interacción “territorio / tiempo real / comunidad” (ibídem: 197), encontramos el Ecomuseu de les valls d’Aneu⁸² en España, como una entidad a favor de la conservación, difusión y restitución del patrimonio de los valles de Aneu. Sus objetivos son preservar el patrimonio, incidir en el desarrollo económico y social de la región, y mostrarles a los visitantes las características de la vida de los valles y sus principales actividades productivas, no al interior de cuatro paredes, sino en el mismo territorio de los pobladores originales. De igual manera, en Francia desde 1973, se encuentra el Écomusée Creusot-Montceau⁸³ con la misión de revalorar el patrimonio cultural de un pueblo con una larga historia en las actividades

⁸¹ Los principios rectores de los ecomuseos encuentran coincidencias con los que rigen a los centros de interpretación, pero sus orígenes y antecedentes son diferentes y autónomos. Manuel Gándara; 2016: comunicación personal.

⁸² Ver <http://www.ecomuseu.com/>

⁸³ Ver <https://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/>

industriales (metalurgia, extracción de carbón, vidrio y producción de cerámica). Con la ayuda de la población local, este ecomuseo muestra a los visitantes el formidable desarrollo industrial de la región a partir de colecciones materiales, sitios patrimoniales restaurados y actividades tradicionales que se mantienen vigentes.

La museología crítica es una tendencia que, en comparación con la nueva museología, ha llegado más lejos con nuevas y mayores controversias. Si bien es cierto que esta tendencia también incorpora la participación de las comunidades tradicionales y cuestiona la autoridad de los curadores y de las investigaciones etnográficas, su principal característica radica en que por primera vez la museología y los museos se han concentrado en los visitantes y en sus posibilidades específicas para interpretar las exhibiciones. Ligada a la museología del enfoque, la museología crítica sostiene que el museo, sus colecciones y todos los recursos a su alcance se encuentran al servicio de los visitantes, generando un ambiente donde diversos significados y puntos de vista son posibles (Hernández, 2006:203).

Como su nombre lo indica, esta tendencia pretende implantar una actitud crítica en la sociedad por medio de exposiciones que lleven a sus visitantes a plantearse dudas, a cuestionar los grandes relatos que por siglos han dominado nuestra visión del mundo, a entablar discusiones, a dialogar con otros visitantes, y a aprender que todos los objetos y fenómenos socioculturales tienen significados variables en el tiempo y en el espacio. La museología crítica ve en los museos, espacios de libertad y de democracia cultural, cuyo papel “[...] no es otro que el de mediadores culturales en un entorno multicultural y cambiante, donde los problemas del racismo y del enfrentamiento étnico y cultural afloran con mucha facilidad. A través de sus estrategias de representación han de procurar ofrecer sus espacios como lugares donde sea posible la contestación y negociación cultural, y los visitantes sean capaces de revivir la memoria a través de la mirada contemplativa.” (Ibídem: 205).

Los museos etnográficos han adoptado con gran facilidad los principios de la museología crítica que coinciden con los planteamientos poscolonialistas a favor de los metarrelatos de los diferentes grupos étnicos en el mundo, y con los proyectos de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y la construcción de una sociedad cada vez más sensible a la diversidad humana. Los museos etnográficos del siglo XXI han adoptado con sumo provecho la concepción crítica de los museos como foros de discusión y debate, como escenarios para la presentación de las artes performativas, y como lugares de aprendizaje y transformación

individual y colectiva. Por lo tanto, no es inusual que numerosos antropólogos culturales⁸⁴ se hayan aproximado al estudio y aplicación de la museología crítica en los museos etnográficos; principalmente, aquí nos concentramos en dos investigadores que han puesto en práctica sus propuestas teóricas: Jacques Hainard, curador del Museo de Etnografía de Neuchâtel⁸⁵ de 1980 al 2006, y Anthony Shelton, director del Museo de Antropología de Columbia Británica⁸⁶ desde el 2004.

El Museo de Etnografía de Neuchâtel (MEN) tiene un origen parecido al de la mayoría de los museos etnográficos en Europa, en este caso, dedicado a la exhibición de colecciones africanas, egipcias y sudamericanas. Sin embargo, en 1981, el investigador Jacques Hainard propuso una nueva línea de trabajo que cuestionaba la concepción tradicionalista de los museos y daba paso a una mirada crítica donde los objetos dejaban de ser las vedettes de las exposiciones y se convertían en elementos decorativos al servicio de una idea (Roigé, 2007:29). Hainard afirma:

Yo considero al museo como un diccionario, en el cual los objetos son las palabras. Nuestro trabajo con las palabras, estos objetos, consiste en construir un propósito, un discurso, en suma, en contar una historia. Para mí, exponer es contar una historia. Si la historia está bien contada, tiene una sintaxis, un estilo, una pluma; la calidad de la exposición está en el contenido, pero también en su estilo, en la manera de decir las cosas, de contar, que encontremos en una exposición y en otra. Desde esta perspectiva –aunque no todos los curadores estén de acuerdo conmigo–, se utiliza a los objetos como resistencias materiales que esperan una mirada, un propósito, un discurso. Hasta hace poco, los curadores habían sido esclavos de sus objetos. Nosotros hemos cambiado la fórmula: los objetos son nuestros esclavos y nosotros les hacemos decir las cosas en la construcción de un discurso [...]. (Hainard, 2007).⁸⁷

Las propuestas de Hainard en colaboración con otros especialistas han colocado al MEN como uno de los museos más destacados a nivel internacional. Mientras que la mayoría de los museos etnográficos continúan presentando “exposiciones de yuxtaposición”; esto es, la colocación lineal y sin sentido de objetos etnográficos, el MEN ha descollado como un museo concentrado en “exposiciones de síntesis”⁸⁸ o exposiciones temporales basadas en ideas novedosas e historias controversiales (ídem) que llevan a los visitantes a poner en duda sus conocimientos previos y a adquirir nuevos puntos de vista. Para Hainard, los museólogos y profesionales de los museos no son considerados eruditos que, a través de las exposiciones, comunican y hacen públicos sus conocimientos. En el MEN, los museólogos son sujetos

⁸⁴ Ivan Karp, Mary Bouquet, Sharon MacDonald, Steven D. Lavine, entre otros.

⁸⁵ Ver <http://www.men.ch/>

⁸⁶ Ver <http://moa.ubc.ca/>

⁸⁷ Traducción propia del original en francés al castellano.

⁸⁸ Hainard llama “exposiciones de síntesis” a las exposiciones temporales y “exposiciones de referencia” a las permanentes.

creativos que elaboran ejercicios intelectuales para los visitantes; son los autores de preguntas y cuestionamientos diversos que promueven en los visitantes un espíritu crítico y reflexivo, y que convierten al museo en una comunidad de aprendizaje permanente (Roigé, 2007:30).

En específico, Hainard sostiene que los museos etnográficos deben ser lugares de deconstrucción y de desestabilización donde los visitantes se acerquen a la otredad más allá de los estereotipos e ideologías establecidos (Roigé, 2007:30). De las 25 exposiciones temporales coordinadas por Hainard en el MEN, una de las más reconocidas fue la que recibió el título de “El museo caníbal” (*Le Musée Cannibale*)⁸⁹ de septiembre de 2002 a febrero del año siguiente por su novedosa visión de los museos etnográficos como espacios de reflexión intercultural. El objetivo de esta exposición era generar polémica respecto al contenido tradicional de los museos etnográficos y a sus procesos de trabajo en analogía con los procedimientos de producción, distribución y consumo alimentario. La exposición tenía ocho secciones: 1) “El problema de la selección” (*L’embarras du choix*). Los especialistas “recolectan” materiales y objetos etnográficos directamente de la realidad; 2) “El apetito viene clasificado” (*L’appétit vient en classant*). Dichos objetos son clasificados de acuerdo con criterios científicos y museológicos diversos; 3) “El gusto de los otros” (*Le goût des autres*). Los objetos son estudiados y analizados como testimonios históricos de los grupos “salvajes” durante el colonialismo; 4) “La cámara frigorífica” (*La chambre froide*). Los artefactos son desarraigados de su origen étnico y desligados de sus significados originales para “congelarlos” en el tiempo del museo; 5) “La caja negra” (*La boîte noire*). Los curadores del museo extraen de las “reservas” algunos objetos que son organizados según “recetas” específicas; 6) “El buen vivir” (*Au bon vivant*). Los objetos son “servidos” en el “gran banquete” de la exposición para que los visitantes los “consuman” como auténticos caníbales de la otredad. Los objetos son “servidos” de diferentes maneras: como buenos o feroces salvajes, indígenas folklóricos, artistas desconocidos, ciudadanos del mundo; 7) “La habitación doble” (*La chambre double*). Después del “festín”, los visitantes entran a un cuarto de convivencia social donde pueden “digerir” lo que “comieron” y reflexionar sobre la diversidad cultural: ¿no somos todos susceptibles de estar dentro de una vitrina y de ser igualmente “comidos”?; y 8) “Tú mismo un caníbal” (*Cannibale toi-même*). En un efecto de espejo, el visitante se pregunta quién es realmente el caníbal en un mundo donde todas las culturas se “comen” entre ellas.

⁸⁹ Ver <http://www.men.ch/de/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/le-musee-cannibale/>

Las propuestas de Hainard y las exposiciones en las que ha colaborado tienen el sello de la museología crítica en tanto que se fundamentan en el cuestionamiento de verdades supuestamente universales y en la atención a los visitantes como sujetos activos en la interpretación y reflexión. El MEN es hoy uno de los pocos museos que ha logrado con éxito la integración de un escepticismo epistemológico a sus formas de trabajo y la materialización de un proyecto que evidencia cómo los objetos están asociados a diferentes valores y significados en función de los discursos históricos y culturales que les rodean (Hernández, 2006:218). Jacques Hainard y su colaborador Marc-Olivier Gonseth elaboraron un texto que sintetiza la labor del MEN y que llega al corazón de sus propias propuestas:

Exhibir es perturbar la armonía. Exhibir es sacar al visitante de su comodidad intelectual. Exhibir es suscitar emociones, enojos, ganas de saber más. Exhibir es construir un discurso específico en el museo, hacer objetos, textos e iconografía. Exhibir es poner los objetos al servicio de un propósito teórico, de un discurso o de una historia y no a la inversa. Exhibir es sugerir lo esencial a través de la distancia crítica marcada de humor, ironía y sarcasmo. Exhibir es luchar contra las ideas recibidas, los estereotipos y la estupidez. Exhibir es vivir intensamente una experiencia colectiva.⁹⁰

En esta misma línea, encontramos también los esfuerzos del antropólogo Anthony Shelton en Europa y, recientemente, en el Museo de Antropología de Columbia Británica (MOA). Los escritos de Shelton han sido reconocidos en el mundo de los museos como la plataforma teórica de la museología crítica con sus postulados de compromiso social, democratización de los museos e instrumentación de proyectos multidisciplinarios. De acuerdo con Shelton, la museología crítica supone más que un mero cambio de métodos y procesos, pues si bien los museos pueden permanecer como contenedores de objetos, el siglo XXI demanda un giro en las intenciones e ideas de las exposiciones, la apertura de los museos como espacios de reflexión y crítica social, y la ruptura de los esquemas tradicionales.

En la década de 1990, el Museo Brighton en el Reino Unido inició un proceso de reestructuración de salas y dejó en manos de Shelton y su grupo de estudio conformado por alumnos de la Universidad de Sussex, la elaboración de una propuesta sin precedentes conocida como “Proyecto Culturas” (*Cultures Project*). Shelton llevaba ya algunos años trabajando con sus estudiantes sobre técnicas expositivas no convencionales con base en las colecciones de dicho museo y, por ende, esta solitud fue la gran oportunidad de convertir a las galerías del museo en centros creativos para la interpretación y la transformación de las expectativas y estereotipos sociales. Con la participación de Shelton y su equipo, el Museo Brighton dejó de ser una tumba de objetos con significados congelados que sólo exigían la

⁹⁰ Traducción propia del original en francés al castellano. Ver <http://www.men.ch/fr/expositions/principes-dexposition/>

mirada pasiva del público (ibídem: 220) y adquirió una nueva personalidad, más abierta, plural y crítica.

El “Proyecto Culturas” constaba de un diálogo entre dos galerías con el objetivo general de ampliar la visión de los visitantes sobre la diversidad cultural. El proyecto se basaba en la comparación de prácticas culturales familiares y próximas a la cotidianidad del público occidental con sus equivalentes en culturas “exóticas” o “primitivas”. Por ejemplo, la “Galería Culturas” (*Cultures Gallery*) presentaba máscaras africanas empleadas durante peleas rituales, mientras que la “Galería Verde” (*Green Gallery*) exhibía máscaras de gas utilizadas en la Primera Guerra Mundial (ibídem: 219). La “Galería Culturas” por sí sola no tenía grandes diferencias en comparación con otras salas de Museos Etnográficos en el mundo porque la novedad era que ésta debía interpretarse en relación con la segunda galería que, a través de textos e imágenes, promovía que las piezas de la primera sala perdieran su atributo de rareza y se volvieran legibles para los visitantes.

Este proyecto en el Museo Brighton y otros, igual o más innovadores, convirtieron a Shelton en un profesor de renombre en el mundo de los museos y de la Antropología Social. En el 2004, Shelton fue designado director del MOA en Canadá, donde ha puesto en práctica numerosos conceptos y principios de la museología crítica. En la actualidad, el MOA es uno de los museos etnográficos más importantes y modernos a nivel mundial; su arquitectura tiene un diseño único con “salas” abiertas e iluminadas, su funcionamiento combina el trabajo de investigación científica con la comunicación pública por medio de las exhibiciones; sus proyectos favorecen una relación cercana entre el museo y las comunidades étnicas que opinan sobre los criterios de organización y exhibición de las colecciones; y las exhibiciones son el resultado del compromiso creativo y el diálogo intercultural. Por mucho tiempo el MOA ha sido un museo diferente, pero la labor de Shelton es innegable, pues en la última década, este museo se ha convertido en un espacio amplio para todas las perspectivas y cosmovisiones, y en un lugar donde los visitantes pueden desarrollar sus propios criterios y acceder a visiones alternativas de la realidad y del conocimiento.

Cada vez son más los etnólogos, museólogos y especialistas que, como Shelton y Hainard, se acercan a la museología crítica y encuentran en los museos un universo lleno de posibilidades por explorar. Asimismo, cada día son más los museos etnográficos que se aventuran en un cambio de perspectiva en consonancia con sus propias necesidades y las exigencias de su

contexto social e histórico inmediato. La museología crítica es una tendencia de gran potencial llena de opciones e ideas que pueden tomar tantas formas y aspectos como museos y especialistas hay en el mundo; el MEN y el MOA son sólo casos específicos de grandes museos en vías de transformación.

Un tema adicional relacionado con los museos etnográficos y con las dos tendencias museológicas contemporáneas que aquí hemos abordado, es el de los museos como centros de espectáculos y de folklor. La participación de las comunidades en la toma de decisiones sobre la exhibición y difusión de sus expresiones culturales ha conducido, en muchos museos etnográficos, al reemplazo de las colecciones y exposiciones tradicionales por espectáculos y presentaciones vivas de gran afluencia turística. Mencionábamos el caso de algunos ecomuseos que, en su recorrido, incluyen la actuación de los habitantes locales, pero existen muchos casos más de museos que han incorporado dramatizaciones y festivales folklóricos a sus agendas. Anualmente, el Instituto Smithsonian en los Estados Unidos organiza un festival sobre vida popular americana (*Festival of American Folklife*) y en 1985 introdujo de forma especial el evento “*India: Mela!*” con acrobacias, comida, danzas, música y manualidades originarias de la India y presentadas por los mismos “portadores de cultura”. En el 2014, el mismo festival contó con la presencia de más de cien artistas chinos invitados a participar en el amplio programa de actividades.⁹¹

El museo como centro de espectáculos de arte popular y festivales folklóricos es un tema controversial y alarmante para muchos antropólogos y estudiosos de la cultura. En años recientes algunos grupos étnicos y organizaciones comunitarias han prescindido de la institución museística, privilegiando la escenificación de sus prácticas ancestrales, la mercantilización de la cultura, y la resignificación de sus expresiones tradicionales, lo cual ha tenido como principal consecuencia que lo popular, tradicional y subalterno se equipare y se contraponga con lo culto, moderno y hegemónico, y que los únicos roles sociales permitidos en la actualidad sean el del artesano indígena y el espectador/consumidor (García Canclini, 1990:192).

En Perú se celebra el 24 de junio el *Inti Raymi*, ceremonia incaica de origen antiguo que con el paso del tiempo se transformó en un evento nacional de gran interés turístico; en México, en el mes de julio, se realiza la Guelaguetza, una fiesta de culto popular que más allá de cualquier

⁹¹ Ver <http://www.festival.si.edu/explore-festivals/programs-by-year/smithsonian>

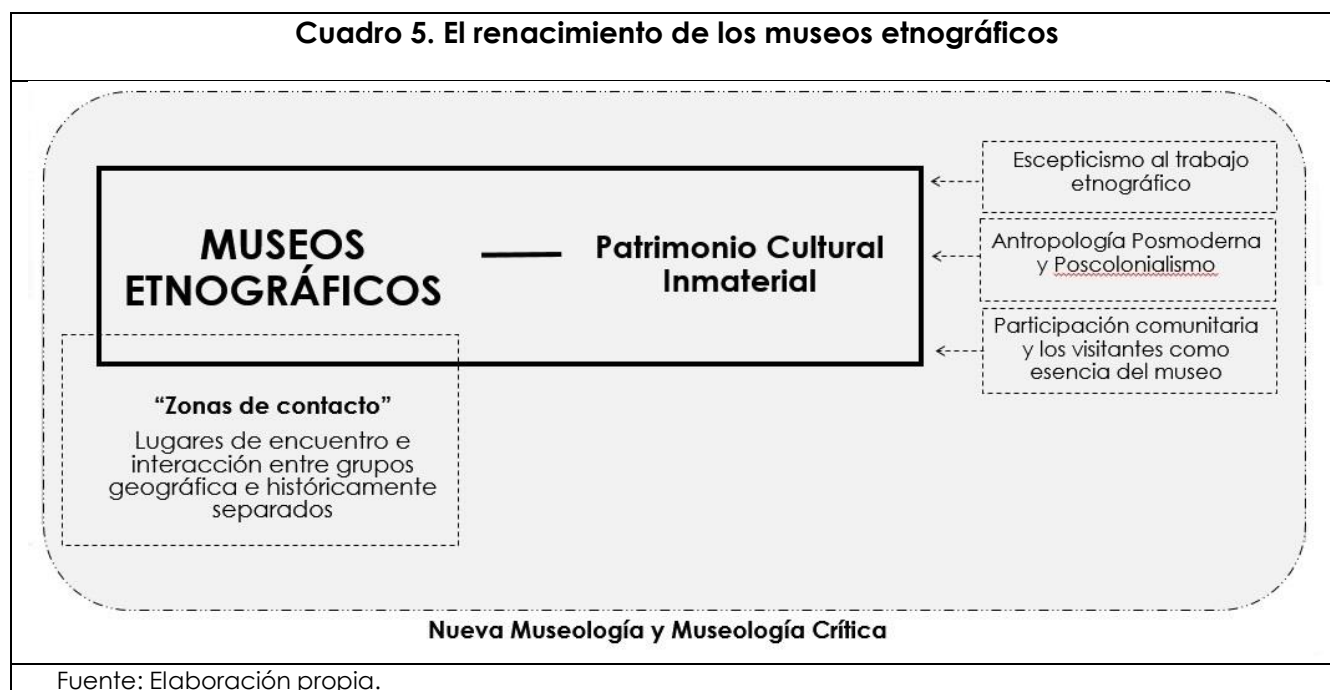
representación dancística en los museos regionales de Oaxaca, es un espectáculo de grandes dimensiones; y en los Estados Unidos, los grupos étnicos del sur conformaron un comité para la organización del *Pow Wow*, un ritual agrícola tradicional que hoy se presenta a lo largo de todo el año en diferentes estadios y arenas de las principales ciudades norteamericanas en formato de ceremonia o como concurso.⁹² Los antropólogos más esencialistas han calificado estas prácticas como “tradiciones inventadas” y signos de una etnicidad en decadencia (Sahlins, 2001:297), pero es innegable que los pueblos del siglo XXI han encontrado en estos eventos folklóricos una oportunidad más para defender su cultura y actualizarla.

Consideremos de nuevo esta sorprendente paradoja de nuestro tiempo: que la localización se desarrolla al compás con la globalización, diferenciación con integración; que justo cuando las formas de vida alrededor del mundo están llegando a ser homogéneas, los pueblos están afirmando su distinción cultural. Como dice Marilyn Strathern, <<una creciente homogeneización de formas sociales y culturales parece estar acompañada por una proliferación de afirmaciones sobre identidades y autenticidades específicas>>. (Ibídem: 312).

A reserva de continuar esta discusión, concluiremos este capítulo señalando que el desarrollo de los museos etnográficos ha estado y continúa inevitablemente ligado a las circunstancias sociales e históricas dominantes en cada época y sociedad. La trayectoria de estos museos es tan compleja como la historia del mundo y en particular, el contexto actual ha permitido la apertura de inusitados caminos para los museos etnográficos, sobre todo a partir de los procesos de descolonización y la participación activa de las comunidades y grupos étnicos en la vida política de las sociedades. Los grupos “exóticos” representados en los museos, hoy se hacen presentes con el objetivo de expresar sus opiniones y manifestar sus propias finalidades. La caracterización de los museos etnográficos se ha transformado con el tiempo y la distinción de nuestro objeto de estudio es cada vez más complicada. El modelo tradicional de los museos etnográficos está en vías de extinción, pero eso no quiere decir que no haya un futuro para estos museos o que su misión primaria de mostrar la multiplicidad de expresiones culturales en el mundo esté condenada. Con una novedosa implicación de los visitantes como parte esencial de las exposiciones y con el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial como eje de un nuevo discurso, la identidad de los museos etnográficos en efecto se ha diluido y ha dado lugar a museos al aire libre, ecomuseos, espectáculos folklóricos, exposiciones de corte crítico sumamente controversiales y a un sinfín de posibilidades y nuevas propuestas.

⁹² <http://www.powwows.com/>

Cuadro 5. El renacimiento de los museos etnográficos



Fuente: Elaboración propia.



CAPÍTULO 3

MUSEOS ETNOGRÁFICOS EN MÉXICO Y EN EL MUNDO

CAPÍTULO 3. MUSEOS ETNOGRÁFICOS EN MÉXICO Y EN EL MUNDO

En el siglo XIX, la mayor parte de los museos etnográficos se ubicaban en las ciudades más grandes y poderosas de Europa Occidental; sus objetivos estaban siempre relacionados con la empresa colonialista y la salvaguardia de las expresiones “primitivas” cercanas a la extinción; y el modelo de exhibición seguía de forma minuciosa los postulados de la museología tradicional y el trinomio: edificio antiguo, colección de objetos y público general. Sin embargo, el siglo XXI ofrece un panorama distinto para los museos etnográficos, pues su distribución actual alcanza los límites globales entre los más de 55,000 museos⁹³ registrados por ICOM hasta nuestros días. Las metas y trayectorias de los museos etnográficos son hoy tan vastas como el número de museos que existe; la flexibilidad y variedad de formas entre un museo y otro, son innegables (Fernández, 2001:130). En la actualidad es posible encontrar museos etnográficos en cualquier país del mundo, con o sin colecciones, en espacios abiertos o en edificaciones antiguas, con vitrinas o sin vitrinas, y con innovaciones específicas que, en congruencia con las necesidades de cada institución y localidad, representan valiosas aportaciones al mundo de los museos. Cada museo etnográfico cuenta con posibilidades y estrategias propias que le permiten, de una manera o de otra, presentar a la diversidad cultural y acercar a sus visitantes al mundo plural que nos rodea.

Un caso que no podemos soslayar es el de los museos etnográficos en países otrora incorporados a la órbita imperial europea que, a diferencia de los museos en Europa y en países altamente industrializados, tienen tareas políticas y compromisos sociales adicionales. En muchos países de África, Asia, Latinoamérica y Oceanía, los museos etnográficos son instituciones que dan cohesión a los diferentes grupos étnicos, que rescatan las raíces culturales profundas de una región, y que contribuyen a la construcción de una identidad nacional. Hasta nuestros días, estos museos etnográficos localizados en países que en algún momento de su historia fueron dominados por potencias europeas, tienen la doble tarea de agrupar el patrimonio cultural común de una nación y, al mismo tiempo, de reconocer y respetar la diversidad cultural de los habitantes de un territorio determinado (Hernández, 2006:249).

En estas condiciones, México ha favorecido el desarrollo de una Antropología y de museos etnográficos con características únicas. Por más de un siglo, la tradición etnológica europea se abocó al estudio de grupos humanos distantes con el trabajo de especialistas dispuestos a

⁹³ Ver <http://icom.museum/recursos/preguntas-de-uso-frecuente/>

realizar largos y complicados viajes. En México, empero, la Antropología adoptó una mirada hacia el interior del país y se concentró en el estudio de una otredad próxima, una otredad con la que convivimos todos los días, que está integrada a nuestra sociedad y que, en muchas ocasiones, somos nosotros mismos. Los museos y otros organismos educativos en México han señalado la importancia del patrimonio de los grupos étnicos vivos que habitan en el territorio nacional y trabajan por el resguardo de colecciones de objetos etnográficos que no constan de artefactos “exóticos” como en Europa, sino de utensilios de uso cotidiano para una buena parte de la población mexicana (cerámica, metates, petates, rebozos, etc.).

En este capítulo tercero evaluaremos el curso actual de los museos etnográficos en México y en el mundo, con un especial énfasis en aquellas innovaciones relacionadas con los postulados de la museología crítica y con los objetivos de esta investigación. En las páginas siguientes hemos considerado la exposición de nueve museos alrededor del mundo;⁹⁴ la cantidad y variedad de museos etnográficos que existe es evidente, al igual que los alcances de este documento y sus limitaciones de espacio para incluir un número mayor de museos, pero hemos seleccionado estos nueve por ser representativos de algún aspecto referido a lo largo del segundo capítulo. El hoy desaparecido Museo de Etnografía de Trocadero y el Museo Pitt Rivers en Oxford son característicos del siglo XIX en Europa al estar dedicados a la exhibición de culturas “salvajes” y a la exaltación del poder imperial; el museo Skansen, pese a su antigüedad, es un ejemplo de museo al aire libre dedicado a la diversidad étnica de una región; el Museo de Antropología de Columbia Británica en Canadá y el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa son dos de los museos etnográficos más innovadores en el siglo XXI, pues han incorporado la participación comunitaria y una línea de trabajo orientada por la museología crítica; el Museo de Nubia es un museo híbrido que, basado en el trabajo directo de arqueólogos y etnólogos, mezcla algunos principios de la museología tradicional con diferentes propuestas museográficas al aire libre; el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de las Culturas en México ejemplifican la importancia de los museos etnográficos en la construcción de la identidad nacional en el contexto de un país alguna vez inmerso en el control imperial europeo; y el Museo de la Medicina Maya, al sur de la República Mexicana, es una organización fundamentada en la colaboración de la población local y en la exaltación del patrimonio cultural inmaterial.

⁹⁴ Ver imágenes en Anexos.

Estos nueve museos fueron elegidos porque materializan postulados teóricos y algunas discusiones que ya hemos resaltado, pero además porque, al encontrarse geográficamente distribuidos entre cuatro continentes (África, América, Europa y Oceanía), nos ofrecen un panorama mundial, histórico y contemporáneo, de museos etnográficos con rasgos típicos de alguna época, región o tendencia museológica particular. Cabe aclarar que estos nueve museos son reconocidos en la actualidad por sus innovaciones, cuentan con un sitio web actualizado y basan su funcionamiento cotidiano en exposiciones permanentes; característica última que nos llevó a descartar museos de contenido etnográfico que igualmente son relevantes, pero que carecen de colecciones y de museografías fijas (ej. Museo Nacional de Culturas Populares en la Ciudad de México). El método de aproximación a estos museos fue principalmente documental y por medio de las plataformas digitales en internet de cada institución; sólo en el caso de los tres museos localizados en la República Mexicana se llevaron a cabo recorridos y observaciones directas con descripciones minuciosas.⁹⁵ En esta investigación, los sitios web de los museos fueron considerados una fuente documental consultada sistemáticamente a lo largo de dos años (2014-2015) y sujeta a un registro permanente de la información relacionada con la historia de cada museo, sus características generales, sus colecciones, programas de actividades (de investigación y con visitantes), y noticias.

3.1 Museos etnográficos en Europa

3.1.1 Museo de Etnografía de Trocadero, París; Francia

- *Tipo de museo:* Museo etnográfico; gubernamental
- *Ubicación:* Plaza del Trocadero. Distrito XVI. París, Francia.

- *Antecedentes:*

El auge de la empresa colonialista y de sus políticas expansionistas en la segunda mitad del siglo XIX, amplió los horizontes de la sociedad occidental y promovió que los objetos originarios de grupos humanos “salvajes” o “primitivos” ganaran importancia social y prestigio. En este contexto y con la reciente y exitosa penetración francesa entre los pueblos de Nueva Guinea, Senegal y Gabón, las Exposiciones Universales de 1855 y 1878 celebradas en París, Francia,

⁹⁵ Observaciones de campo realizadas entre diciembre del 2013 y agosto del 2015.

marcaron un nuevo camino: en 1855 se exhibió, por primera vez, una colección específica de objetos etnográficos y en 1878 se incorporaron al programa de actividades las llamadas “villas indígenas” o “pueblos negros” que consistían en la reconstrucción de aldeas “exóticas” con la presencia de más de 400 indígenas vivos.

De esta forma, el creciente interés por los artefactos “exóticos” y por la vida de pueblos distantes al mundo europeo condujo a que el Ministerio de Educación Pública inaugurara el Museo Etnográfico de Trocadero (MET) en el antiguo Palacio de Trocadero en 1879 (Goldwater, 2004:134); uno de los primeros museos en Europa dedicados a la exhibición de objetos etnográficos, a la conservación de expresiones culturales próximas a desaparecer, y a la exaltación del colonialismo. El primer director del MET fue el médico Ernest-Théodore Hamy (de 1879 a 1907), seguido de René Verneau (de 1907 a 1928) y del célebre antropólogo Paul Rivet (de 1928 a 1935).

En sus primeros años, el MET se consolidó como uno de los museos etnográficos más notables en Europa, pero pronto encontró grandes dificultades para organizar las colecciones; el abundante flujo de objetos provenientes de las colonias hacía que el MET pareciera más un gabinete de curiosidades y objetos “raros” que un museo abierto al público. Durante el periodo de Rivet, el MET encontró nuevos derroteros y se transformó en un “museo-laboratorio” donde los objetos serían considerados como testimonios materiales de culturas lejanas y como documentos de estudio científico. Rivet, apoyado por Georges Henri Rivière como subdirector, implantó un nuevo discurso basado en la investigación etnológica profesional y en el esfuerzo museográfico por combatir los prejuicios raciales y étnicos, mostrando la unidad del ser humano dentro de una pluralidad de culturas (Laurière, 2012:50).

En 1931, Rivet y Rivière afirmaron que el MET debía asumir al menos cuatro propósitos fundamentales. El primero era de índole científica, pues los acervos del museo debían funcionar como una fuente inagotable de conocimientos y material para los estudiantes de Etnología. El segundo propósito estaba relacionado con la educación popular y con la vocación pedagógica de las exhibiciones; las galerías debían proporcionar a los visitantes vasta información etnográfica, geográfica y técnica sobre las diversas civilizaciones en el mundo. El tercer propósito era el artístico y enfatizaba los atributos estéticos de los objetos etnográficos también contemplados como arte “primitivo” fabricado con técnicas desconocidas en Occidente. Y el cuarto propósito era el nacional y señalaba a los museos etnográficos como

eficientes instrumentos de propaganda política, de exaltación de nacionalidades, y centros de documentación indispensable sobre las poblaciones colonizadas (ibídem: 52).

La historia del MET es breve y fugaz, pero no por ello de menor trascendencia en el mundo de los museos. En 1935, el MET cerró sus puertas y el Palacio de Trocadero fue demolido para dar lugar al actual Palacio de Chaillot, donde se inauguraron, el 1º de mayo de 1937, el Museo del Hombre y el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares. Las colecciones del MET fueron inicialmente incorporadas a los acervos del Museo del Hombre que daba continuidad a la concepción original de Rivet y Rivière de los museos como laboratorios científicos y de investigación social. No obstante, ya en el siglo XXI, los 250,000 objetos que conformaban dichas colecciones fueron trasladados al Museo du Quai Branly que, inaugurado el 23 de junio del 2006, está dedicado a las artes no occidentales y privilegia las características estéticas de los objetos en detrimento de su contenido etnográfico.

- *Características generales:*

Con una museología tradicional, las salas del MET y la exhibición de los objetos etnográficos seguían un criterio de clasificación por áreas geográfico-culturales. Las exhibiciones contaban siempre con una base científica; el trabajo antropológico y las monografías elaboradas por los especialistas sustentaban a las exhibiciones y hacían que los artefactos fueran expuestos como testimonios de formas de vida específicas y no sólo como obras de arte “primitivo” (De Tricornot, 1993:357). El MET era un museo pedagógico y científico, donde las apreciaciones estéticas solamente enriquecían la experiencia de los visitantes. Para Rivière, el arte “primitivo” estaba cargado de significados religiosos y mágicos que hacían innecesaria cualquier valoración estética adicional.

- *Innovaciones:*

Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones

La corta vida del MET no fue un impedimento para que éste lograra establecer las bases de los museos etnográficos actuales y algunas propuestas que, hasta nuestros días, permanecen en discusión. Una de las principales líneas de trabajo del MET y cuya incorporación en los programas museísticos del siglo XXI conduciría a destacadas innovaciones, es aquella que refiere al tránsito de un museo dedicado a la exhibición de objetos etnográficos hacia un museo concentrado en la exhibición de la ciencia etnológica. Desde 1929, Rivet y Rivière establecieron que el MET no debía presentar investigaciones concluidas ni objetos inconexos, sino que debía

convertirse en un museo orientado a la investigación en proceso con objetos considerados como “piezas de estudio” (Grognet, 2004:177). En el MET, los almacenes, la biblioteca y las salas de documentación eran tan importantes o incluso más que las galerías de exposición pública. El MET era “[...] más un laboratorio que un lugar de conservación.” (Jamin, 1993:169).

3.1.2 Museo Pitt Rivers, Oxford; Reino Unido

- *Tipo de museo:* Museo Universitario de Arqueología y Etnografía
- *Ubicación:* Parks Road, Oxford University. Oxford, Reino Unido. <http://www.prm.ox.ac.uk>

- *Antecedentes:*

Tal como su nombre lo indica, la trayectoria del Museo Pitt Rivers no puede relatarse sin referir algunos rasgos de la vida y obra de un insigne personaje para la historia de la Antropología y los museos. El General Augustus Henry Lane Fox Pitt-Rivers (1827-1900), nacido en Yorkshire, Reino Unido y educado bajo un estricto régimen militar, fue un estudioso de la diversidad cultural en el mundo que contribuyó con importantes obras antropológicas y criterios para la organización y exhibición de colecciones etnográficas. Durante su juventud, Pitt-Rivers sirvió a la Corona británica en la Guerra de Crimea, en Canadá, Inglaterra, Irlanda y Malta, pero a los 55 años de edad se retiró del ejército para administrar la abundante herencia de su tío abuelo y para dedicarse a su verdadera pasión: la Antropología. En 1882, Pitt-Rivers fue nombrado primer inspector de monumentos antiguos y en 1881 fue el presidente del Instituto Antropológico del Reino Unido (Petch, 2010).

Desde temprana edad, el interés de Pitt-Rivers por coleccionar objetos arqueológicos y etnográficos se convirtió en algo más que un pasatiempo, sobre todo en consecuencia de sus estudios sobre la historia de las armas de fuego y la aplicación del evolucionismo darwiniano. De acuerdo con Pitt-Rivers en su artículo titulado “Sobre el mejoramiento del rifle como un arma de uso general” (*On the improvement of the rifle as a weapon for general use*) en el Journal of the United Service Institution en 1858, la evolución del ser humano está determinada por el desarrollo de la tecnología y los artefactos (Palerm, 2004:49), mismos que ocupan un lugar semejante al del equipo biológico de las demás especies animales; las armas y los carros son equivalentes en la naturaleza a las garras y los colmillos.

En sus viajes de trabajo militar, Pitt-Rivers consiguió un número significativo de objetos arqueológicos y etnográficos calculados, al término de su vida, en más de 30,000 piezas

provenientes de todos los lugares del mundo. A diferencia de las colecciones antropológicas de la época interesadas por objetos “raros” y valiosos, y organizadas por criterios geográficos y culturales, la colección de Pitt-Rivers se caracterizó por la predilección de objetos de uso cotidiano entre los grupos étnicos y por su ordenamiento tipológico. Pitt-Rivers concibió una clasificación de los objetos que él denominaba como “sociológica” y que, emulando los métodos de las ciencias naturales, ordenaba a los objetos según su desarrollo evolutivo; esto es, de las formas más simples a las más complejas (ibídem: 51). En palabras de Pitt-Rivers:

Los objetos están arreglados en secuencia con vista a mostrar [...] las ideas sucesivas por las que las mentes de los hombres en una condición primitiva de la cultura han progresado en el desarrollo de sus artes de lo simple a lo complejo, y de lo homogéneo a lo heterogéneo [...]. Las ideas humanas representadas por varios productos de la industria humana, son capaces de ser clasificadas en géneros, especies y variedades de la misma manera que los productos de los reinos vegetal y animal [...]. Si, por lo tanto, podemos obtener un número suficiente de objetos para representar la sucesión de ideas, se verá que son capaces de ser arreglados en museos con un plan similar. (Siguiendo a Pitt-Rivers, 1874 en Petch, 2010).⁹⁶

Ante la falta de espacio en su domicilio particular, en la década de 1880, Pitt-Rivers comenzó las gestiones necesarias para trasladar su formidable colección a la Universidad de Oxford que hasta entonces no contaba con un departamento de Etnología. En 1884 fue fundado el Museo Pitt Rivers en dicha universidad y en 1886 fue ubicado en su edificio actual construido por el arquitecto T.N. Deane. El primer curador general del museo fue el zoólogo Henry Balfour (de 1884 a 1939), seguido de Thomas Kenneth Penniman (de 1939 a 1963), B.E.B. Fagg (de 1963 a 1975), Brian Allan Lefevre Cranstone (de 1975 a 1985), Schuyler Jones (de 1985 a 1996), Chris Gosden (interino en 1997), y Michael O’Hanlon (de 1998 a la fecha).

En sus inicios, este museo siguió con fidelidad los lineamientos establecidos por el propio Pitt-Rivers en cuanto al ordenamiento y exhibición de los objetos; sin embargo, tras la muerte del General y con el paso de los años, se han instaurado nuevos criterios y propuestas. En los albores del siglo xx, el Museo Pitt Rivers abandonó al Evolucionismo Cultural como plataforma teórica, pero sin renunciar a la clasificación “sociológica” y al razonamiento tipológico de Pitt-Rivers. En los años 60, todavía durante la gestión de Penniman, se instauró un nuevo método de registro de colecciones y de la información obtenida por los etnógrafos en el campo. Y en 1986 el museo ingresó a la era digital con bases de datos y archivos de computadora sumamente eficientes.

⁹⁶ Traducción propia del original en inglés al castellano.

El Museo Pitt Rivers en el siglo XXI es una institución sólida que, sin dar la espalda a sus orígenes, ha vivido procesos de renovación con una colección que hoy se estima en más de 300,000 objetos (sólo el 35% son arqueológicos). En el 2004, el museo recibió un ingreso extraordinario por parte del gobierno británico para construir un nuevo edificio anexo con laboratorios de conservación y oficinas. En el 2008, el museo fue temporalmente cerrado por reestructuración, pero el 1º de mayo del 2009, el Museo Pitt Rivers fue reinaugurado con nuevas galerías, un aula de servicios educativos, entradas accesibles para los visitantes con capacidades diferentes, y la restitución de antiguas vitrinas en el vestíbulo del museo.

- *Características generales:*

Con el objetivo de que los visitantes visualicen cómo es que, en el tiempo y en el espacio, los diferentes grupos humanos han resuelto los mismos problemas por medio de soluciones sumamente diversas, el Museo Pitt Rivers mantiene hasta el día de hoy el criterio de clasificación tipológico. Con una museología tradicional, la exposición permanente incluye la mayor parte de la colección total, pues este museo se ha convertido en las décadas recientes en un centro educativo y de investigación abierto al público. Así, el museo está dividido en tres galerías que siguen los niveles del edificio: a) Planta baja: “Magia, máscaras y música”; b) Galería inferior: “Tatuajes, herramientas y juguetes”; y c) Galería superior: “Escudos, lanzas y samuráis”. La planta baja abarca objetos de tipo cerámico, cestería, máscaras e instrumentos musicales, además de artefactos rituales y religiosos. En el primer nivel del edificio se exhiben objetos utilizados para la decoración corporal, accesorios, arte plumario, marionetas, y la colección del “Capitán Cook” con objetos etnográficos del siglo XVIII originales de las islas del Pacífico Sur. En el segundo nivel se encuentran armas de fuego y de todo tipo, desde arcos y cerbatanas hasta hachas y espadas.

- *Innovaciones:*

Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones

En 1998 el museo inauguró un seminario con reuniones semanales entre investigadores y estudiantes, titulado “Trabajo en proceso: Seminarios de investigación en el Museo de Etnografía” (*Work in Progress: Research Seminars in Museum Ethnography*).

Participación comunitaria y programas de repatriación

El Museo Pitt Rivers está involucrado en diferentes procesos de repatriación de piezas. El 28 de julio del 2010, se realizó una ceremonia especial para la repatriación de restos humanos oriundos del archipiélago Haida Gwaii en Canadá.

El visitante como esencia del museo

La actividad del museo se concentra hoy en un proyecto de revitalización conocido como “Visitantes, Compromiso, Renovación, Visibilidad y Enriquecimiento” o “VERVE” por sus siglas en inglés (*Visitors, Engagement, Renewal, Visibiliy and Enrichment*). Este ambicioso proyecto pretende conectar al museo con los visitantes y promover en éstos la creatividad, el juicio crítico y la comprensión profunda de los contenidos e ideas.

Patrimonio cultural inmaterial

El Museo Pitt Rivers cuenta en la actualidad con un proyecto denominado “Pequeñas bendiciones: animando al amuleto” (*Small Blessings: Animating the Amulet*) en el que los curadores se han dedicado a la investigación de los significados e historias detrás de los objetos rituales de diferentes culturas. Asimismo, el museo llama la atención por el notable incremento de su colección de documentos sonoros y por la realización de eventos nocturnos conocidos como “Noches de luz” (*Light Nights*); las galerías se transforman en bosques oscuros donde los visitantes pueden apreciar las colecciones con ayuda de linternas, al mismo tiempo que escuchan archivos sonoros de cantos africanos o música ejecutada con instrumentos tradicionales.

Tecnologías digitales e interactivas en las exposiciones

El Museo Pitt Rivers forma parte del proyecto digital “Aplicación sobre Museos de la Universidad de Oxford” (*Oxford University Museums App*), disponible en Google Play y en App Store para todos los usuarios de dispositivos celulares. Esta aplicación tiene tres secciones: 1) Listas de los objetos disponibles en cada museo, descripciones detalladas por cada objeto, fotografías de alta resolución y ubicación física de los objetos en las galerías de los museos; 2) Próximos eventos y exhibiciones, fechas, lugares y novedades; y 3) Información general para el visitante, horarios, localización y mapa del museo.

3.1.3 Skansen, Estocolmo; Suecia

- *Tipo de museo:* Museo al Aire Libre de Etnografía e Historia; gubernamental
- *Ubicación:* Isla de Djurgården. Estocolmo, Suecia. <http://www.skansen.se>

- *Antecedentes:*

A la par de los museos etnográficos impulsados por la empresa colonialista y el dominio de los grupos humanos apartados de Europa, en el siglo XIX también proliferaron los museos de contenido etnográfico centrados en las expresiones culturales locales europeas. En particular, en los países del norte del continente, surgió una fuerte tendencia nacionalista preocupada por preservar el folklor y las tradiciones rurales de cada región por medio de un tipo de museo novedoso y diferente basado en la construcción de reproducciones arquitectónicas tradicionales, el traslado de edificios originales, y la participación de las comunidades en la representación de sus costumbres y hábitos cotidianos (Hernández, 1998:295). Estas aldeas reconstruidas recibieron el nombre de museos al aire libre destinados a proteger las manifestaciones de la cultura popular, a “congelarlas” y salvaguardarlas de un futuro incierto; los museos al aire libre fueron pensados como “Pompeyas” donde la forma de vida de los pueblos sería preservada para siempre (Hegardt, 2015:298).

Un personaje toral en la historia de los museos etnográficos y de los museos al aire libre es el etnólogo Artur Hazelius, coleccionista de curiosidades, especialista en lenguas escandinavas y profundo nacionalista nórdico. En 1872, Hazelius fundó el Nordiska Museet en la isla de Djurgården en el centro de Estocolmo, Suecia, el cual fue el primero en el mundo dedicado a las costumbres suecas y a la historia cultural del siglo XVI a la época contemporánea. Los logros de Hazelius fueron mucho más lejos cuando, en la misma isla de Djurgården, el 11 de octubre de 1891, inauguró Skansen, un museo al aire libre y parque zoológico que pretendía mostrar al público la vida de las sociedades rurales y el trabajo de los campesinos suecos.

Desde sus inicios, Skansen ha sido identificado como un museo sumamente novedoso y distinto de otros de vocación etnográfica, concebidos como templos o palacios del conocimiento. En una superficie de 300,000 m.² (75 acres) se ubican alrededor de 150 ejemplares originales de arquitectura vernácula donde los anfitriones y empleados del museo se visten y actúan, hasta el día de hoy, como artesanos, músicos, danzantes y personajes de la vida cotidiana de los pueblos (Alexander, 1996:10). Los edificios y granjas son representativos de diferentes épocas y regiones de Suecia, e incluyen mobiliario, utensilios y

herramientas necesarias para realizar demostraciones sobre la vida y las actividades productivas tradicionales.

Skansen es un museo vivo que en la actualidad mantiene la atención de sus visitantes y un lugar privilegiado entre los museos de Europa. En el siglo *xxi*, Skansen es el museo más frecuentado de Suecia (1.4 millones de visitantes por año) y, a nivel internacional, es un modelo a seguir para nuevas instituciones museísticas (Roigé, 2007). Skansen funciona hasta nuestros días como un emblema de la identidad sueca porque proporciona a sus visitantes una idea de la diversidad cultural, al mismo tiempo que les transmite con claridad la noción de unidad nacional. A través de contextos específicos y paisajes humanizados, los visitantes, con sólo caminar en este museo, pueden recorrer Suecia de norte a sur y a lo largo de cinco siglos de historia, pues Skansen es un retrato en “miniatura” del país completo y la idealización de la sociedad nórdica como un conjunto armónico de aldeas y pueblos (Hegardt, 2015:287).

○ *Características generales:*

Siguiendo algunos principios de la nueva museología, Skansen considera como criterio de distribución espacial, el de cualquier aldea tradicional en Suecia; esto es, por barrios y granjas. Los barrios urbanos recuerdan la Suecia de finales del siglo *xviii* hasta mediados del *xx*; las viviendas proceden del distrito sur de Estocolmo y se alternan con una panadería, un taller de cerámica, la imprenta, la carpintería y otros pequeños negocios. De igual forma, el museo comprende dos grandes granjas: la de Älvros y la de Delsbo. La primera consta de varias edificaciones típicas del norte de Suecia en los inicios del siglo *xix*; es una granja donde los visitantes pueden sentarse a escuchar los relatos del anfitrión sobre los cuidados de los animales y los procesos de producción y consumo de lana y queso seco. La granja de Delsbo expone la explotación agrícola de la región de Dalecarlia, donde la ebanistería y la pintura son de gran importancia.

La aldea incluye la Iglesia de Seglora construida en 1729 y trasladada a Skansen en 1916; la Casa solariega de Skogaholm como un ejemplar arquitectónico del estilo gustaviano y de una casa con jardines propios de una familia noble; la Majada, entendida como el espacio donde las mujeres ordeñan al ganado y producen quesos y mantequilla; y, finalmente, una representación de un pueblo sami, grupo étnico habitante de la región norte de Suecia.

- *Innovaciones:*

El visitante como esencia del museo

Los museos al aire libre no sólo se relacionan con sus visitantes y les permiten una participación activa, sino que están destinados a ellos y a sus propias experiencias. El museo está abierto a un público variado y de todas las edades con actividades sumamente diversas en las que los visitantes adquieren conocimientos y nuevas ideas. En términos generales, es posible afirmar que la visita a Skansen implica un aprendizaje transformativo y la posibilidad de construir múltiples enfoques y puntos de vista.

Patrimonio cultural inmaterial

Con sus más de 120 años, Skansen siempre se ha distinguido por su acento etnográfico y el énfasis en las expresiones culturales inmateriales; en contraste con los museos tradicionales, su estructura como museo al aire libre le permite exhibir tanto actividades cotidianas de las casas y granjas, como presentaciones periódicas de fiestas y rituales tradicionales. El 30 de abril se celebra, al interior del museo, la noche de Valburga con grandes hogueras y canciones primaverales que se remontan al siglo XIV; el 6 de junio se conmemora la fiesta nacional de Suecia; y posteriormente, a finales del mismo mes, se festeja el día de San Juan (solsticio de verano) con la participación del público en bailes y costumbres típicas durante tres días. Al término del año, Skansen tiene un programa navideño sumamente concurrido. El 13 de diciembre se lleva a cabo la celebración de la Lucía con la procesión de una corona de velas; en Navidad se presentan las tradiciones específicas de cada granja o casa en el museo; y en Año Nuevo, Skansen es el mejor lugar para contemplar los fuegos artificiales. En relación con la gastronomía y la cultura alimentaria sueca, Skansen concentra cafeterías y acogedores restaurantes donde los visitantes pueden degustar bebidas y platillos típicos de las regiones, y convivir en ambientes únicos como tabernas del siglo XVIII y XIX.

3.2 Museos etnográficos en el mundo

3.2.1 Museo de Antropología de Columbia Británica, Vancouver; Canadá

- *Tipo de museo:* Museo Universitario de Arqueología y Etnografía
- *Ubicación:* 6393 N.W. Marine Drive. Vancouver, British Columbia, Canadá.
<http://moa.ubc.ca/>

- *Antecedentes:*

El estudio de la diversidad cultural en Vancouver, Canadá, es una prioridad y no es extraño que la investigación antropológica haya conseguido un lugar privilegiado en la universidad regional como un medio idóneo para conocer a la población local y de las aldeas circundantes. En la historia de la ciudad de Vancouver, es inevitable referir a la gran diversidad étnica que, desde hace más de 10,000 años, habita el territorio original del pueblo Musqueam. Con el crecimiento económico de esta gran urbe a lo largo del siglo xx, la población actual mantiene su composición multicultural que hoy integra a residentes asiáticos y latinoamericanos.

De esta manera y ante la pluralidad étnica de la región, en 1947, la Universidad de Columbia Británica fundó, en el sótano de la biblioteca principal, el Museo de Antropología (MOA), inicialmente dedicado a la exhibición de piezas etnográficas relacionadas con las culturas tradicionales de la costa occidental canadiense (*First Nations peoples*). Aunque el MOA nació como un museo pequeño y limitado en la información que presentaba, su relevancia social fue evidente desde el comienzo y en pocos años se hizo necesario su traslado a un nuevo edificio de mayores dimensiones.

El MOA fue reinaugurado en 1976 en el inmueble que hasta hoy constituye su sede y un espacio único para la exhibición de la diversidad cultural. El edificio del museo merece una mención especial por su fama internacional, su originalidad y por romper con los estándares acostumbrados para las instituciones museísticas: salones cerrados y bien delimitados, iluminados de manera artificial. El edificio donde se aloja el MOA fue diseñado por el arquitecto Arthur Erickson y por la arquitecta de paisaje Cornelia Oberlander, quienes mezclaron elementos de las construcciones tradicionales de la región con rasgos de la arquitectura moderna basada en el juego de luces y sombras, y con la espectacularidad del paisaje conformado por grandes montañas y el mar.

El Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica es, en sí mismo, un artefacto famoso. La adaptación de los estilos indios de la costa noroccidental que Arthur Erickson realizó en vidrio y hormigón se encumbra y se agazapa simultáneamente en la cima de un escenográfico acantilado, que mira hacia la isla de Vancouver y el sol poniente. Al comienzo de la tarde, la luz reflejada permite ver un muro saliente de ventanas entre una multitud de viejos postes totémicos dentro del edificio y otros nuevos dispersos en el exterior. (Clifford, 1999:139).

El prestigio actual del MOA excede por mucho sus objetivos inaugurales. Hacia finales del siglo xx, el MOA amplió sus colecciones más allá de la costa occidental canadiense, llegando a 535,000 objetos arqueológicos y más de 40,000 objetos etnográficos procedentes de diferentes grupos humanos alrededor del mundo: 15,000 piezas de Asia, 12,000 de culturas americanas (7,100 de grupos étnicos locales y 4,300 del Centro y Sur del continente), 4,000 piezas del Pacífico Sur, y 2,300 de África. De la colección etnográfica, más de 6,000 piezas son textiles y de aproximadamente 33,000 objetos se dispone de recursos digitales gráficos en un catálogo en línea de acceso gratuito.

En el 2004, el antropólogo Anthony Shelton, una de las figuras académicas más reconocidas por sus propuestas sobre museología crítica y antropología posmoderna, fue nombrado director del MOA, hecho que ha significado la puesta en marcha de una serie de cambios radicales para el museo. Situado en tierra Musqueam, en los últimos años el MOA ha renovado su interés por las culturas vecinas de la ciudad de Vancouver y ha estrechado los lazos con las comunidades étnicas que ya consideran al museo como la materialización de su esencia ancestral. El MOA promueve la investigación antropológica profesional y el estudio de las expresiones inmateriales de diferentes culturas; ha insertado nuevas tecnologías digitales en sus exhibiciones; y ha abierto espacios para la discusión y el pensamiento crítico entre los visitantes. En palabras de Shelton, el MOA es en el presente uno de los museos “más abiertos, innovadores y hermosos en el mundo.” (MOA)

- *Características generales:*

La arquitectura del edificio del MOA repercute en las exhibiciones del museo, pues lejos del modelo tradicional, este museo se organiza por galerías y patios que se alternan en el recorrido de los visitantes. La “Plaza de Bienvenida” (*Welcome Plaza*), nombrada en el 2011 por el pueblo Musqueam como *xʷəníwən ce:p kʷθəθ nəwəyəl* o “Recuerda lo que te enseñaron” (*Remember your teachings*), recibe a los visitantes con trabajos de artistas plásticos Musqueam contemporáneos. La primera sección del museo, conocida bajo el nombre de “Rampa y Gran Salón” (*Ramp & Great Hall*) tiene paredes de cristal de 15 metros de alto y exhibe canoas,

tótems y otras figuras de gran formato del siglo XIX, iluminados naturalmente y enmarcados por el paisaje de islas boscosas y montañas nevadas.

En el Gran Hall todo es más grande que el tamaño natural, pero accesible, y en cierta medida traduce la *presencia* de esas esculturas que son a un tiempo monumentales e íntimas. [...]. En su ambiente original, los postes, pilares y pórticos a menudo estaban ligados a las viviendas y demarcaban las aceras públicas. La gente pasaba entre ellos todos los días. El Gran Hall, al no tener vidrios que separen a los visitantes de los artefactos, y al disponer de senderos para caminar a su alrededor y de lugares confortables para sentarse cerca de ellos, reproduce algo de esa monumentalidad íntima. (Clifford, 1999:148).

El “Complejo de esculturas al aire libre” (*Outdoor Sculpture Complex*) se localiza en la parte de atrás del edificio y es un espacio abierto que muestra esculturas, postes, tótems y dos ejemplares de casas haida de 1951. La “Galería O’Brian y Audain” (*The O’Brian & Audain Gallery*) pasa de los objetos monumentales a las colecciones de objetos pequeños elegidos por su calidad artesanal en arcilla, hueso, madera, marfil, oro o plata. Esta galería se concentra en exposiciones temporales sobre arte africano, árabe, budista, etc.

El “Teatro Michael M. Ames” (*Michael M. Ames Theatre*) es un espacio para la presentación de conferencias, la proyección de películas, y demostraciones de artesanía nativa norteamericana. En los muros del teatro se exhiben de forma permanente obras en acuarela de artistas nativos americanos, las cuales han sido certificadas por el Departamento de Patrimonio de Canadá como expresiones nacionales sobresalientes.

Las “Galerías de multiversidad: maneras de conocer” (*Multiversity Galleries: Ways of knowing*) son salones que albergan las colecciones del museo y las presentan de acuerdo con las opiniones de los grupos étnicos involucrados. El museo trabaja de manera directa con las comunidades nativas e integra sus criterios de clasificación para la exhibición de objetos: por su origen geográfico o cultural, por su tipo, su uso, su historia, o por su calidad artística.

La “Rotonda de Bill Reid” (*Bill Reid Rotunda*) es el salón destinado a la exhibición de la colección más grande en el mundo de los trabajos del artista haida Bill Reid. Las esculturas talladas en madera o fabricadas con oro o plata, están relacionadas con el pasado ancestral de la gente haida. Y la “Galería de cerámica europea de Koerner” (*Koerner European Ceramics Gallery*) presenta una colección de más de 600 piezas cerámicas europeas del siglo XVI al XIX originalmente coleccionadas por el Dr. Walter C. Koerner.

- *Innovaciones:*

Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones

Las instalaciones del MOA incluyen un edificio de cerca de 5000 metros² dedicado a la investigación etnográfica y arqueológica. Este centro de investigación tiene una de las infraestructuras más avanzadas y modernas en Norteamérica, e incluye laboratorios, salones de estudio, biblioteca y archivos especializados.

Al interior del museo, las exhibiciones tienen una base científica que deriva de los resultados de investigaciones en curso. El MOA enfatiza las valoraciones estéticas y el trabajo artístico contemporáneo de los grupos étnicos, pero la información etnográfica sigue jugando un papel primordial en los contenidos de las exposiciones.

Participación comunitaria y programas de repatriación

Por una parte, el MOA trabaja en colaboración con instituciones como la *Musqueam Indian Band*, la Nación Stó:lō y la Sociedad Cultural de U'mista en Alert Bay para integrar una plataforma digital conocida como “Red de investigación recíproca” (*Reciprocal Research Network-RRN*) donde se intercambian opiniones y se reúne informaciones sobre las diferentes colecciones.

Por otra parte, desde hace 35 años, el MOA ha promovido el “Programa de juventud nativa” (*Native Youth Program*), basado en una serie de actividades de verano con jóvenes interesados en trabajar en el museo, dar visitas guiadas, participar en proyectos de investigación y desarrollar presentaciones de canto, poesía, música y artes visuales. El objetivo principal es que estos jóvenes hagan uso de los recursos del museo para explorar sus propias identidades y sentirse motivados por la preservación de su cultura. Este programa ha contado, hasta hoy, con la participación de 182 jóvenes.

El MOA se ha involucrado en procesos de repatriación a tal grado que en el año 2000 publicó un reglamento (*Guidelines for Repatriation*) donde se compromete a conservar los objetos coleccionados y a reconocer “[...] que todo el material de las naciones originales es parte del patrimonio cultural e intelectual de las naciones originales respectivas.” (MOA)⁹⁷. Siguiendo los estatutos de la “Asamblea de las Naciones Originales” (*Assembly of First Nations*) y de la “Asociación de museos de Canadá” (*Canadian Museums Association*), el museo acepta la

⁹⁷ Traducción propia del original en inglés al castellano.

participación de las comunidades y compartir con ellas la autoridad y responsabilidad de la exhibición de las colecciones.

El visitante como esencia del museo

El MOA es uno de los pocos museos etnográficos que se encuentran guiados por los postulados de la museología crítica durante el diseño y montaje de exposiciones. La gestión de Anthony Shelton en este museo se ha apoyado en exposiciones temporales donde las colecciones se ponen al servicio de una idea que, a su vez, pretende generar en los visitantes una actitud crítica y reflexiva. De enero del 2015 a enero del 2016, la exposición titulada “*čəsnaʔəm*, la ciudad antes de la ciudad” (*čəsnaʔəm, the city before the city*) es un ejemplo.

El MOA es también un centro de educación para públicos amplios a través de exposiciones dirigidas a grupos en edad escolar y programas de actividades, clubes de lectura, charlas con curadores y visitas guiadas para visitantes de todas las edades; el programa “Cielo, Infierno y algún lugar en medio: arte popular portugués” (*Heaven, Hell and Somewhere in Between: Portuguese Popular Art*) es uno de los ejemplos más recientes.

Las “Galerías de multiversidad: maneras de conocer” (*Multiversity Galleries: Ways of knowing*) cuentan con una museografía que les permite a los visitantes construir experiencias propias. En estas galerías, las colecciones están organizadas como en los depósitos del museo y están ubicadas en cajas de vidrio o cajones que el público puede abrir libremente (Clifford, 1999:150).

Patrimonio cultural inmaterial

La exhibición del patrimonio cultural inmaterial es una de las prioridades del museo. En tiempos recientes, el MOA sigue un reglamento específico sobre el manejo de los significados y valores implicados en los objetos de sus colecciones (*Guidelines for Management of Culturally Sensitive Material*), donde se compromete a respetar las creencias espirituales asociadas con los objetos y a aceptar que la compra legal y posesión de piezas materiales no implica la compra o posesión de sus cualidades inmateriales. En el ámbito académico, el MOA incluye un laboratorio donde se graban, digitalizan y editan todas aquellas expresiones que ayuden a preservar lenguas, dialectos e historia oral.

Tecnologías digitales e interactivas en las exposiciones

Las “Galerías de multiversidad: maneras de conocer” (*Multiversity Galleries: Ways of knowing*) ponen al servicio del visitante un catálogo digital que provee información, imágenes, audio y video en pantallas táctiles. Este catálogo es conocido como MOACAT por sus siglas en inglés (*Innovative Digital Catalogue Terminals*) y constituye una de las innovaciones más importantes del museo, adicional a las gráficas, modelos en 3D de mapas y artefactos, y dioramas interactivos en todas las galerías del mismo.

3.2.2 Museo de Nubia, Asuán; Egipto

- *Tipo de museo:* Museo de Arqueología y Etnografía; fondos internacionales
- *Ubicación:* Asuán, Egipto. <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/museum-projects/nubia-museum-aswan/>

- *Antecedentes:*

La construcción de la Gran Presa de Asuán en Egipto durante los años 50, aunque figuraba como una obra de infraestructura sobresaliente en la historia de dicho país, fue un evento que generó gran alarma en la comunidad internacional preocupada por el patrimonio cultural de la humanidad. La Gran Presa de Asuán amenazaba con sumergir y, eventualmente, destruir un número importante de monumentos arqueológicos conocidos bajo el nombre de Abu Simbel (Gran Templo y Templo de Hathor). Por ende, en 1959 UNESCO convocó a antropólogos, arqueólogos, ingenieros y otros profesionales a presentar propuestas que permitieran la salvaguardia del Egipto antiguo.

Entre 1964 y 1968, las comunidades nubias con más de 40,000 pobladores fueron reubicadas y los templos de Abu Simbel fueron cuidadosamente cortados en bloques de alrededor de 30 toneladas cada uno, desmantelados, cargados y reensamblados en un nuevo emplazamiento 65 metros más elevado y a 200 metros del río. La “Campaña Internacional para el Salvamento de los Monumentos de Nubia” coordinada por UNESCO (*International Campaign to Save the Monuments of Nubia*) calificó este proyecto como exitoso y único en la historia.

Años más tarde, UNESCO señaló la relevancia de mantener en la memoria social y de dar a conocer a las futuras generaciones, la historia de Abu Simbel y su proyecto de reubicación como un ejemplo de trabajo colectivo destinado a la preservación de nuestro patrimonio

cultural. Dos museos fueron inaugurados con este objetivo: el Museo Nacional de la Civilización Egipcia en la ciudad del Cairo y el Museo de Nubia en Asuán.

En un terreno de 50,000 metros² a un costado del río Nilo, el Museo de Nubia fue diseñado por el arquitecto Mahmoud El-Hakim y el arquitecto de paisaje Werkmeister, quienes se inspiraron en los materiales y elementos constructivos de las casas nubias tradicionales. El proyecto arquitectónico fue aprobado por el “Consejo Supremo de Antigüedades” (*Supreme Council of Antiquities*) el 5 de abril de 1983, pero la construcción inició hasta 1986 y fue suspendida en varias ocasiones. El edificio fue inaugurado el 23 de noviembre de 1997 como un gran evento internacional (Alamuddin, 2001) y en el 2001, fue galardonado con el premio Aga Khan de Arquitectura.

El acceso principal al museo se localiza al oeste del edificio, tal como ocurre en las casas nubias antiguas ubicadas en la misma aldea de Asuán; del terreno completo, 7000 metros² fueron asignados al inmueble y 43,000 metros² fueron destinados a la exhibición de piezas al aire libre y al diseño de jardines con flora endémica. Cabe destacar que la museografía de esta institución estuvo a cargo del célebre arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vázquez y su equipo de colaboradores entre los que se encontraban el arquitecto y museógrafo Iker Larrauri y los arquitectos Jorge Agostoni y Alfredo Valencia (Vázquez, 2005: 192-197). La reconocida experiencia en México de estos arquitectos en el Museo Nacional de Antropología, hizo que UNESCO los considerara como los profesionales idóneos para encargarse del nuevo museo egipcio (Zurián, 2014:57).

En la actualidad, el Museo de Nubia resguarda más de 3000 objetos arqueológicos relacionados con los trabajos de excavación y conservación de los templos de Abu Simbel y con la historia de Egipto en su etapa prehistórica, faraónica, romana, cóptica e islámica. En paralelo, el museo cuenta con objetos etnográficos y con dioramas (*life groups*) sobre la vida cotidiana y contemporánea de las poblaciones nubias que sacrificaron sus hogares y tierras en la década de 1960. Este museo tiene como objetivo principal exhibir las culturas egipcias en el tiempo, resguardar los hallazgos arqueológicos de las expediciones de UNESCO, y celebrar el esfuerzo de la comunidad internacional en la salvaguardia del patrimonio cultural. En abril del 2010, el Museo de Nubia fue aprobado por UNESCO como un centro de museología destacado a nivel internacional y un lugar dedicado a la preservación y conservación de los restos arqueológicos y la información etnográfica de África y Medio Oriente.

- *Características generales:*

El Museo de Nubia es la amalgama de la museología tradicional con algunos elementos de los museos al aire libre, pues se divide en dos grandes secciones: el edificio con salas cerradas, y un área grande y abierta para la exhibición de la arquitectura tradicional y de piezas de gran formato. El museo recibe al visitante en un salón principal de exhibición donde se encuentra el diorama etnográfico y una parte de la colección arqueológica organizada bajo criterios cronológicos. A través de rampas y espacios delimitados, los visitantes continúan su recorrido sin perder de vista la estatua de Ramsés II al centro del edificio y el diseño arquitectónico semejante al de los templos faraónicos. El museo cuenta además con salas para exhibiciones temporales, salones educativos al norte del edificio, laboratorios de restauración de bienes muebles, salones de conferencias, cafetería, biblioteca, bodegas y tienda (Alamuddin, 2001).

La sección al aire libre comienza con una cueva prehistórica con expresiones pictóricas de animales, y con la exhibición de altares, estelas y esculturas arqueológicas de la región. Más adelante, la visita continúa con una casa nubia tradicional sumamente parecida a las que son habitadas en la aldea próxima al museo,⁹⁸ y con una sección de mausoleos islámicos y una *musalla*; es decir, un espacio abierto utilizado para rezar. Las instalaciones al aire libre incluyen un anfiteatro con capacidad de 500 personas y jardines de flora endémica. El museo es atravesado por un canal de agua que simboliza la presencia del río Nilo.

- *Innovaciones:*

Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones

El Museo de Nubia es el resultado del trabajo científico de arqueólogos y etnógrafos dedicados al estudio de las culturas pasadas y vivas de Egipto. Las exhibiciones están sustentadas en la información derivada de las investigaciones que hasta hoy continúan en el Centro de documentación sobre historia y cultura egipcia, localizado en el mismo museo. En su exposición permanente, el museo incluye algunas vitrinas dedicadas al trabajo antropológico donde se explican los procesos de investigación etnográfica y arqueológica más frecuentes entre los profesionales de estas ramas del conocimiento. Las vitrinas muestran diarios de campo, cédulas de trabajo, escalas, sombreros y mochilas.

⁹⁸ Al igual que este museo, la aldea es muy visitada por turistas internacionales y cuenta con una "casa muestra" que exhibe los rasgos tradicionales de las casas nubias particulares. Luisa F. Rico; 2014: comunicación personal.

Participación comunitaria y programas de repatriación

La ubicación del Museo de Nubia es privilegiada por encontrarse a unos metros de la aldea de Asuán donde habitan diferentes grupos étnicos con tradiciones y manifestaciones culturales antiguas. A pesar de que el museo es el resultado de las misiones de UNESCO y de los esfuerzos gubernamentales egipcios, es innegable su carácter comunitario y su estrecha relación con la población local que con frecuencia se presenta en el anfiteatro del museo con expresiones artísticas diversas. Numerosos paquetes turísticos ofertan entre los viajeros la visita del Museo de Nubia y de la aldea durante el mismo día como parte de un solo recorrido.

Patrimonio cultural inmaterial

La sección al aire libre ha convertido a este museo es una institución vanguardista que, como pocas, integra en su programa de actividades, expresiones culturales inmateriales de la región. Todos los sábados y domingos, un *sheik* (hombre anciano investido de autoridad entre los miembros de su grupo étnico) celebra, en la *musalla* del museo, una ceremonia de rezos y cantos poéticos breves conocida como *maqama* o bien, el *dhikr*, un ritual tradicional dedicado a los santos Sufi. La entrada a estas ceremonias es libre y el museo tiene una puerta directa al templo para las comunidades locales.

3.2.3 Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa, Wellington; NZ

- *Tipo de museo:* Museo de Arte, Ciencias Naturales, Etnografía e Historia; gubernamental
- *Ubicación:* 55 Cable Street. Wellington, Nueva Zelanda. <http://www.tepapa.govt.nz>
- *Antecedentes:*

La historia del Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa se extiende en el tiempo y va mucho más allá de sus condiciones actuales. Su antecedente más lejano es el “Museo Colonial” (*Colonial Museum*) fundado en 1865 en una pequeña casa de madera ubicada detrás de los edificios del Parlamento. El primer director fue Sir James Hector (de 1865 a 1903), seguido de Augustus Hamilton (de 1903 a 1913); este último, responsable del cambio de nombre de la institución a “Museo del Dominio” (*Dominion Museum*) en 1907.

El museo creció en sus colecciones y en el número de visitantes, por lo que en 1936 fue necesaria su mudanza a una nueva sede en Buckle Street, Wellington, donde años más tarde, en 1972, cambió su nombre al de “Museo Nacional” (*National Museum*). En los años 80, comenzó una época de evaluación y reestructuración, pues el edificio de Buckle Street era

insuficiente y, de acuerdo con las encuestas, la diversidad cultural y la identidad de la población de Nueva Zelanda no estaba adecuadamente representada en el museo. Así, en 1988, el gobierno neozelandés estableció un proyecto para el desarrollo de un nuevo museo (*Project Development Board*) que incorporara tanto la historia de la población nacional, como las expresiones de los iwi (grupos tribales).

Finalmente, el 14 de febrero de 1992 se inauguró el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa (Te Papa) como un centro bicultural, interdisciplinario e interactivo, y como un foro de exhibición y preservación del patrimonio cultural nacional y de los conocimientos sobre el ambiente natural. Te Papa es el resultado de la fusión del Museo Nacional con la Galería Nacional de Arte (*National Art Gallery*) y desde sus orígenes adquirió los siguientes compromisos institucionales: a) reunir las colecciones del Museo Nacional y de la Galería Nacional de Arte con el fin de que las historias de Nueva Zelanda sean relatadas de manera interdisciplinaria; b) trabajar en colaboración con Tangata Whenua (grupo maorí) y Tangata Tiriti (población de Nueva Zelanda); c) hablar con autoridad y ser un vocero de la diversidad cultural de Nueva Zelanda; d) ser un espacio abierto a la discusión, el debate, el involucramiento social y la celebración; y e) vincular el pasado, el presente y el futuro.

En Nueva Zelanda, el grupo étnico de los maoríes representa un porcentaje elevado de la población (15%) que ha buscado espacios para manifestarse y hacer escuchar sus voces (Harth, 1999:280). En este sentido, el carácter bicultural de Te Papa es evidente en su nombre, su funcionamiento y en su arquitectura. Primero, *Te Papa Tongarewa* es una frase en maorí que literalmente significa “contenedor de tesoros”. Esta expresión proviene de varios términos: *Papa* describe a la Madre Tierra (*Papatūānuku*), pero al mismo tiempo refiere a un *papahou* que es una caja de tesoros y al *papa kāinga* que es el hogar. *Tongarewa* es un tipo de piedra verde utilizada por los maoríes en las esculturas, pero también es una palabra que alude a cualquier tesoro u objeto preciado. Una interpretación más completa de *Te Papa Tongarewa* sería: “nuestro contenedor de cosas y personas preciadas que se relacionan con la Madre Tierra aquí en Nueva Zelanda”.

En cuanto al funcionamiento del museo, desde 1995, los directores de la institución han compartido las decisiones y liderazgo con un director de origen maorí (Kaihautū); actualmente, los directores del museo son Rick Ellis (desde el 2014) y Arapata Hakiwai (desde el 2012). Por último, la arquitectura del edificio sede tiene un diseño que también refleja la historia e identidad

de Nueva Zelanda. El arquitecto principal del proyecto fue Ivan Mercep (de Jasmax Architects), quien dividió al inmueble en tres grandes secciones: La cara norte llamada “Cara Maorí” (*Maorí face*) que mira hacia el mar y es donde se ubica el *Marae*; esto es, el lugar de reunión comunitario que recibe a los visitantes a lo lejos y los invita a las exhibiciones de contenido maorí. La cara sur denominada “Cara Pakeha” (*Pakeha face*), donde *pakeha* significa europeo, es la sección que mira hacia la ciudad a través de paneles de colores brillantes e invita a las exposiciones de enfoque europeo. Y el área central del edificio, “El espacio de en medio” (*The space between*) que al mismo tiempo divide y une a las caras norte y sur, lo natural y lo urbano. En su interior, alberga la exposición principal del museo relacionada con la nación neozelandesa y la “Galería de la Comunidad” (*Community Gallery*).

Las colecciones de Te Papa son extensas y de gran valor histórico y social. La colección de fotografías antiguas es una de las fuentes documentales más importantes para estudiar el pasado de los maoríes; la colección de arte proviene de la antigua Galería Nacional de Arte y se ha ampliado con expresiones artísticas nativas; y la colección de historia engloba más de 25,000 objetos entre los que se incluyen 7000 textiles y 2000 objetos de África, América, Asia y Australia, adicional a la colección postal de 20,000 estampas y la colección de muebles con más de 250 piezas. La colección del Pacífico es atendida de forma independiente por su tamaño de 13,000 objetos históricos y etnográficos. Esta colección es una de las prioridades del museo a la par del acervo “Taonga Maorí” con más de 30,000 tesoros culturales (*taonga*) que son exhibidos de acuerdo con los criterios y la participación de las comunidades nativas. La colección de especímenes naturales incluye más de 1 millón de lotes con animales y plantas endémicos; es la más grande de Nueva Zelanda sobre esta temática.

Te Papa cumple hoy sus objetivos a cabalidad y se ha convertido en un ejemplo a seguir para muchas otras instituciones museísticas de carácter etnográfico a nivel internacional; en el 2013, tuvo 22 millones de visitantes, pero con las más recientes innovaciones museológicas y museográficas espera aumentar este número de forma considerable.

- *Características generales:*

La gran diversidad de objetos resguardados por este museo hace que su ordenamiento y exhibición presenten algunas dificultades. Un primer criterio general de clasificación divide al museo en cinco grandes áreas temáticas (arte, historia, ambiente natural) y culturales (Pacífico y maoríes). El primer nivel del inmueble está integrado por la cafetería, la tienda de reglao y

un jardín. El segundo nivel introduce temáticas sobre el ambiente natural con dioramas e imágenes de montañas, el mar, los terremotos y otros fenómenos naturales. El tercer nivel está dedicado al impacto humano en la Tierra y a la historia general de Oceanía. El cuarto piso es tal vez el más complejo y abundante en información, pues aborda la vida de los maoríes, las tradiciones de diferentes grupos étnicos en el Pacífico Sur, y algunos momentos de la historia de Europa. En este nivel hay dioramas etnográficos de alta calidad y una sala dedicada a la identidad de la nación neozelandesa (*Signs of a nation*). El quinto nivel acoge las colecciones de arte antiguo y contemporáneo, y el sexto y último piso es un mirador del imponente paisaje natural y urbano que rodea al museo.

- *Innovaciones:*

Participación comunitaria y programas de repatriación

Si fuese necesario elegir un único rasgo característico de Te Papa, sin duda sería su cercanía con las comunidades tradicionales, pues no sólo participan, sino que éstas son parte de la esencia misma del museo concebido como una institución bicultural. Contrario a la tradición colonialista, este museo refleja la importancia de la cultura maorí y trabaja en colaboración con una organización llamada “Servicios Nacionales Te Paerangi” (*National Services Te Paerangi*) que reúne los intereses de todos los museos, galerías, grupos tribales y organizaciones de Nueva Zelanda.

Entre las salas del museo se encuentra la “Galería de la Comunidad” (*Community Gallery*); un salón de exposiciones temporales donde cada dos años un grupo cultural tiene la oportunidad de presentar su historia. Hasta ahora, esta galería ha contado con la participación de la comunidad china, alemana, india, italiana y escocesa que habitan en Nueva Zelanda. Y en la misma línea, el museo tiene también el “Programa de exhibición iwi” (*Iwi Exhibition Programme*) por medio del cual los grupos étnicos de la región, principalmente maoríes, pueden presentar sus tesoros culturales (taonga) en un foro nacional. El montaje y diseño de las exposiciones lo realizan las comunidades en colaboración con el personal del museo, mientras que el cuidado y mantenimiento de la exposición una vez que ha sido inaugurada, corren por cuenta de los ancianos iwi (kaumatua) que residen temporalmente en el museo y llevan a cabo ceremonias y rituales vinculados con los objetos exhibidos. Este programa de exhibiciones es fundamental para el museo porque refleja el interés de las comunidades por su propia cultura. Las exhibiciones iwi más recientes son: “Tai timu, tai pari, Tainui: Viaje de un pueblo” (*Tai timu, tai*

pari, Tainui: Journey of a people) del 3 de septiembre del 2011 al 2 de marzo del 2014 y “*Mō Tātou: The Ngāi Tahu Whānui*” del 8 de julio del 2006 al 9 de agosto del 2009.

Sobre la repatriación, desde los años 80, Te Papa ha estado involucrado con el regreso de más 87 restos humanos a las comunidades maoríes. Desde mayo del 2003, el museo trabaja con un programa (*Karanga Aotearoa Repatriation Programme*) donde se compromete con la repatriación, doméstica o internacional y de mutuo acuerdo, de restos humanos a sus lugares de origen o donde los grupos étnicos decidan ubicarlos. El primer acto de repatriación se realizó en 1958 en Hawkes Bay, y el más reciente fue en el 2013 en Waimārama, también en Hawkes Bay.

El visitante como esencia del museo

El museo fomenta la participación de los visitantes y la creación de ambientes favorables para el aprendizaje y la construcción de experiencias únicas. En todos los niveles del edificio, entre las salas de exhibición, Te Papa ha instalado salones conocidos como “Centros de Descubrimiento” (*Discovery Centres*), basados en el trinomio que en la literatura sobre museos se conoce como “hands-on, hearts-on, minds-on” (contacto físico, emocional e intelectual).

Los Centros de Descubrimiento son salones donde los visitantes pueden tocar, explorar, jugar, hacer preguntas, investigar y aprender nuevos conceptos; Te Papa tiene cuatro: a) *Te Huka ā Tai* está dirigido a los niños y presenta información etnográfica de los maoríes con juegos, vestimentas, instrumentos musicales y otros objetos (nivel 4 del edificio); b) “Estación de Inspiración” (*Inspiration Station*) es un centro de arte e historia con juegos y actividades para público de todas las edades (nivel 4); c) “Espacio de la Naturaleza” (*Nature Space*) es un salón donde los visitantes emprenden un viaje interactivo que les permite pararse sobre la huella de un dinosaurio, gatear al interior de una ballena, estudiar insectos en un microscopio y hallar fósiles (nivel 2); y d) “Planeta Pacífico” (*Planet Pasifika*) está dedicado a las expresiones étnicas en las islas del Pacífico Sur y cuenta con actividades relacionadas con la decoración corporal (tatuajes) y la música de tambores (nivel 4).

Patrimonio cultural inmaterial

Para Te Papa, la exhibición del patrimonio cultural inmaterial no es una prioridad, pues la concepción bicultural del museo hace que éste sea una institución viva y que sus exhibiciones siempre destaquen los significados y valores asociados a las colecciones. Asociado a las

exposiciones temporales, es frecuente que se presenten eventos de danza, música y cantos tradicionales, pero, además, las cédulas del museo, los sistemas de señalización y el sitio del museo en internet son bilingües en su totalidad (inglés y maorí).

3.3 Museos etnográficos en México

3.3.1 Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México

- *Tipo de museo:* Museo de Arqueología y Etnografía; gubernamental
- *Ubicación:* Av. Paseo de la Reforma y Calzada Gandhi, Col. Chapultepec Polanco. Ciudad de México, México. <http://www.mna.inah.gob.mx/>

- *Antecedentes:*

En septiembre del 2014, el Museo Nacional de Antropología (MNA) festejó su aniversario número 50; sin embargo, su historia como institución pública dedicada a la salvaguardia del patrimonio cultural se extiende hasta los inicios del siglo XIX cuando el primer presidente del México Independiente, Guadalupe Victoria, anunció la creación del Museo Nacional en 1825. Los hallazgos arqueológicos de la década de 1790 en la Plaza de Armas de la Ciudad de México condujeron a agudas discusiones sobre el pasado prehispánico de la nación, su relevancia ideológica para el movimiento independentista, y la pertinencia de su conservación en una institución museística dedicada al resguardo de los objetos relacionados con la historia patria y los valores nacionales. Durante su primer siglo, el Museo Nacional contó con abundantes colecciones arqueológicas, etnográficas, históricas y naturales, pero en el siglo XX se transformó, perfilándose como un museo de Antropología centrado en las expresiones indígenas pasadas y actuales. Desde sus comienzos, el MNA ha sido un símbolo de identidad y uno de los lugares más emblemáticos de la nación mexicana en relación con la historia y la cultura popular del país.

La casa de Moneda no. 13 en el Centro Histórico de la Ciudad de México que había albergado al museo desde 1865, era ya insuficiente para conservar las extensas colecciones, por lo que en 1961 Jaime Torres Bodet, entonces Secretario de Educación Pública, organizó un equipo de 40 asesores científicos⁹⁹ para la planeación de un nuevo museo; esto es, el actual MNA

⁹⁹ "Consejo Ejecutivo para la Planeación e Instalación del Nuevo Museo Nacional de Antropología", presidido por el arquitecto Ignacio Marquina.

ubicado en una superficie de 70,000 m.² al poniente de la ciudad. El proyecto arquitectónico del nuevo inmueble estuvo dirigido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien, con la colaboración de reconocidos artistas plásticos, capturó la esencia del pasado prehispánico y de los valores tradicionales mexicanos en elementos arquitectónicos, técnicas y materiales modernos.

El MNA fue inaugurado el 17 de septiembre de 1964 en un edificio que tardó 19 meses en ser construido y acondicionado con las viejas colecciones y con innovaciones sobresalientes. Los principales criterios para su fundación fueron: a) enriquecimiento, registro, conservación y manejo del patrimonio cultural mexicano desde un ámbito institucional; b) producción y divulgación del conocimiento científico; y c) enseñanza popular acerca del mundo indígena. La vocación nacionalista del museo puede resumirse en un diálogo entre el entonces presidente de la República Adolfo López Mateos y el arquitecto Ramírez Vázquez:

Cuando se tomó la decisión de construir el museo, Torres Bodet le dijo a López Mateos: “indique usted al arquitecto qué es lo que espera del Museo Nacional de Antropología”. El licenciado López Mateos lo pensó un momento y dijo: “quisiera que fuera tan atractivo que la gente pregunte a algún pariente o amigo: ¿ya fuiste al museo? Quisiera que los mexicanos al salir de él se sientan orgullosos de serlo. (Ramírez Vázquez, 2008:21).

Las colecciones del MNA y la información exhibida en cada una de las salas son el resultado del trabajo y de la investigación sistemática de antropólogos y especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La colección arqueológica es la más extensa y antigua por haber sido la fundadora del Museo Nacional en los comienzos del siglo XIX, mientras que la colección etnográfica data de 1895 cuando el Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, solicitó, con motivo de la celebración del XI Congreso de Americanistas en México, que se formalizara la creación de un departamento de Etnografía en el museo (Sierra, 1994). La inauguración del MNA significó un importante incremento de los objetos etnográficos, pues se emprendieron más de 70 expediciones antropológicas a distintos lugares del país para adquirir nuevas piezas y materiales (el 95% del acervo etnográfico actual) (Olivé y Urteaga, 1988:85). En el presente, el MNA cuenta con 7761 piezas arqueológicas en exhibición y 5765 objetos etnográficos en salas (MNA).

La mayor restructuración del MNA desde su fundación ocurrió entre 1990 y el año 2010 (Avendaño, 2014) cuando se renovaron los contenidos de casi todas las salas, se actualizaron cedulares con textos en inglés, se integraron propuestas de comunicación y servicios a los visitantes, y se abrieron al público nuevas salas para exposiciones temporales y de temáticas

etnográficas que no habían sido abordadas todavía. Con sus más de dos millones de visitantes al año y con la permanente revisión de las exposiciones,¹⁰⁰ el MNA ha ingresado al siglo XXI como un museo de amplio reconocimiento y buena reputación a nivel internacional. La arquitectura de su edificio, la museografía, los discursos curatoriales y el funcionamiento cotidiano de la institución fueron novedosos al grado que hasta hoy, este museo es un punto de referencia para sus pares en todo el mundo.

- *Características generales:*

El MNA recibe a sus visitantes en una explanada abierta de libre acceso referida por el arquitecto Ramírez Vázquez como “Plaza de acceso y fachada”. En este lugar, la edificación muestra sus grandes dimensiones y anticipa parte del discurso nacionalista del museo. Una vez que los visitantes ingresan al inmueble a través de dos puertas centrales, se encuentra el “Vestíbulo”, un gran salón de altos muros diseñado para orientar y distribuir al público. Al centro de esta sección se ubica un promontorio de mármol que representa a la pirámide circular de Cuicuilco y que funciona como un escaparate para la “pieza del mes”. En los extremos laterales del “Vestíbulo” hay escaleras que conducen a la planta alta, donde se encuentran, en el ala izquierda, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y, en el ala derecha, un área académica que por algunos años fue sede de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).¹⁰¹

Dejando atrás el “Vestíbulo”, los visitantes comienzan su recorrido al incursionar en un “Patio Central”, descrito por el mismo arquitecto como un área extensa y de movimiento libre y fluido. El diseño de este gran patio estuvo influenciado por el concepto arquitectónico mesoamericano de patios delimitados por grandes edificios y de espacios públicos de menor escala a las grandes plazas exteriores. Al centro del “Patio Central” se sitúa “El Paraguas”: una gran columna revestida de bronce con un relieve escultórico que refiere a elementos del México tradicional y contemporáneo, que sostiene una de las cubiertas colgantes más grandes del mundo (techa un área total de 4,467.5 m.²). “El Paraguas” es un elemento decorativo que permite la caída del agua durante la temporada de lluvias en la ciudad y enfatiza la relación armónica entre el edificio y su entorno natural.

¹⁰⁰En el año 2012 se actualizó la sala “Los toltecas y el Epiclásico” con 270 piezas inéditas y temas como el militarismo y la cosmogonía. En el 2014 se actualizaron las salas de “Introducción a la Antropología” y “Otopame”; y se renovaron los guiones sobre el Inframundo maya y cacería del mamut por los primeros pobladores (Avendaño, 2014).

¹⁰¹ La ENAH se localiza actualmente al sur de la Ciudad de México, a un costado de la Zona Arqueológica de Cuicuilco (Periférico Sur y Zapote s/n. Colonia Isidro Fabela).

Alrededor del patio y su núcleo central, se encuentran las 22 salas de exposición permanente. De la superficie total del inmueble, 30,000 m.² están destinados a las salas: once de Arqueología en la planta baja y once de Etnografía en la parte alta del edificio. Durante las juntas de planeación del MNA en la década de 1960, se estableció que habría una correspondencia entre las salas arqueológicas y las etnográficas, que mostrara la continuidad entre el pasado prehispánico del país y el presente etnográfico de los pueblos (Olivé y Urteaga, 1988:85).

Cuadro 6. Salas del Museo Nacional de Antropología	
Salas de Arqueología (Planta baja)	Salas de Etnografía (Planta alta)
Introducción a la Antropología (6 millones a.C. – 50,000 a.C.)	Pueblos Indios
Poblamiento de América (30,000 a.C. – 2000 a.C.)	Gran Nayar
Preclásico en el Altiplano Central (2300 a.C. -100 d.C.)	Purécherio
Teotihuacana (150-650)	Otopame
Los toltecas y el Epiclásico (650-1200)	Sierra de Puebla
Mexica (1200-1521)	Los nahuas
Culturas de Oaxaca (1500 a.C. – 1521 d.C.)	Oaxaca: pueblos indios del sur
Culturas de la Costa del Golfo (2000 a.C. – 1521 d.C.)	Costa del Golfo, Huasteca y Totonacapan
Maya (1000 a.C. – 1521 d.C.)	Pueblos mayas de la planicie y las selvas
Culturas de Occidente (1500 a.C. – 1521 d.C.)	Pueblos mayas de las montañas
Culturas del Norte (200 a.C. – 1600 d.C.)	El Noroeste: sierras, desiertos y valles
Fuente: Elaboración propia con información del MNA (http://www.mna.inah.gob.mx/)	

El criterio de organización de las colecciones arqueológicas toma en cuenta las áreas geográfico-culturales y la cronología, mientras que las salas de Etnografía se concentran en las áreas lingüístico-culturales que fusionan a algunos grupos étnicos y que permiten una exhibición más ordenada de las piezas. En 1964, los curadores de la sección etnográfica tomaron en cuenta, además, el censo de 1960 para representar a los grupos étnicos más numerosos e históricamente más relevantes (Sierra, 1994: 80).

Específicamente, las salas de Etnografía exhiben objetos elaborados con una gran diversidad de técnicas y materiales: cerámica, cestería, madera, pluma, tejidos de algodón, lana, seda, piel y plata. Sólo algunas de las piezas exhibidas fueron manufacturadas con la intención inicial de que se incorporaran a los acervos del museo, pues un alto porcentaje de la colección etnográfica se basa en objetos que fueron utilizados por las poblaciones para fines locales. La exhibición sigue, en su mayor parte, los lineamientos de la museología tradicional que defiende el uso de vitrinas y extensas cédulas, pero adicionalmente, el MNA ha incorporado a las salas, la transmisión de registros visuales en pantallas y televisores, documentos sonoros de cantos y música tradicional, y dioramas (*life groups*) con maniquíes y ejemplares originales de arquitectura vernácula que reconstruyen ambientes y contextos sociales específicos.

- *Innovaciones:*

Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones

Como ya lo hemos dicho, las exposiciones permanentes del MNA tienen desde su origen un sustento científico. El primer jefe del departamento de Etnografía tras la inauguración del MNA fue el antropólogo Fernando Cámara Barbachano, quien apreciaba la importancia del trabajo de campo y del acopio intensivo de información sobre las diferentes etnias de México. En 1966, Fernando Cámara consolidó el proyecto “Rescate Etnográfico Nacional” con los objetivos de: a) reconstruir científicamente aspectos de la historia indígena de México; b) determinar regularidades significativas y denominadores comunes en el cambio y persistencia sociocultural; c) enriquecer las colecciones etnográficas con fines museográficos; y d) mejorar las interpretaciones etnológicas (ibídem: 87).

Aunque el MNA fue concebido como un museo que exhibiría las culturas del país y no los procesos de trabajo de los antropólogos (Olivé y Urteaga, 1988:212); esto es, con una perspectiva epistemológica naturalista, en épocas más recientes, la Subdirección de Etnografía ha integrado en las cédulas y recursos audiovisuales de las salas algunas referencias a los procesos de investigación con el fin de que los visitantes comprendan cómo se construye el conocimiento antropológico en torno de las distintas culturas. La sala de “Pueblos Indios”, describe de forma somera las características y disciplinas que abarca la Antropología en México¹⁰² y en la primera cédula conceptualiza y señala la importancia del trabajo etnográfico:

¹⁰² Antropología Física, Antropología Social, Arqueología, Etnohistoria, Etnología y Lingüística.

La Etnografía y los Pueblos Indios. La etnología se ocupa de la investigación comparativa de las culturas. Para ello se vale principalmente de los estudios etnográficos, los cuales versan sobre poblaciones vivas. El etnógrafo, que es al mismo tiempo etnólogo, obtiene su información en el trabajo de campo, a partir de observaciones y entrevistas con los pueblos estudiados. (Cédula introductoria, Sala “Pueblos Indios, MNA).

En la sala de “Purécherio” se incluyó un nuevo video documental donde la Mtra. Catalina Rodríguez, curadora, explica a los visitantes la historia de la investigación etnológica en la región purépecha, los más recientes avances de un proyecto de investigación sobre las redes de pesca tradicionales, y los logros en la restauración de algunas piezas coleccionadas.

Participación comunitaria y programas de repatriación

Uno de los rasgos característicos del MNA y que desde su fundación llamó poderosamente la atención de otros museos en el mundo, ha sido el permanente vínculo de la sección etnográfica con las poblaciones indígenas contemporáneas. En 1964, los museógrafos y etnólogos encargados de las salas etnográficas, abrieron espacios de diálogo y trabajo con los diferentes grupos étnicos, para lograr una mejor exhibición de los valores tradicionales, la cosmovisión y la vida cotidiana. El arquitecto Ramírez Vázquez relata cómo durante las juntas del Consejo de Planeación surgieron un gran número de discrepancias sobre la hechura de las casas y templos, por lo que tuvieron la idea de invitar a grupos otomíes, huicholes y chontales para que construyeran sus viviendas con la técnicas y materiales originales pero al interior del museo: “Los instalamos en la planta baja donde se ubicarían los espacios de oficina de operación, les habilitamos espacios para vivir, sanitarios, sitios para que cocinaran sus alimentos. Este museo fue en su momento el único museo que había sido instalado por los propios nativos, por los propios creadores de los objetos exhibidos.” (Ramírez Vázquez, 2008:33).

Durante las reestructuraciones del MNA en los años 90, la sala de “Purécherio” contó nuevamente con la participación comunitaria y con la opinión de grupos de intelectuales purépechas interesados en la exhibición de su cultura bajo criterios novedosos. De igual forma, ya en el siglo XXI, la sala de “Oaxaca: pueblos indios del sur” añadió tres pantallas con un video de dibujos animados que originalmente fueron realizados por niños oriundos de las comunidades oaxaqueñas de San Mateo del Mar, en el istmo Huave, Santo Domingo Yanhuitlán, en la Mixteca, y Santa María Tlahuitaltepec, en la Sierra Mixe. Los dibujos tienen como tema central la propia visión de los infantes acerca de su futuro y la importancia de la lluvia para las comunidades de la región.

Patrimonio cultural inmaterial

A lo largo de las once salas etnográficas, las expresiones intangibles de los grupos étnicos de México son referidas y cuidadosamente descritas en las cédulas y documentos visuales y sonoros. La sala de “El Noroeste: sierras, desiertos y valles” presenta un video sobre danzas tradicionales de Sonora que sin duda capta la atención de los visitantes, mientras que la sala de “Los nahuas” incluye una composición musical que ilustra sobre el uso frecuente de palabras en lengua náhuatl en el habla de los mexicanos.

Antiguamente, la sala “Costa del Golfo, Huasteca y Totonacapan” incluía un diorama sobre la Danza de los Voladores originaria de Papantla, Veracruz, el cual desapareció para dar lugar a una presentación en vivo afuera del museo. “Voladores” totonacos ejecutan la danza varias veces al día para el deleite del público y con el firme deseo de dar a conocer una de las expresiones más importantes de su cultura.

La Subdirección de Etnografía del MNA ha logrado complementar el contenido de las salas permanentes con eventos vinculados con prácticas rituales de algún grupo étnico del país. Un ejemplo es la fiesta del Día de Muertos que en noviembre de 2014 fue presentada como “Ngo Dü”, según las costumbres de la localidad de Cruz Blanca, Ixhuatlá de Madero en el estado de Veracruz.

3.3.2 Museo Nacional de las Culturas, Ciudad de México

- *Tipo de museo:* Museo de Arqueología y Etnografía; gubernamental
- *Ubicación:* Moneda no. 13, Centro Histórico. Ciudad de México, México.
<http://www.museodelasculturas.mx/>

- *Antecedentes:*

Durante la presidencia de Guadalupe Victoria y con la recomendación del ministro Lucas Alamán, el Museo Nacional de México fue fundado como una institución encargada del resguardo patrimonial y de la difusión de los conocimientos antropológicos, científicos e históricos del país. En 1865 este museo, originalmente instalado en salones cedidos por la Universidad, fue trasladado a la calle de Moneda no. 13 en el actual Centro Histórico de la Ciudad de México (Castillo Ledón, 1924); un edificio construido entre 1731 y 1734 por el arquitecto Don Juan Peinado, y utilizado como casa de acuñación de monedas durante la época virreinal.

A mediados del siglo xx, las colecciones del Museo Nacional fueron divididas por temas y disciplinas para dar origen al Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, el Museo de Historia Natural, y el célebre Museo Nacional de Antropología. La casa de Moneda no. 13 quedó abandonada y en un estado ruinoso al grado que el gobierno mexicano consideró oportuno cederla a Justo Sierra III, oficial mayor de la Secretaría de Hacienda, para el establecimiento de sus oficinas. No obstante, Eusebio Dávalos Hurtado, quien estaba al frente del INAH, y un grupo de creativos antropólogos¹⁰³ presentaron una iniciativa para fundar un museo de Antropología internacional dedicado a la diversidad cultural en el mundo. El entonces presidente de la República, Adolfo López Mateos, reconoció la importancia de este proyecto para la promoción de relaciones diplomáticas de México con otras naciones (Falcón, 2015:16) y finalmente aceptó que el 4 de diciembre de 1965 se inaugurara el Museo Nacional de las Culturas (MNC) en la antigua casa de Moneda.

Arquitectos como Jorge Agostoni y reconocidos museógrafos como Mario Vázquez y Jorge Angulo se dedicaron durante años a la intervención del edificio de Moneda como inmueble histórico y al montaje de exposiciones que, en general, no contaba con guiones curatoriales ni con mobiliario museográfico adecuado (Mancisidor, 2015:11-12). Las colecciones del MNC al momento de su inauguración estaban conformadas por piezas decimonónicas de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística que incluían objetos asiáticos que llegaron a México por medio del Galeón de Manila (Olivé y Barba de Piña Chan, 1988:574) y por obsequios diplomáticos durante el porfiriato y con motivo del Centenario de la Independencia;¹⁰⁴ la base fue una vieja sala de culturas del mundo que formaba parte del antiguo Museo Nacional.

Una de las principales dificultades que ha enfrentado el MNC desde su nacimiento es que la amplitud histórica y la diversidad cultural de México no favorecen la atención e interés -tanto de visitantes como investigadores- por las expresiones culturales de otros lugares en el mundo. A diferencia de algunos museos etnográficos en Europa, el MNC en México ha tenido que trabajar arduamente para incrementar sus colecciones y conseguir el apoyo de embajadas y de museos extranjeros como el Museo de Historia Natural de Chicago, el Museo Metropolitano

¹⁰³ Angelina Macías, Barbro Dahlgren, Beatriz Barba de Piña Chan, Francisco González Rul, Julio César Olivé, Margarita Nolasco y Yólotl González, entre otros.

¹⁰⁴ Cabecitas de los indios jíbaros del Ecuador, piezas arqueológicas del sureste de los Estados Unidos, instrumentos musicales de la India, y muebles, armaduras, sables, porcelanas y sedas de China y Japón (Olivé y Barba de Piña Chan, 1988:575).

de Arte en Nueva York y el Instituto Smithsonian. A lo largo del tiempo, el MNC ha sufrido más reestructuraciones que ningún otro museo en el país, y el número de salas permanentes ha variado de forma considerable. En su apertura, el MNC contaba con galerías para exposiciones artísticas, un laboratorio de restauración, talleres de museografía, una biblioteca, un expendio de publicaciones y 13 salas¹⁰⁵ que muy pronto aumentaron a 16 y, para 1972, sumaban 23.

Un terremoto vulneró la Ciudad de México en 1985 y este museo inició una etapa de restauración arquitectónica y de reestructuración integral,¹⁰⁶ que hasta hoy le da permanencia y vigencia. El MNC es uno de los cinco museos nacionales del INAH y es el único en México que exhibe las formas de vida, las costumbres y creencias de las diferentes culturas en el mundo. En la actualidad, su colección cuenta con más de 14 mil objetos representativos de distintas épocas y sociedades, y sus exposiciones principales incorporan nuevos discursos museológicos y mejores contenidos científicos (MNC).

○ *Características generales:*

Aun cuando la colección etnográfica y de reproducciones arqueológicas es extensa y de gran relevancia social, en el presente el MNC cuenta con pocas salas abiertas al público, pues los programas de readecuación de espacios y de conservación arquitectónica continúan como ejes primordiales. De cualquier forma, el Museo ha sido excepcionalmente cuidadoso en dar continuidad a sus objetivos originales y en poner en evidencia en sus exposiciones la unidad del género humano y, al mismo tiempo, la diversidad cultural.

Al fondo del edificio se encuentra un gran salón conocido como “Sala Internacional”, dedicado a la presentación de exposiciones temporales con colecciones provenientes de los museos más importantes del mundo. En el ala izquierda del inmueble está ubicada la “Sala del Mediterráneo: un mar de culturas” que consta de un recorrido temporal y espacial que integra piezas de Grecia, Roma, Egipto, Medio Oriente, Mesopotamia y Persia. En esta gran sala, el visitante puede apreciar un sarcófago egipcio, una tablilla sumeria y un número importante de objetos relacionados con los sistemas religiosos, el ámbito político, las matemáticas, la astronomía, la literatura y la medicina.

¹⁰⁵ 1) Presentación; 2) Indonesia; 3) Filipinas y Grupos Negrito; 4) Oceanía; 5) Japón; 6) Los Ainus; 7) África; 8) Los Lapones; 9) Centro y Sudamérica; 10) Resumen de Mesoamérica; 11) Norteamérica; 12) Indigenismo Americano; 13) Exposiciones temporales (la primera fue sobre textiles de la India).

¹⁰⁶ Con la participación de investigadores como José del Val (director), Héctor Tejera, Irene Jiménez, Javier Guerrero, Julieta Gil, Luis Barjau y Mechthild Rutsch (Falcón, 2015:17).

También en el ala izquierda, pero en el segundo nivel del edificio, se localiza la “Sala de China”, una de las más modernas y vistosas del museo. Su estructura se basa en tres secciones que abordan las creencias tradicionales, el florecimiento cultural y el intercambio comercial, a través de la puesta museográfica de 120 piezas entre las que se encuentran reproducciones donadas por la República Popular China en el 2010.

En el ala derecha del inmueble, el visitante puede acceder a la “Biblioteca Pedro Bosch Gimpera”, con cinco mil volúmenes de libros, 32 títulos de revistas especializadas en los temas del museo, música, videos documentales y películas. La entrada de la Biblioteca está adornada por un mural de 1938 titulado “Revolución” pintado por el artista oaxaqueño Rufino Tamayo. Es una obra histórica de 80 metros cuadrados que pone en escena la rebelión de obreros y campesinos en contra de la burguesía mexicana en el amanecer del siglo xx.

En el último nivel de la casa de Moneda, el museo dispone de un salón conocido como “Mediateca” o “Sala Intermedia” que consiste en un proyecto didáctico cuyo objetivo es proporcionar a los visitantes un ambiente propicio para el aprendizaje, la reflexión y la interacción. Este espacio pretende detonar en los visitantes una experiencia positiva con actividades manuales y tecnologías digitales como computadoras con acceso a sitios en internet y pantallas táctiles con juegos de memoria, rompecabezas, y galerías de imágenes sobre la diversidad cultural en el mundo.

- *Innovaciones:*

Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones

El MNC es un museo de Antropología que integra estudios arqueológicos y etnológicos de gran envergadura que sustentan los contenidos y el diseño de todas las exposiciones permanentes y temporales. En específico, la investigación etnográfica se ha enaltecido en los últimos años con la participación de antropólogos con experiencia de campo y con una amplia trayectoria en la aplicación de los procesos científicos.

El MNC cuenta con un proyecto bibliográfico dirigido a la próxima integración del Centro de Documentación e Investigación del Museo, el cual concentrará los avances y descubrimientos más importantes de los especialistas en el estudio de la diversidad cultural. De igual forma, el museo organiza periódicamente programas de conferencias públicas donde los investigadores

y los visitantes del museo pueden intercambiar experiencias y opiniones; las “Conferencias: Bitácora de Viaje” durante el mes de junio del 2015 son un ejemplo.

Más allá de centrar la atención en la investigación para mejorar los contenidos de las exposiciones y dotar al Museo de un carácter científico, el MNC ha dado un gran paso al incorporar los procesos etnográficos como temas de exhibición. La exposición temporal “Tike’a Rapa Nui y las islas del Pacífico Sur” (del 29 de julio al 22 de noviembre del 2015) incluye un video documental sobre la experiencia del antropólogo e ilustrador Jorge Alderete durante su trabajo de campo, dibujos elaborados *in situ* por el mismo investigador, un facsímil del diario de campo con esquemas y croquis, y una representación del campamento del Dr. Alderete con su mesa de trabajo, baúles de equipaje y equipo de campo. En el mismo tenor, cabe destacar la mención del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss y de su trabajo de campo en Brasil en los años 60 en la exposición temporal “Amazonía, pueblos de selva” (del 17 de diciembre de 2014 al 2 de agosto del 2015).

Participación comunitaria y programas de repatriación

Paralelo a las exposiciones temporales, el MNC pone especial atención en la realización de eventos que incluyen la participación de las comunidades y grupos étnicos relacionados. El evento “Ceremonia del té” (18 de octubre del 2014) consistió en la representación de un ritual antiguo japonés por el maestro Soho Higurashi y miembros de la Asociación Urasenke Tankokai de México; y la conferencia y muestra “Pintura y caligrafía china” (21 de agosto del 2015) fue una charla con artistas del Instituto de Investigación de Cultura e Historia del Municipio de Beijing y una exhibición de su trabajo sobre papel.

El visitante como esencia del museo

Pese al tradicionalismo en la museografía del MNC, en las exposiciones temporales más recientes se ha innovado con actividades que convierten a los visitantes en protagonistas de sus propias experiencias. La exposición temporal “Cuerpos adornados. Belleza efímera” (del 17 de mayo al 31 de agosto del 2014), dedicada a la exhibición de todas aquellas formas decorativas del cuerpo en las diferentes culturas, introdujo dos actividades: el Taller “Fiesta de Henna” y “Fragmentos”. En el taller los visitantes podían seleccionar un dibujo o un signo específico y aprender las técnicas de impresión corporal con tintes naturales no permanentes. En “Fragmentos”, el museo proporcionaba al término de la exposición una serie de láminas con imágenes de partes del cuerpo decoradas según diferentes tradiciones; los visitantes debían

elegir una imagen, colocarla encima de su cuerpo en el lugar correspondiente, tomarse una fotografía y compartirla en las redes sociales por internet.

Con el objetivo de atraer nuevos públicos al museo, el 24 de junio del 2015, el MNC organizó una visita guiada a la “Sala del Mediterráneo: un mar de culturas” a cargo de MC Giro, intérprete de hip-hop. Este evento promovió en los visitantes un cambio de perspectiva que les permitiera acercarse a la historia antigua y a la diversidad cultural desde un ritmo moderno y actual.

Patrimonio cultural inmaterial

El MNC pone de relieve temas de la cultura inmaterial tan complejos como las diferentes concepciones de la belleza y la ritualidad oriental. El 13 de septiembre del 2015, se llevó a cabo una presentación y taller de danzas clásicas del sur de la India Bharata, el “bharatanatyam”, con la participación de las maestras Iliana Puig y Berenice Méndez. Además de integrar a los visitantes en el evento al mostrarles algunos pasos básicos de las danzas, las maestras encargadas trajeron al museo una expresión intangible única en el mundo, difundiendo los significados y sistemas de creencia asociados.

Un caso de exhibición del patrimonio cultural inmaterial fue también la “Ceremonia del té” (18 de octubre del 2014). Como ya lo mencionamos, el evento incluyó la participación de la comunidad japonesa y se centró en la muestra de una manifestación inmaterial de origen ancestral. Siguiendo la tradición japonesa, la “Ceremonia del té” se realizó al interior del museo en uno de salones de eventos localizados en la segunda planta del edificio; el maestro Soho Higurashi mostró el uso de los objetos rituales, el procedimiento para la preparación del té, y las oraciones habituales, mientras que sus acompañantes, miembros de la Asociación Urasenke Tankokai, repartieron té verde (*matcha*) y galletas dulces entre los asistentes, explicando la manera de beber el té y el carácter ritual de su consumo. La “Ceremonia del té” fue un evento vivo que logró transmitir a los visitantes la esencia de una tradición oral y de una práctica ritual imposible de representar sólo con dioramas o recursos audiovisuales.

Tecnologías digitales e interactivas en las exposiciones

El MNC cuenta con una “Sala Intermedia” que refuerza los aprendizajes y experiencias a lo largo de la visita, con actividades digitales y con juegos sobre los contenidos de las salas permanentes. Pantallas táctiles muestran videos sobre la historia del museo y los principales

conceptos de las exposiciones, galerías de imágenes sobre diferentes manifestaciones culturales en el mundo, y juegos de memoria y rompecabezas.

3.3.3 Museo de la Medicina Maya, Chiapas

- *Tipo de museo:* Museo etnográfico; comunitario
- *Ubicación:* Av. Salomón González Blanco no. 10, Col. Morelos. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=67

- *Antecedentes:*

La región de los Altos de Chiapas, al sur de la República Mexicana, se distingue por la fuerte presencia de grupos étnicos mayas que hasta el siglo **xxi** mantienen sus lenguas, creencias y prácticas tradicionales con base en una fuerte consciencia de su identidad cultural y en el reconocimiento político y social. En la década de 1960, la modernidad y la vida urbana comenzaron una rápida propagación de estilos de vida que poco o nada tenían que ver con las costumbres nativas; a nivel nacional, inició una progresiva pérdida de las tradiciones indígenas ancestrales: alimentos comerciales sustituyeron al maíz y a otros productos locales; la enseñanza del castellano hizo que las diferentes lenguas y dialectos fueran cada vez menos hablados; y las nuevas religiones protestantes trajeron un abierto rechazo a las cosmovisiones de origen milenario. En consecuencia, muchos grupos étnicos, entre los que encontramos a las comunidades tzotziles y tzeltales de Chiapas, generaron los mecanismos culturales necesarios para proteger y fortalecer sus lazos de identidad y cohesión social.

En los Altos de Chiapas, la lucha y resistencia a la avasallante modernidad ha sido vigorosa, sobre todo a partir del asesinato y ajusticiamiento de decenas de ritualistas y curanderos mayas entre los años 60 y 80 (Pitarch, 2004:234). La religiosidad tradicional es un tema de gran relevancia en esta región, pues las prácticas médicas y rituales han sido identificadas como componentes estructurales esenciales para el mantenimiento de las culturas locales. Los “hombres y mujeres de conocimiento” –ritualistas y curanderos- son depositarios de cosmovisiones ancestrales y de visiones alternas de la realidad que se han desarrollado durante milenios y que, además de dar estabilidad emocional y física a los sujetos, definen la identidad de los pueblos y previenen el debilitamiento de las tradiciones (Bartolomé, 2006:121-123).

De este modo, en la década de 1980 nacieron en Chiapas numerosas organizaciones de “médicos indígenas”, inducidas y financiadas, en la mayoría de los casos, por el hoy desaparecido Instituto Nacional Indigenista (INI) que pretendía crear programas regionales de salud con la participación de los especialistas indígenas, y dar un respaldo oficial a los ritualistas y curanderos. De las organizaciones, tal vez la más exitosa y persistente ha sido la Organización de Médicos Indígenas del Estado de Chiapas, A.C. (OMIECH), constituida en 1984 en la ciudad de San Cristóbal de las Casas con la finalidad de rescatar, reproducir, defender, desarrollar y conservar los conocimientos de la medicina tradicional maya. Actualmente, la OMIECH se rige por los acuerdos colectivos de su Asamblea General y tiene cerca de 900 miembros activos que incluyen hierberos, parteras, hueseros y rezadores distribuidos entre 38 comunidades en once municipios de Los Altos, Norte y Selva de Chiapas.

En este contexto, en 1991 el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP-CONACULTA) localizado en la Ciudad de México solicitó el apoyo de la OMIECH para armar una exposición museográfica sobre medicina indígena maya. Tras una serie de condiciones y desacuerdos, la OMIECH no logró concretar su participación con el MNCP, pero desarrolló la idea de un museo propio en el denominado Centro de Desarrollo de la Medicina Maya (CEDEMM) con sede en los terrenos del antiguo Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil del INI (Pitarch, 2004:236). El CEDEMM se define como un centro de atención a la salud bajo los parámetros de la medicina tradicional maya; cuenta con cultivos de plantas medicinales, una farmacia con medicamentos de herbolaria, espacios para la atención médica de parteras y otros curanderos, y por supuesto, con un museo conocido como el Museo de la Medicina Maya, dedicado a la difusión de las prácticas curativas indígenas.

El Museo de la Medicina Maya es una institución no gubernamental respaldada por la OMIECH y por donativos de la iniciativa privada; su creación contó con los esfuerzos de once técnicos bilingües de la organización y socios de las comunidades cercanas. Desde su fundación, este museo se mostró como un proyecto original y sumamente creativo que no contaba con colecciones ni con vasta información documental, sino que pretendía difundir las expresiones rituales de los grupos étnicos de la región por medio de la recreación museográfica de ambientes específicos: la plaza de un pueblo, una iglesia, la cima de un cerro, una casa indígena. Los artefactos que dan vida a las escenas representadas en el museo –flores, incienso, ollas, machetes, velas- fueron cuidadosamente seleccionados y bendecidos por los

curanderos y ritualistas mayas, quienes organizaron una procesión previa a su instalación en cada sala.

En 1998, el Museo de la Medicina Maya recibió el Premio Nacional de Museografía “Miguel Covarrubias” (INAH). Este reconocimiento, aunado al entusiasmo de los miembros de la organización, hizo que las expectativas del museo y del CEDEMM, en general, fueran demasiado elevadas y se esperara una gran afluencia turística y local que hiciera uso de los diferentes servicios que se ofrecían. Para el 2001, empero, la situación no era favorable en varios sentidos. Primero, aunque el turismo ha crecido en San Cristóbal de las Casas, la visita al CEDEMM es reducida principalmente porque su sede se ubica en las afueras de la ciudad, en un barrio que carece de atractivo turístico y que es conocido por los altos índices de delincuencia.¹⁰⁷ Algunos autores sostienen que la impopularidad del Museo de la Medicina Maya se debe también a que su discurso curatorial promueve una equiparación de las prácticas tradicionales con la medicina occidental, en lugar de resaltar la imagen folklórica que la mayoría de los turistas buscan (ibídem: 247).

En segundo lugar, los espacios de atención médica del CEDEMM no se utilizan, pues la población sigue acudiendo a las casas de los terapeutas de su localidad. Para los grupos mayas, las prácticas curativas son actividades privadas y solitarias que difícilmente serán aceptadas en un ámbito público donde pacientes y curanderos se vean forzados a convivir e intercambiar técnicas. “En otras palabras, una casa de “médicos indígenas” donde las ceremonias terapéuticas se lleven a cabo en un lugar público (una especie de hospital) y donde los *chamanes* trabajen, si no conjuntamente, al menos uno junto a otro e incluso se vean forzados a compartir sus conocimientos, es la antítesis de la lógica terapéutica *chamánica*.” (Ibídem: 248).

Otro de los motivos por los que el CEDEMM y el museo carecen de éxito es el exceso de problemas administrativos y políticos. Al inicio del proyecto, los curanderos y parteras pensaron que su trabajo tendría una alta compensación económica y que incluso contarían con apoyos adicionales y viáticos, pero esto no es así debido a la mala administración y repartición de las

¹⁰⁷ Contrario a otros museos como la Asociación Cultural Na Bolom que se ubican a unos minutos de la Plaza Central de San Cristobal de las Casas. Na Bolom es un centro social que cuenta con biblioteca, comedor, hotel boutique, jardín botánico y museo; fue fundado en 1950 por el arqueólogo danés Frans Blom y la fotógrafa suiza Gertrude Duby; y en la actualidad desarrolla numerosos proyectos de reforestación, artesanías, salud comunitaria, y crecimiento institucional. Na Bolom es una organización no lucrativa que funciona gracias a los esfuerzos de la propia comunidad y los donativos de los visitantes y huéspedes. Ver <http://www.na-bolom.org/>

ganancias. Adicionalmente, el 2 de octubre del 2013, el terreno del CEDEMM fue invadido por más de 100 familias que iniciaron la construcción de estructuras, dañando el cableado eléctrico, la bomba de agua, cilindros de gas y los cultivos de plantas medicinales. A finales del mismo año los ocupantes desalojaron el terreno, pero la situación del CEDEMM continúa inestable.

El futuro del Museo de la Medicina Maya es, sin duda, incierto y preocupante, pero ello no resta la trascendencia del proyecto y los logros obtenidos como institución museística comprometida con sus comunidades de visitantes (indígenas, extranjeros, urbanos, residentes locales) y con el objetivo de reivindicar una tradición local.

- *Características generales:*

El inmueble del CEDEMM se compone de seis grandes secciones: El Museo de la Medicina Maya, el Huerto Demostrativo, el Huerto Productivo, la Farmacia, la Casa de Curación, y las oficinas. El museo es el primer edificio y a su vez cuenta con seis salones: La primera sala es “La plaza pública” que representa la plaza de un típico pueblo de los Altos de Chiapas. En esta sala, el visitante puede encontrar información geográfica de la región y conocer más sobre los municipios de Chiapas donde mejor se han conservado las prácticas tradicionales de medicina indígena (Chamula, San Andrés Larraínzar, San Pedro Chenalhó, Chalchihuitán, Zinacantán y Huixtán); se provee información sobre las zonas fisiográficas del Estado, la biodiversidad, y las especialidades médicas tradicionales (*J'ilol* o pulsador, *K'oponej witz* o rezador de los cerros, *Tzak'bak* o huesero, *Jve't'ome* o partera, y *Ac'vomol* o hierbero).

La siguiente sala es la iglesia de San Juan Chamula, ampliamente conocida por el sincretismo religioso que vincula creencias mayas, católicas y de la santería cubana. Esta sala tiene un altar, cruces, incensarios de barro, listones de madera y velas en el piso, y tres maniqués que representan a un rezador y su familia. Algunos curanderos mayas realizan periódicamente ceremonias de curación en esta sala (ibídem: 238).

La tercera sala es “El jardín del rezador de los cerros” y escenifica la cima de un cerro con un montículo de piedras al centro, tres cruces y un incensario. En esta sala se exhiben ejemplos de plantas, animales y minerales empleados en la medicina tradicional, y se presenta a un maniquí ataviado con el traje tradicional del pueblo de Chamula que interpreta al “rezador de los cerros”.

Las siguientes dos salas son la escenificación de casas típicas de la región; una es la casa de la partera y la otra, del hierbero. En la casa de la partera hay un telar de cintura, gallineros, y una mujer dando a luz con la ayuda de su esposo y la partera en maniqués. La casa del hierbero exhibe los procesos de trabajo de un hierbero y su esposa que fabrican velas sobre baldes metálicos y hacen *may*; esto es, un tabaco silvestre mezclado con cal y ajo que se mastica con fines de protección espiritual. El museo concluye con una “Sala de usos múltiples” o una sala de conferencias y proyecciones audiovisuales donde los visitantes pueden complementar su recorrido con información más detallada, y donde eventualmente se imparten pláticas, conferencias y talleres.

La visita al CEDEMM continúa con el huerto medicinal demostrativo y productivo, dedicado al cultivo de plantas medicinales empleadas durante las ceremonias de curación. El huerto se divide en dos partes: las plantas medicinales autóctonas y las plantas europeas como el ajo, hinojo, romero y ruda. El objetivo del huerto es producir la materia prima necesaria para elaborar los medicamentos que se ofrecen a la venta en la Farmacia, donde el visitante puede encontrar jabones, pomadas, jarabes y tinturas. Por último, la Casa de Curación es el lugar donde concluye el recorrido al centro y es donde pacientes indígenas y visitantes pueden acudir para atender sus malestares. La Casa de Curación tiene la configuración de un hospital occidental, pero ahora dedicado al tratamiento tradicional maya.

- *Innovaciones:*

Participación comunitaria y programas de repatriación

El Museo de la Medicina Maya surgió de la iniciativa comunitaria y de los médicos indígenas que, frente a las condiciones de invasión y debilitamiento de la tradición, decidieron difundir sus conocimientos y técnicas ancestrales. Por supuesto, este museo acoge la participación de organizaciones y empresas que no pertenecen a la comunidad maya, pero que persiguen los mismos intereses de los médicos indígenas que laboran en el CEDEMM y que mantienen al museo en funcionamiento.

El visitante como esencia del museo

Este museo se caracteriza por la originalidad de su museografía y porque no sigue, en términos estrictos, ninguna de las tendencias museológicas más conocidas. El Museo de la Medicina Maya mantiene el formato tradicional del museo cerrado con salas iluminadas de forma artificial donde el visitante debe admirar la exhibición y aprender nuevos conceptos; pero al mismo

tiempo, este museo es cercano a los postulados de la nueva museología, pues se ubica en la misma comunidad y promueve la interacción entre la población nativa y un público activo y comprometido con el patrimonio de los pueblos.

A diferencia de los museos tradicionales centrados en la exhibición de las colecciones, el museo del CEDEMM reconstruye escenas cotidianas de los médicos indígenas con una museografía de inmersión¹⁰⁸ donde los visitantes se ven envueltos en estímulos sensoriales diversos y consiguen una experiencia muy similar a la que tendrían en el contexto real. La sala de la iglesia de San Juan Chamula ha ganado reconocimiento entre los visitantes porque, a diferencia del templo original que impone reglas estrictas, permite la captura fotográfica y la grabación audiovisual.

Patrimonio cultural inmaterial

El Museo de la Medicina Maya no sólo integra al patrimonio cultural inmaterial en su discurso curatorial, sino que desde su concepción fue pensado como un lugar de difusión de expresiones y procesos intangibles. En la década de 1990, UNESCO aún no oficializaba las discusiones sobre el patrimonio cultural inmaterial, pero la OMIECH ya contemplaba la creación de un museo dedicado exclusivamente a las prácticas tradicionales relacionadas con la espiritualidad y la cosmovisión de los pueblos. Las salas del museo son puestas en escena de prácticas que difícilmente pueden explicarse sólo con la exhibición de objetos, pero, además, nos debemos olvidar la permanente presencia de los médicos tradicionales que realizan ceremonias en las salas del museo y en la Casa de Curación.

¹⁰⁸ La museografía de inmersión se distingue porque, a través de las exposiciones, sitúa a los visitantes físicamente en el centro de una escena reproducida con el propósito de que tengan una experiencia plurisensorial y comprendan dinámicas históricas y sociales específicas. Esta museografía lleva al visitante en un viaje de simulaciones que trata de representar la realidad concreta (Hernández, 2010:29).

3.4 Principales innovaciones en los museos etnográficos

Es sorprendente cómo, a través de la revisión puntual de algunos museos etnográficos, podemos viajar en el tiempo y en el espacio, y conocer los intereses e inclinaciones de las comunidades. Los museos etnográficos materializan los proyectos de una nación, los sueños de independencia, la memoria de los antepasados, las aspiraciones políticas, y un sinnúmero de anhelos que los diferentes grupos humanos persiguen hasta nuestros días. El estudio minucioso de museos etnográficos específicos nos lleva advertir con claridad el papel que estos museos juegan en el siglo XXI como instituciones social e históricamente relevantes, pues si bien cada museo presenta singularidades y se ha desarrollado en condiciones exclusivas, en todos los casos son focos de atención y cuidado.

En el ámbito museístico, el recorrido por los nueve museos seleccionados para esta investigación, nos proporciona también un estado actualizado de las cosas y un panorama de la situación de los museos etnográficos, sus problemáticas y transformaciones. Como ejemplos representativos de un universo difícil de abarcar, el estudio de cada museo y sus características nos permite conseguir una mejor perspectiva del devenir de nuestro objeto de estudio y construir una plataforma sobre la cual podamos, en el capítulo siguiente, discutir y proponer caminos hacia el porvenir. Por ahora, en este apartado nos concentraremos en las innovaciones y aportaciones de los nueve museos que arriba se exponen, tomando en consideración que, como es de esperarse, cada museo ha adoptado los postulados teóricos que mejor se adecúan a sus necesidades y ha implementado una variedad de estrategias museográficas que no podríamos referir en su totalidad.

No existe un único procedimiento ni la receta ideal para estudiar a los museos y, mucho menos, para acercarse a su realidad actual y a sus propuestas. La importancia de las innovaciones para esta investigación implicó la configuración de un método de aproximación propio basado en la elaboración de enunciados generales que, con base en una exploración inicial de diferentes museos etnográficos y siguiendo los postulados de la museología crítica, facilitarían la identificación y el análisis de dichas innovaciones. Hemos dicho ya que la principal vía de estudio de los nueve museos fue documental y a través sus plataformas digitales en internet; la mayoría, de alta calidad y vastas en información.

Todos los museos etnográficos contienen, en mayor o en menor número, innovaciones y aportaciones significativas que no podemos pasar por alto y que en un esfuerzo por

reconocerlas, hemos agrupado en cinco enunciados generales: 1) Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones; 2) Participación comunitaria y programas de repatriación; 3) El visitante como esencia del museo; 4) Patrimonio cultural inmaterial; y 5) Tecnologías digitales e interactivas en las exposiciones. Los procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones es un enunciado que se relaciona estrictamente con los objetivos de esta investigación y con el intento por definir a los museos etnográficos a partir del trabajo etnográfico y la labor científica; recordemos las palabras de Georges Henri Rivière cuando dijo que la relación entre los museos etnográficos y la disciplina etnológica y sus procesos de investigación, es el rasgo que les otorga su especificidad y constituye una de las principales posibilidades para el futuro (Rivière, 1993:238). El segundo enunciado destaca la importancia de las comunidades locales, su vínculo con los museos etnográficos, y su consciencia de identidad. El tercer y cuarto enunciados provienen de la museología crítica como tendencia teórica. El visitante como esencia del museo es uno de los ejes de la museología contemporánea y acentúa el protagonismo de los visitantes, la confluencia de enfoques diversos, y la búsqueda de un aprendizaje transformativo con experiencias significativas. El patrimonio cultural inmaterial, por su lado, más que una innovación es una preocupación de todos los museos en el presente, pues cada uno, etnográfico o no, lo ha integrado a sus exposiciones con textos, recreación de escenarios culturales, documentos visuales y sonoros, presentaciones vivas, etc. El último enunciado se relaciona con los avances tecnológicos y con nuestro entorno social actual definido por la comunicación y su inmediatez. Más que un desafío, los museos etnográficos deben ver en las tecnologías digitales, aliados incondicionales y herramientas o medios que permiten estrechar los vínculos entre los visitantes y los museos.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Recomendaciones generales para la inclusión de tecnologías digitales en los museos: 1) la tecnología es un medio y no un fin; 2) las tecnologías digitales deben elegirse cuidadosamente; 3) es necesario conocer a los visitantes; 4) hay que enseñar a los visitantes a utilizar la tecnología digital; 5) enfocarse en la experiencia del visitante; 6) contar con los recursos necesarios para el uso y mantenimiento de la tecnología digital; 7) tener la tecnología digital más novedosa no siempre es lo mejor; 8) generar estrategias de trabajo con otras instituciones con experiencia en el tema (Pohlman, 2006:25-27).

Cuadro 7. Principales innovaciones en los Museos Etnográficos										
MUSEOS	MET	Pitt Rivers	Skansen	MOA	Nubia	Te Papa	MNA	MNC	Medicina Maya	
INNOVACIONES										
1. Procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones	●	●	○	●	●	○	●	●	○	
2. Participación comunitaria y programas de repatriación	○	●	●	●	●	●	●	●	●	
3. El visitante como esencia del museo	○	●	●	●	○	●	○	●	●	
4. Patrimonio Cultural Inmaterial	○	●	●	●	●	●	●	●	●	
5. Tecnología digital e interactiva en las exposiciones	○	●	○	●	○	●	○	●	○	
● Sobresaliente ● Notable ● Existente ○ Nulo										
Fuente: Elaboración propia										

Un análisis de las innovaciones presentes en los nueve museos (ver Cuadro 7) confirma, en primer lugar, la dificultad para definir a nuestro objeto de estudio ante la inimaginable variedad de museos y propuestas. De los nueve museos, ninguno es exactamente igual a otro y aun cuando dos museos incluyan a la participación comunitaria en el repertorio de sus innovaciones, cada uno lo hará de acuerdo con su propia historia y entorno sociocultural. Aquí presentamos dos Museos Universitarios (Museo Pitt Rivers y MOA), cinco museos gubernamentales encauzados a la difusión de discursos nacionalistas oficiales (MET, Skansen, Te Papa, MNA y MNC), un museo que cuenta con apoyo de la comunidad internacional (Museo de Nubia), y un museo comunitario que surgió como resultado de las preocupaciones de los propios pueblos (Museo de la Medicina Maya). Cada museo tiene una plataforma distinta -institucional, gubernamental o comunitaria- que influye en la continuidad y garantía del mismo; la estabilidad económica, trayectoria e integración de innovaciones en el Museo de la Medicina Maya son incomparables con las presentes en el Museo Pitt Rivers, por ejemplo.

En relación con los procesos de investigación etnográfica en el museo y en las exposiciones, podemos ver cómo sobresalen el Museo de Etnografía de Trocadero (MET) y el Museo Nacional de las Culturas (MNC); cada uno en contextos completamente diferentes y con finalidades y estrategias museológicas particulares. De los nueve museos, el MET es el único que ya no existe y en virtud de su desaparición, es difícil hablar de innovaciones y cambios desde una perspectiva posmoderna; no obstante, hemos identificado su acertada labor en la comunicación del trabajo etnográfico y en la exhibición de una ciencia en proceso y avance permanentes. Hasta el día de hoy, pocos museos etnográficos han abrazado con tal convicción la idea del “museo-laboratorio” y el empeño por ver en los objetos coleccionados, auténticos documentos científicos.

El MNC tiene una historia llena de avatares que han situado a la investigación en un lugar especial y como el sustento del funcionamiento cotidiano, pero además este museo ha destacado en los últimos años por la exhibición de los procesos de investigación etnográfica y la historia de la disciplina etnológica: nombres de antropólogos reconocidos y sus aportaciones, diarios de campo, dibujos, y palabras de los propios etnógrafos son elementos en constante exhibición. El MNA y el Museo de Nubia fundamentan, de forma notable, sus contenidos y exposiciones en la investigación científica, pero sin planteamientos originales.

Sobre la participación comunitaria y los programas de repatriación, cabe subrayar el trabajo de tres museos: el Museo de Antropología de Columbia Británica (MOA), el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa (Te Papa), y el Museo de la Medicina Maya; todos ellos ubicados

en contextos sociales e históricos similares por los altos índices de población indígena y por la historia de dominación y control europeo. El MOA es sin duda, y en palabras de su director Anthony Shelton, uno de los museos más innovadores en el mundo al cubrir, de forma notable, con todos los enunciados generales utilizados para la identificación de innovaciones. El rasgo distintivo del MOA es la participación comunitaria y el estrecho vínculo con las reservaciones indígenas ubicadas en la periferia de la ciudad de Vancouver, Canadá.

Te Papa presenta una innovación que para muchos museos en el mundo es casi inalcanzable, y es la absoluta inclusión de las comunidades locales en el funcionamiento del museo y en la toma de decisiones con la presencia de dos directores asociados, uno de ellos de origen maorí. Pero mientras que Te Papa es una institución de marcado carácter bicultural, el Museo de la Medicina Maya es una institución museística que nació de las propias comunidades con el objetivo de rescatar, conservar y difundir los conocimientos y prácticas de los curanderos y ritualistas mayas. Te Papa y el Museo de la Medicina Maya son museos sobresalientes en la participación comunitaria, pero no en la investigación científica ni en la inclusión de los procesos etnográficos. ¿Por qué? La historia de los museos etnográficos pone a la vista dos momentos: el nacimiento ligado a los procesos de trabajo etnográfico, y el renacimiento guiado por la participación comunitaria y las declaratorias internacionales sobre el patrimonio cultural inmaterial. Aunque no existe una confrontación ni son excluyentes los procesos de investigación y la participación comunitaria, como lo veremos en el siguiente capítulo, Te Papa y el Museo de la Medicina Maya se desenvuelven como auténticos museos del siglo XXI y como centros de diálogo o “zonas de contacto” cultural (Clifford, 1999:270).

En cuanto a los visitantes como esencia del museo, ninguno de los nueve museos etnográficos que aquí hemos presentado es sobresaliente por contar con alguna propuesta radicalmente novedosa o distinta de las que ya se conocen. El MOA y el MNC se distinguen por la calidad de las conferencias, talleres y mesas de debate que acompañan a todas las exposiciones temporales, pero aún queda mucho por hacer; la mayoría de los museos etnográficos sitúa a las colecciones en su centro de atención.¹¹⁰ El interés por los visitantes ha ganado fuerza en las últimas décadas, más que nada como resultado de la preocupación de los museos y centros de ciencia por promover el aprendizaje y la comprensión de conceptos complejos,¹¹¹ y con autores

¹¹⁰ Ver imágenes en Anexos; muchas de ellas provienen de los sitios web de los museos y la mayoría consiste en fotografías de las salas y las colecciones ordenadas, limpias y sin la presencia de los visitantes.

¹¹¹ Ver JARAMILLO, Alejandra; 2010. “Apropiación de los temas científicos compartidos en el museo: rutas para conocer al visitante”, en Ma. Alejandra Sánchez Vázquez y Susana Biro (coords.). *Ciencia Pública*. DGDC, UNAM,

como Kathleen McLean (2010) que sostienen que el verdadero cambio de los museos contemporáneos se encuentra en la integración de los visitantes como socios capaces de aportar ideas y de construir exhibiciones propias.

El patrimonio cultural inmaterial es el cuarto enunciado que hemos considerado. El empeño de todos los museos por incluir, de una forma o de otra, a las expresiones inmateriales es notable, pero lo es aún más en el Museo de la Medicina Maya y Skansen que son, de los nueve museos, los únicos dos cuya museografía se basa en la reconstrucción de escenarios y en la inmersión de los visitantes en experiencias reales de los procesos culturales. El Museo de la Medicina Maya no parece, a primera vista, un museo innovador y conceptualmente es muy distinto de los otros ocho que hemos abordado,¹¹² pero su mención bien merece la pena porque su museografía renuncia al uso de vitrinas y colecciones –al igual que Skansen-, para concentrarse en expresiones intangibles relacionadas con la cosmovisión maya, la ritualidad y las tradiciones ancestrales. El MNA incursionó en la comunicación del patrimonio cultural inmaterial desde su construcción e inauguración en 1964 y año tras año ha tratado de fortalecer sus vínculos con las comunidades y los grupos étnicos. De la misma manera, el Museo de Nubia cuenta con la presentación permanente de manifestaciones culturales religiosas y, por su cercanía geográfica con las comunidades nubias, proporciona a los visitantes la posibilidad de tener auténticas experiencias etnográficas.

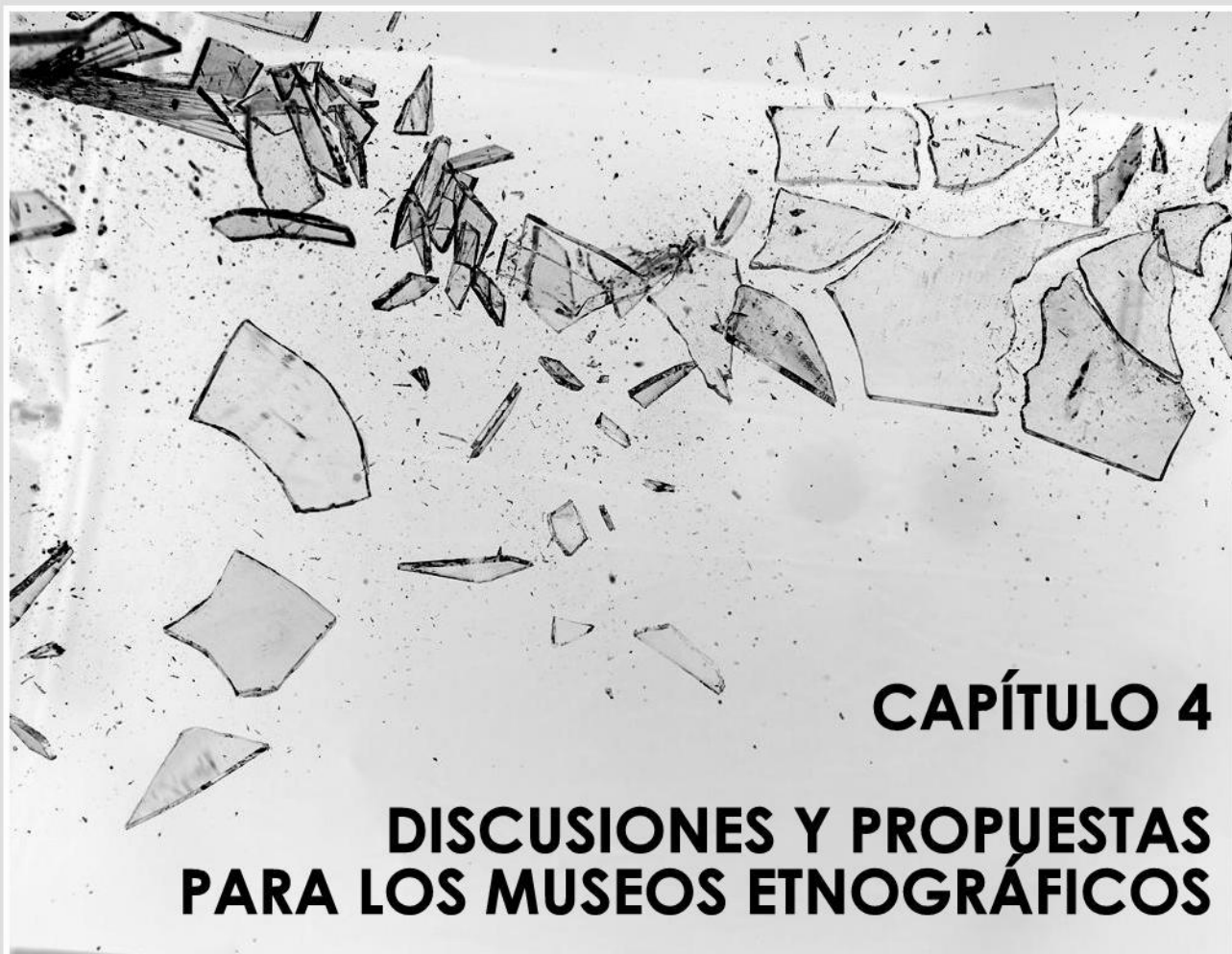
Acerca del uso de las tecnologías digitales e interactivas en las exposiciones, es evidente que los museos etnográficos no han logrado incluirlas en sus discursos y contenidos, aun cuando sí existe una conciencia sobre la importancia de las páginas web, las aplicaciones para celulares, catálogos en línea, maquetas y proyecciones en 3D, videojuegos, entre muchas otras innovaciones. Las propuestas del Museo Pitt Rivers en Europa son valiosas aportaciones para el mundo de los museos, tanto como la labor del MNC en México con la “Sala Intermedia”. Pese a su antigüedad y escaso renombre, el MNC es uno de los museos más vanguardistas de su país.

En resumen, en este capítulo presentamos una evaluación del estado de los museos etnográficos contemporáneos con el objetivo de atenuar los temores y cuestionamientos que existen sobre el papel social de los museos etnográficos en la actualidad y las posibilidades futuras. El cuidadoso

México. Pp. 175-200 y SÁNCHEZ MORA, Carmen; 2008. “La heurística como herramienta para los estudios de visitantes de museos”, en *Museolúdica*. Vol. 11, no. 20-21, Colombia. Pp. 62-81.

¹¹² El Museo de la Medicina Maya es el único que nace de las voluntades y esfuerzos comunitarios y que no cuenta con presupuestos ni recursos internacionales, nacionales, regionales o universitarios.

estudio de nueve museos revela que los museos etnográficos se encuentran en la carrera de las innovaciones y en la búsqueda de nuevos derroteros que les permitan transformarse y continuar; dejar de ser lugares asociados con la colección de “curiosidades” y objetos descontextualizados, y convertirse en espacios de conexión intercultural, de discusión y encuentro. No todos los museos etnográficos continúan aferrados a las visiones del pasado de su sociedad; no todos permanecen inertes e incapaces de renovar sus contenidos. “En los viejos museos de etnografía soplan vientos nuevos que están renovando su atmósfera, sus contenidos, sus objetos y sus formas de comunicación; [...] con propuestas sobre sus prioridades, sobre sus formas de exposición, sobre su misión, e incluso, sobre el propio concepto de museo.” (Roigé, 2007:20).



CAPÍTULO 4

DISCUSIONES Y PROPUESTAS PARA LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS

CAPÍTULO 4. DISCUSIONES Y PROPUESTAS PARA LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS

El siglo XXI inauguró, para los museos etnográficos, una época de cuestionamientos y transformaciones profundas que, como vimos en capítulos anteriores, han conducido a innovaciones inimaginables para quienes vieron nacer a estos museos en su versión decimonónica. No obstante, es imprescindible considerar que existen grandes preocupaciones en el ámbito museístico por el futuro de los museos etnográficos, por su papel social, y por su pertinencia en un mundo que rápidamente ha renovado, desde sus cimientos, los valores y principios que por mucho tiempo estuvieron escritos sobre piedra. Frente a un diagnóstico positivo sobre los museos etnográficos contemporáneos y su entusiasmo por las innovaciones, ¿por qué seguimos preguntándonos por su futuro y contemplando a su devenir como incierto?

Han pasado más de 100 años desde la apertura de los primeros museos etnográficos en Europa y así como las sociedades han cambiado, también lo han hecho estos museos. Aquellas instituciones regidas por los parámetros de la museología tradicional, por una lógica colonialista y por un deseo de incrementar sus colecciones de objetos “exóticos” cada día son menos, y los trabajos de Jacques Hainard y de Anthony Shelton o museos como el de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa son prueba de ello. Pero en una etapa de grandes cambios, las inquietudes respecto al futuro no son en vano y es pertinente reflexionar sobre el rumbo, los nuevos objetivos y la identidad actual de los museos etnográficos.

En consecuencia, existen innumerables discusiones y propuestas que conciernen a los museos etnográficos y que presentan caminos posibles para el futuro. De acuerdo con autores como Steven Lavine, Ivan Karp (1991:6) y Xavier Roigé (2007:39), lograr una definición actualizada de los museos etnográficos es un proceso que requiere atención en al menos tres grandes áreas. Primero, la reformulación de sus objetivos. Los museos etnográficos no pueden continuar como templos de la nostalgia y conservación de culturas perdidas en el tiempo, sino que deben fortalecerse como lugares idóneos para la reflexión sobre el presente y la libre expresión de las comunidades sobre su patrimonio cultural y sus preocupaciones recientes: conflictos religiosos, movimientos migratorios, problemas de identidad, violencia, entre muchas otras. En segundo lugar, la exploración de nuevos lenguajes expositivos y experimentación en el diseño de exhibiciones donde los visitantes puedan reflexionar en torno de múltiples perspectivas. Y tercero, la inclusión de especialistas y de proyectos interdisciplinarios en el trabajo museístico relacionado con la diversidad cultural y con la realidad contemporánea.

En este último capítulo, atenderemos de manera prioritaria estas tres áreas, pues la caracterización de nuestro objeto de estudio –los museos etnográficos- implica también la discusión sobre las principales problemáticas que le aquejan y la integración de propuestas que hagan factible su porvenir. Hasta ahora hemos presentado conceptos y discusiones teóricas fundamentales para los museos etnográficos, una visión hacia el pasado de estas instituciones museísticas, y un examen general sobre su estado actual, mas nuestra investigación no está completa –y sin duda, falta mucho por hacer- sin un asomo a las dificultades, los dilemas y las expectativas.

4.1 Un epitafio para los museos colonialistas

La perspectiva de los museos etnográficos en nuestros días se encuentra obnubilada por la cantidad, novedad y variedad que hoy existe entre ellos alrededor del mundo; sin embargo, las inquietudes respecto al futuro de los museos etnográficos demandan un cuidadoso análisis sobre problemáticas y desafíos específicos. Los museos etnográficos nacieron como resultado de la curiosidad europea por las culturas “primitivas” y como un producto del colonialismo y de la expansión ideológica y territorial de Occidente. En las últimas décadas del siglo XIX, extensas colecciones de máscaras, estatuillas y ornamentos “exóticos” llegaron a Europa para fascinar a los públicos y cristalizar en los museos las expresiones culturales de grupos humanos que, despojados de sus objetos más preciados y vulnerados en sus sistemas de creencias, pronto se extinguirían (Duclos y Veillard, 1992:129). En el siglo XXI empero, aun cuando los intereses imperialistas no han desaparecido, el panorama social ha puesto en duda a la empresa colonialista decimonónica y con ella, a los museos etnográficos y al uso de vitrinas, maniqués y colecciones de objetos que desde el principio quedaron signados por la dominación y la violación de las culturas (Konaré, 1983:146).

La descolonización del mundo al término de la Segunda Guerra Mundial, la impugnación del pensamiento occidental por los grupos dominados que tomaron conciencia de su peso político en la escena internacional, y los avances de la disciplina etnológica trajeron cambios significativos para los museos etnográficos y los han confrontado con el desafío de su incursión en las tareas para el mantenimiento de la estabilidad social, su inserción en las agendas políticas de las comunidades, y su eventual consolidación como espacios públicos de colaboración, control compartido, traducción y desacuerdo honesto (Clifford, 1999:257). Los museos etnográficos han tenido que desprenderse de la impronta colonialista y redefinir su papel histórico y social.

¿Cómo descolonizar a los museos etnográficos? Tradicionalmente entendidos como instancias dedicadas a la conservación y exhibición de la otredad, los museos etnográficos deben adaptarse a los nuevos tiempos, buscar nuevas formas de actuación, e insertarse en el orden global, en las redes de circulación simbólica y en las narrativas de la interculturalidad (Scheiner, 2008:25). Para este apartado hemos identificado dos grandes problemáticas presentes en casi todos los museos etnográficos y que, en el proceso de descolonización, debemos tomar en cuenta para proponer soluciones viables; éstas son, el problema de la descontextualización y del congelamiento.

4.1.1 (Des) Contextualización

La costa oriental de Kenia y el norte de Tanzania en el continente africano son las regiones que durante siglos han cobijado a los nueve grupos étnicos conocidos bajo el nombre de Mijikenda;¹¹³ pueblos agrícolas que hasta el día de hoy mantienen en vigor gran parte de sus creencias tradicionales. Una de las prácticas culturales que más distingue a los Mijikenda es la elaboración de los *vigango*,¹¹⁴ estatuas de madera tallada, de entre uno y tres metros de altura, que se colocan sobre las tumbas de hombres notables al interior de la comunidad. La importancia de estas esculturas o los *vigango* radica en que para los Mijikenda éstas son objetos vivos que encarnan a los espíritus de los ancestros y que poseen la fuerza necesaria para proteger a sus familias (Nash y Colwell-Chanthaphonh, 2013:55).

En la década de 1980, comerciantes y empresarios estadounidenses ávidos de incrementar sus negocios, visitaron diferentes comunidades en África y descubrieron a los *vigango* como piezas de “arte africano” con gran potencial en el mercado. Jóvenes africanos sin empleo comenzaron a robar los *vigango* de las tumbas Mijikenda para venderlos por cientos de dólares en las ciudades de Mombasa y Nairobi y, después, por más de diez mil dólares en los Estados Unidos. El carácter espiritual de los *vigango* fue pasado por alto, pues más que un patrimonio Mijikenda, estas esculturas fueron vendidas e intercambiadas como ejemplares excepcionales del arte “primitivo”.

Siguiendo los testimonios de algunos ancianos Mijikenda (ibídem: 57), posterior al robo y comercio de los *vigango*, las desgracias se convirtieron en eventos cotidianos para sus pueblos; niños enfermos, ganado muerto y malas cosechas incluso en años de lluvia, han destruido la felicidad y el progreso de las familias. No obstante, en términos estrictos, la venta de los *vigango* en el mercado internacional no es una actividad ilegal, pues Kenia nunca firmó la “Convención

¹¹³ Mijikenda significa “nueve tribus” y agrupa a las comunidades giriamá, kauma, jibana, chonyi, kambe, ribe, rabai, duruma y digo.

¹¹⁴ El singular es *kikango*.

sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales” presentada por UNESCO en 1970. No cabe duda del carácter inalienable y patrimonial de los *vigango* que, idealmente, pertenecen a las comunidades Mijikenda y no a individuos particulares. Las más de 400 esculturas que hoy se encuentran repartidas entre 21 museos de arte, historia y Etnografía en los Estados Unidos¹¹⁵ son materia de debate en el ámbito museístico, político y legal. Mientras que algunos museos se resisten a discutir el tema, instituciones como el “Museo de la Naturaleza y la Ciencia de Denver” (*Denver Museum of Nature and Science*) se encuentran en complejos y costosos programas de repatriación que pretenden devolver los *vigango* a sus dueños originales.

La historia de los *vigango* ilustra con claridad múltiples aspectos de los museos etnográficos contemporáneos que hemos mencionado a lo largo de esta investigación (la importancia del patrimonio cultural inmaterial, la influencia y participación de las comunidades, los proyectos de repatriación, etc.), pero aquí nos concentraremos en la categorización de los *vigango* como piezas de “arte africano”. Los primeros coleccionistas y estudiosos de los gabinetes de curiosidades y especímenes “raros” solían etiquetar con frecuencia a los objetos etnográficos como arte “primitivo”, despojándolos de su función y significados originales y proyectando un sistema de valores y principios estéticos occidentales (Konaré, 1983:146). Por asombroso que parezca, en pleno siglo XXI, las cosas no han cambiado tanto.

Vayamos al inicio. Uno de los problemas más difundidos entre los museos etnográficos es la descontextualización de las piezas; esto es, la disolución del vínculo que existe entre los objetos coleccionados y su entorno cultural original, entre el contenido y su continente, o bien, entre el signifiicante y sus significados. Como resultado del obsesivo coleccionismo de objetos materiales y de la falta de bases científicas, la mayoría de los museos etnográficos son en realidad depósitos de piezas que han sido arrancadas del contexto que les daba sentido; recordemos que muchos de los objetos etnográficos que hasta hoy se exhiben en Europa fueron robados o confiscados a sus propietarios por los administradores coloniales, militares y misioneros que colaboraron de forma notable a incrementar los acervos de los primeros museos.

El continente o sistema cultural donde los objetos tenían una finalidad y pertinencia es descartado en el momento en que las piezas son trasladadas a su nuevo contexto: el museo, donde son parte de una colección de fragmentos culturales desarticulados y de piezas cuya importancia sólo

¹¹⁵ Donadas durante la década de 1990.

radica en su materialidad (color, forma, materia prima, tamaño, técnica, entre otros rasgos) y en modestos datos etnográficos (fecha de elaboración, lugar y grupo étnico de origen, uso). Aunque casi nada de lo que se exhibe en los museos etnográficos fue hecho para ser visto, el proceso de dislocación de los objetos hace que sus cualidades visibles tomen más relevancia de la que sus creadores consideraron (Vogel, 1991:192) y convierte a los artefactos en miembros de un gran inventario.

Así, extirpados de su contexto original y despojados de su rostro intangible, los objetos etnográficos quedan a merced de las interpretaciones realizadas por especialistas, curadores y visitantes de los museos (Rico, 2004:36), quienes suelen adoptar un sinnúmero de actitudes y parámetros que les permiten comprender y hacer inteligibles a los objetos etnográficos, en ocasiones tan distintos de los artefactos más comunes en la cultura occidental. El inconveniente se encuentra en que los criterios y pautas utilizados para la interpretación de las piezas son, por lo general, completamente ajenos a éstas y van desde la aplicación de postulados teóricos de la Etnología o de otras disciplinas hasta el uso de etiquetas como “aborigen”, “exótico”, “nativo”, “original”, “raro” o “sublime”. Por si fuera poco, al problema de la descontextualización por mucho tiempo se le ha sumado el de la estetización o de la estimación de los objetos como arte “primitivo” o popular, pese a que la noción de arte y sus atributos estéticos son expresiones plenamente occidentales y, por lo mismo, difíciles de utilizar en relación con objetos provenientes de otros grupos culturales.

La discusión sobre la clasificación de los objetos etnográficos como arte es compleja y extensa, pues todo depende del concepto de arte que utilicemos. La Antropología del Arte considera a la voz latina *ars* para designar a la capacidad consciente e intelectual de los seres humanos para producir objetos y alcanzar conocimientos, de forma que el trabajo de un artista plástico, de un escultor del Renacimiento o de un filósofo griego es comparable al de un tejedor, un apicultor o un curandero. Los especialistas en esta rama de la Antropología sostienen que todas las expresiones plásticas, pictóricas y arquitectónicas de todos los grupos humanos pueden ser consideradas como arte (Severi, 2008:95). Sin embargo, al interior de los museos etnográficos, la tendencia dominante no ha sido la del *ars*, sino la llamada “estética primitivista” que, desde las “cámaras de prodigios”, favoreció la afirmación de la universalidad absoluta del lenguaje artístico independientemente de la significación que cada objeto posee en la sociedad en la que fue concebido. Mientras que la Antropología del Arte defiende la creatividad universal situada en contextos específicos, la “estética primitivista” en los museos etnográficos adjudica rasgos de belleza y excepcionalidad a todas las producciones humanas.

Tal como ocurre ahora con los *vigango*, en 1923 se presentó en el Pavillon de Marsan, en París, una exposición dedicada al arte indígena de las colonias francesas y en 1928, a pesar de su innovadora concepción como institución científica, el Museo de Etnografía de Trocadero adoptó criterios indiscutiblemente cercanos a la “estética primitivista” y abrió al público galerías de objetos destacados por sus atributos estéticos (Goldwater, 2004:136). Como consecuencia de la partida de los etnógrafos y especialistas que abandonaron el trabajo en los museos en busca de nuevos espacios de desarrollo profesional, en la actualidad cada vez son más los museos que exhiben a los objetos etnográficos como obras de arte y presentan diferentes prácticas culturales como espectáculos folklóricos. Si bien, en su origen la palabra folklor¹¹⁶ y la noción de arte popular referían a todas aquellas expresiones tradicionales de los pueblos preindustriales europeos que se contraponían a la forma de vida urbana y sofisticada, en la segunda mitad del siglo xx y hasta nuestros días, las aplicaciones de los términos folklor y arte popular se han ampliado y han llegado a sustituir, en algunos casos, a la concepción científica y etnográfica de los museos.¹¹⁷

El problema de la descontextualización incluye un sinnúmero de discusiones sobre la interpretación de los objetos etnográficos al interior de los museos que desde su nacimiento se han visto seducidos por la idea de convertirse en museos de arte “primitivo”, arte popular o folklor, abandonando sus raíces antropológicas y cualquier intento por comprender a las piezas en su dimensión original, mas perpetuar la atribución artística de los objetos etnográficos, al menos bajo los criterios de la “estética primitivista”, nos mantendrá siempre distantes de las voces y pensamientos de sus creadores, y limitará nuestra perspectiva a los significados de la propia cultura occidental y de nuestro tiempo (Vogel, 1991:193). La exaltación de los atributos artísticos de las piezas implica un despojo “[...] de una de las claves de su valor: la función cotidiana o ceremonial por la cual los usuarios originales las hicieron. La museografía esteticista no expulsa la ceremonialidad del museo. Crea otro tipo de ritual, no el que daba sentido social a esas piezas, sino el de estos templos laicos fundados para celebrar la supremacía de la mirada culta.” (García Canclini, 1990:163). Así las cosas, las preocupaciones sobre el futuro de los museos etnográficos no son infundadas, como tampoco lo es la abierta oposición que existe a las propuestas de la museología crítica sobre la renovación de estos museos como centros de espectáculos que favorecen la mercantilización de la cultura y una interpretación inexacta de las expresiones

¹¹⁶ El británico W.S. Thoms forjó la palabra *folk-lor* en 1846 para definir el campo de la literatura oral, los usos, costumbres y el arte popular (Dubé, 2004:127).

¹¹⁷ Con la finalidad de exhibir y salvaguardar las raíces culturales de las naciones europeas, en Suecia, Artur Hazelius fundó el Nordiska Museet y Skansen, y en 1937, el mismo Georges Henri Rivière inauguró el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares en París, Francia. En los albores del siglo XX, hablar de arte popular y folklor implicaba un contraste con las formas de vida urbanas y con el arte “primitivo” de los pueblos “salvajes” (Bauman y Sawin, 1991:290).

tradicionales. El caso de los *vigango* como “arte africano” es apenas la punta de una problemática presente en los museos etnográficos desde el comienzo y sobre todo en nuestro siglo, cuando tiene como principal repercusión la anulación del carácter científico de estos museos.

¿Cuáles son las alternativas? El antropólogo Edmund Carpenter sostenía que los objetos deben leerse sólo en el contexto de su organización particular y que “[...] es, hablando con propiedad, insensato creer que una visita al museo nos coloca en presencia de un arte primitivo.” (en Severi, 2008:97). A lo largo de la historia de los museos etnográficos, muchos estudiosos se han preocupado por el problema de la descontextualización y por los debates sobre el arte “primitivo”. En clara oposición al Evolucionismo Cultural y a las series tipológicas, Franz Boas defendió la importancia de los significados de los objetos etnográficos y la reconstrucción de contextos culturales en las salas de los museos. Boas utilizó a los “grupos vivos” o *life groups* con el fin de contextualizar a los objetos, eliminar las etiquetas e interpretaciones occidentales, y mostrar las historias de cada artefacto. De igual manera, Claude Lévi-Strauss en los años 70 señaló el peso de la información etnográfica para la adecuada comprensión de los objetos, cuya voz y fuerza no se neutralizan pese al cristal de las vitrinas y al acento exoticista de muchos museos. Siguiendo las propuestas de la Antropología Estructural, Lévi-Strauss subrayó que los objetos etnográficos no pueden ser interpretados en sí mismos; si la inteligibilidad de un mito o trozo de mito depende de su contraste con otras versiones del mismo mito o con mitos diferentes, entonces la comprensión de los artefactos requiere también de su comparación con otros objetos semejantes y con las funciones sociales asignadas en sus contextos culturales de origen (Lévi-Strauss, 1981:19). En su investigación sobre máscaras de grupos étnicos de la costa norte del Pacífico (de Alaska a Columbia Británica en Canadá), Lévi-Strauss anotó:

Admitamos pues, a título de hipótesis de trabajo, que la forma, el color, los aspectos que nos han parecido característicos de las máscaras swaihwé carecen de significación propia, o de que esta significación tomada por separado es incompleta. De modo que sería en vano cualquier intento de interpretarlas aisladamente. Admitamos a continuación que esta forma, estos colores y estos aspectos son indisolubles de otros a los que se oponen, por ser elegidos para caracterizar un tipo de máscara una de cuyas razones de ser fue contradecir a la primera. Con esta hipótesis, sólo una comparación de los dos tipos permitirá definir un campo semántico en cuyo seno las funciones respectivas de cada tipo se completarán mutuamente. Es al nivel de este campo semántico global donde hay que procurar situarnos. (Ibídem: 53).

Ignorar la carga simbólica de los objetos etnográficos supone un riesgo incalculable, pero el problema de la descontextualización en los museos etnográficos y la interpretación de las piezas como obras de arte no han cesado. ¿Cómo exhibir las piezas?, ¿qué criterios e interpretaciones privilegiar: la estética o la funcionalidad de los objetos, los principios occidentales, o los significados originales? La exhibición de objetos y conocimientos generados por la misma

sociedad occidental supone ya cuantiosas dificultades y el caso de los museos etnográficos con colecciones de piezas que en su mayoría son originarias de pueblos no occidentales, se encumbra como el más arduo y comprometedor.

Antes de proponer alternativas, debemos dejar claros al menos dos aspectos. En primer lugar, que cualquier intento por resolver el problema de la descontextualización a través de la reconstrucción o de la conversión “exacta” y “neutral” del espacio museográfico en contextos culturales específicos, será siempre inútil, pues absolutamente nada puede sustituir al sistema cultural del que proceden los objetos (Pérez Ruiz, 1998:98). Por décadas, muchos museos etnográficos han empleado diferentes recursos museográficos con el objetivo de situar a los objetos de sus colecciones en ambientes que pretenden ilustrar situaciones cotidianas de una posible realidad cultural. Por ejemplo, los dioramas son dispositivos que conjugan un fondo iconográfico (a veces instalado de forma curva o envolvente) y efectos audiovisuales para dar la ilusión de una escena real donde se ubican los objetos tridimensionales (Montpetit, 1996:65).

Aunque la contribución de estos dioramas, maquetas y demás simulaciones a la función didáctica de los museos es incuestionable porque ayudan a los visitantes a identificar situaciones particulares y a percibir con mayor claridad la riqueza de las sociedades, su éxito en la contextualización de los objetos etnográficos es relativo. La descontextualización es un problema inherente a los museos y a su funcionamiento, y ningún dispositivo museográfico podrá jamás reemplazar a los contextos originales vivos y cambiantes. La aceptación de este hecho no significa un desahucio para los museos etnográficos y las exposiciones en general, sino una oportunidad para revisar los criterios y las estrategias museográficas dominantes.

Conscientes de la importancia de recuperar el clima cultural en el que se gestaron los objetos y contextualizar las obras de los pueblos, es esencial remarcar, en segundo lugar, que la exhibición de los objetos etnográficos y su interpretación como arte “primitivo” es un falso problema, pues su vocación no es la de mostrar artefactos “curiosos”, sino la de la presentar grupos humanos vivos y evidenciar la diversidad cultural en el mundo. Más que preguntarnos por cómo exhibir a los objetos etnográficos, debemos preocuparnos por cómo mostrar las expresiones de una comunidad que en este momento vive, habla y se transforma. Inmersos en una sociedad global multiétnica, decíamos con anterioridad que los museos etnográficos están llamados a reformular sus objetivos y a acoger a los diversos sistemas de pensamiento con sus principios y nuevos interrogantes (Hernández, 2006:227).

Los objetos etnográficos no sólo tienen una dimensión intangible que por mucho tiempo fue desatendida, sino que son ventanas a universos culturales inimaginables o umbrales que permiten el acceso a espacios y tiempos específicos (Bouttiaux, 2012:44). Desde esta perspectiva, que mantendremos de aquí al término de nuestra investigación, los juicios estéticos sobre las colecciones son irrelevantes, pues no sólo empobrecen la cantidad de significados de los objetos o distorsionan sus propósitos originales, sino que no secundan la intención de mostrar la memoria, la identidad y los valores de las diferentes culturas en el mundo.

¿Cómo presentar a los grupos humanos contemporáneos en los museos etnográficos? No existe una solución sencilla. Coleccionar artefactos y exponerlos acompañados de algunas notas aclaratorias y escenarios pasivos no parece, en la actualidad, una solución viable. No se trata de discutir sobre la mejor manera de exhibir a los *vigango*, sino de cómo mostrar la vida de los grupos Mijikenda, cómo hacer inteligible su cosmovisión y creencias sobre la muerte, y cómo abrir un espacio para sus preocupaciones actuales. Los dioramas, las exhibiciones de arte popular y los espectáculos folklóricos no figuran como las salidas más convenientes.

De este modo, un camino alternativo para los museos etnográficos contemporáneos consiste en la reintegración de los procesos de investigación etnográfica como su *raison d'être*. El museólogo Georges Henri Rivière señalaba ya que la cercanía con la Etnografía y sus profesionales representa una de las posibilidades más serias para el futuro de los museos etnográficos (Rivière, 1993:238), y tal parece que no estaba equivocado. Más allá de los objetos y de las interpretaciones etnocentristas que protagonizan los espectáculos, exhibiciones de arte y todo tipo de “aventuras prefabricadas” (Machuca, 2004:135), las investigaciones etnográficas y sus procesos científicos materializan una nueva oportunidad para ver a los museos etnográficos como espacios interculturales y “zonas de contacto” (Clifford, 1999:270).

Los intentos de Rivière y Rivet de convertir al Museo de Etnografía de Trocadero en un “museo-laboratorio” se mantienen como una de las propuestas pendientes por desarrollar con mayores bríos y como una de las principales alternativas para que los museos etnográficos renueven el espíritu científico impregnado desde su nacimiento. En términos amplios, la concepción del “museo-laboratorio” coloca a la investigación etnográfica y a los conocimientos construidos durante el trabajo de campo, en la base del funcionamiento, discurso y diseño de las exhibiciones sobre la diversidad cultural, con el fin de eliminar los vacíos de información y la imprecisión de un gran número de interpretaciones (Das, 1989:29). El “museo-laboratorio” toma a la documentación etnográfica como el único camino confiable para presentar las manifestaciones culturales de los

diferentes grupos humanos y darles sentido a los objetos etnográficos que, más que piezas autónomas, forman parte de sistemas culturales y de relaciones económicas, políticas y religiosas.

Sin embargo, reinsertar a los procesos de investigación etnográfica en los museos etnográficos no es fácil, pues las concepciones del “museo-laboratorio” escasamente se han llevado a la práctica y fueron delineadas en un contexto histórico y teórico por completo diferente en comparación con el que hoy nos enmarca. La reintegración de la Etnografía para lograr la transformación de los museos etnográficos en espacios dedicados a la presentación dinámica de expresiones y formas de pensamiento contemporáneas, requiere de algunos matices que consideren las características actuales tanto de las instituciones museísticas como del propio método antropológico.

Por una parte, es sustancial que señalemos el carácter recíproco de la relación entre los museos y la Etnografía. Al hablar de la reintegración de los procesos de investigación etnográfica y de su labor como fundamento de las exhibiciones, no queremos únicamente referir a las utilidades del método para los museos, sino también a los cambios que estas instituciones deberán procurar. Es innegable que el objeto de estudio de la Etnología se ha modificado con el tiempo y, cada vez más, se ha distanciado del aura colonialista, permitiendo la incursión de los especialistas en temáticas de contextos urbanos y problemas de la modernidad que conciernen no sólo a unos cuantos curiosos e intelectuales, sino a toda la sociedad. Las investigaciones actuales abordan asuntos que son materia de interés para numerosos grupos sociales y generan reflexiones altamente contribuyentes en los debates más polémicos de nuestro siglo, ¿por qué, entonces, los museos etnográficos continúan exhibiendo grupos étnicos “prístinos” con expresiones culturales descritas por los misioneros y los primeros etnógrafos del siglo XIX?, ¿por qué numerosos museos etnográficos han sucumbido a las provocaciones de convertirse en museos de folclor y arte “primitivo”, o de mantenerse como museos de etnohistoria y arqueología? Los museos etnográficos están hoy llamados al cambio, a su actualización y transformación en foros de discusión pública. ¿Por qué no exhibir y comunicar los debates políticos en comunidades indígenas, los aspectos cotidianos entre pandillas de una ciudad, los problemas relacionados con los movimientos migratorios, o las perspectivas de género del siglo corriente?¹¹⁸

¹¹⁸ Ver ejemplos: SALAZAR PERALTA, Ana María; 2014. “Tepoztlán: comunidad revisitada, invención de la tradición y movimiento etnopolítico” (pp. 119-140); ARIAS, Patricia; 2014. “La etnografía y la perspectiva de género: nociones y escenarios en debate” (pp. 173-194); ZAVALA CAUDILLO, Aurora; 2014. “Mi llegada al paraíso. Una etnografía entre pandillas” (pp. 241-259); OEHMICHEN Bazán, Cristina; 2014. “La etnografía entre migrantes en contextos urbanos de

Entre los procesos de investigación etnográfica y los museos debe existir una correlación, donde los primeros aporten una justificación científica a las exposiciones (Duclos y Veillard, 1992:132) y los segundos, se renueven y abran espacios para la exhibición de las investigaciones más recientes. En otras palabras, los museos etnográficos deben reforzar su base científica, pero también deben renovar su papel social y adoptar como meta primordial la de consolidarse como los espacios más apropiados para la comunicación pública de la Antropología y la divulgación del conocimiento adquirido por los especialistas en el campo, quienes eventualmente podrían avistar su retorno toda vez que los museos etnográficos se presenten como lugares atractivos para la divulgación de las investigaciones sobre la diversidad de sistemas de pensamiento en el mundo, más que como galerías de objetos antiguos y descontextualizados que poco a nada aportan a las reflexiones sobre las sociedades actuales. La comunicación pública de la Etnología y la divulgación de la información etnográfica son una necesidad social, y los museos etnográficos juegan un papel decisivo como instituciones dedicadas a la trascendencia de la Antropología fuera de los ámbitos académicos y universitarios.

Por otra parte, aunque es menester que las exposiciones etnográficas y todas aquellas que abordan a la especie humana y su diversidad cultural (Das, 1989:20) afiancen sus nuevos derroteros en los procesos de investigación etnográfica, no podemos perder de vista que desde la década de 1980 existe un escepticismo generalizado y cuestionamientos a la objetividad y realismo del método. Adicional al abandono de los especialistas, muchos museos etnográficos mostraron un abierto rechazo hacia la información etnográfica y pronto miraron hacia nuevos horizontes. Pero no todo está perdido y en tiempos recientes la Etnografía ha encontrado nuevas orientaciones y perspectivas epistemológicas que bien apuntan a su reincorporación en los museos etnográficos; en específico, el giro reflexivo marcó una nueva época que, entre muchas otras cosas, ha fortalecido a la Etnografía como un método sólido para aproximarse a cualquier realidad y universo cultural. Sin renunciar a su carácter científico, la etnografía reflexiva reúne la subjetividad de los etnógrafos, la participación de los informantes, y el trabajo colaborativo, haciendo evidente que la información etnográfica es el resultado de las experiencias individuales del investigador y de la permanente negociación y trato entre éste y los informantes.

La documentación etnográfica sitúa a los objetos en un tiempo y un espacio, hace manifiesta su finalidad y significados, y los convierte en fronteras sutiles de mundos desconocidos para los visitantes occidentales. Empero, la investigación etnográfica vista desde una perspectiva

destino" (pp. 185-304). Todos en Cristina Oehmichen Bazán (ed.). *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. IIA, UNAM, México.

reflexiva, puede ayudar a los museos etnográficos a lograr la tan discutida contextualización de los objetos y a presentar a las culturas como sistemas de pensamiento particulares a partir de un conocimiento construido y validado en un ambiente de negociación, reciprocidad y diálogo entre culturas. Siguiendo una de las principales críticas a la museología tradicional que adjudica una autoridad absoluta a los científicos y curadores de los museos y defiende la exhibición de datos de una ciencia terminada, la etnografía reflexiva permite que los museos etnográficos encuentren un balance entre la autoridad del investigador “experto” y la pretensión de las comunidades por su legitimación, mostrando los procesos de trabajo y las discusiones aún vigentes.

La contextualización de los objetos etnográficos sólo puede lograrse si los situamos en una red de opiniones y enfoques diversos donde las declaraciones de los pueblos y el conocimiento de los investigadores se combinen como diferentes versiones de una misma historia; el contexto se convierte en discurso. Ni la experiencia de las comunidades por sí sola ni la autoridad de los curadores puede erigirse como dueña de la contextualización de las colecciones o la narración de historias. Hoy conocemos el fracaso de las interpretaciones basadas en juicios estéticos y los intentos por alcanzar la neutralidad científica, por lo que debemos buscar la negociación y la abundancia de información (Clifford, 1999:258). Si hay un secreto, éste radica en que nos alejemos de la idea de las exhibiciones etnográficas como galerías de arte o representaciones estáticas de una cultura; los museos etnográficos son campos donde confluyen las ideas de los creadores de los objetos etnográficos con la comprensión profunda de su propia cultura, los conocimientos construidos por los investigadores y antropólogos, el trabajo de los museógrafos y curadores, y las aportaciones y experiencias de los visitantes.

La etnografía reflexiva significa un cambio para los museos etnográficos con sus vitrinas y cédulas que presentan objetos “auténticos”, atemporales e impersonales. Un museo etnográfico que adopte a la reflexividad como uno de sus ejes discursivos tendría que responder quién es el etnógrafo, dónde trabajó y bajo qué condiciones, cuáles fueron las experiencias más significativas para el investigador y sus percepciones “en carne propia”, al mismo tiempo que se presenta información detallada sobre la cultura a la que pertenecen los objetos etnográficos, los usos, las finalidades y los significados, así como la opinión de los miembros del grupo étnico, sus problemas y preocupaciones actuales, y sus ideas en relación con las sociedades occidentales. ¿Por qué no exhibir los diarios de campo de los etnógrafos con el relato original de sus experiencias personales?,¹¹⁹ ¿o los testimonios y las voces “primitivas” que por siglos fueron

¹¹⁹ Ver capítulo 3. El Museo Nacional de las Culturas incluye, en su exposición temporal “Tike’a Rapa Nui y las islas del Pacífico Sur”, dibujos elaborados *in situ* por el antropólogo e ilustrador Jorge Alderete y un facsímil de su diario de

acalladas? Los museos etnográficos, por medio de la etnografía reflexiva (suficientemente alejada de las pretensiones colonialistas decimonónicas), pueden recuperar su carácter científico, poner de relieve los diferentes puntos de vista y convertirse en lugares de encuentros y desencuentros, de alianzas y eternos desacuerdos.

En suma, el problema de la descontextualización no encontrará una solución válida en la reconstrucción de escenarios culturales o en el refuerzo de las interpretaciones occidentales, sino en el fortalecimiento del vínculo entre los museos etnográficos y la investigación antropológica. La reintegración de los procesos de investigación etnográfica a los museos es mucho más que una simple alternativa, pues privilegia la identidad científica de los museos etnográficos, permite una renovación del papel social, de la función y el destino de estas instituciones como espacios de investigación y divulgación de las etnografías más actualizadas, y abre puertas poco exploradas, pero que nos hacen vislumbrar el robustecimiento de una etnografía reflexiva y un conocimiento construido sobre la base de la colaboración, el diálogo y la reciprocidad.

4.1.2 Del congelamiento a la revitalización

El escritor parisino Michel Tournier (1992), narra en su novela titulada “La Gota de Oro” (*La Goutte d’or*) la historia de Idriss, un joven bereber dedicado al pastoreo de camellos y cabras que emprende un apasionante viaje hacia Europa. En este texto, Tournier relata con especial énfasis la visita de Idriss a la ciudad de Béni Abbès en Argelia y su primer acercamiento a un museo de corte etnográfico, el Museo del Sahara, donde descubre con notable asombro un conjunto de artefactos que le son cotidianos, pero que ahí se encuentran exhibidos como curiosidades étnicas. Idriss observa con gran sorpresa que su vida diaria ha sido colocada detrás de las vitrinas y las prácticas habituales en su hogar son motivo de largas explicaciones entre guías y turistas.

Se desplazó hacia el centro de las vitrinas [el guía del museo], seguido del pequeño grupo de fieles entre los que se había mezclado Idriss. En un rincón habían reconstituido lo que una pancarta denominaba *El área alimenticia del hábitat sahariano*. –Vean aquí entonces la cocina-comedor del habitante de los oasis- señaló el guía. –Utensilios de cocina: el almirez y el majadero de madera de acacia, gracias a los cuales se reducen a polvo los dátiles, las zanahorias, la alheña y la mirra. [...] Idriss abrió los ojos como platos. Todos aquellos objetos, de una limpieza irreal, fijos en su esencia eterna, intangibles y momificados, habían rodeado toda su infancia y su adolescencia. Hacía menos de cuarenta y ocho horas que él mismo había estado comiendo en ese plato o mirando a su madre manejar ese molinillo. (Tournier, 1992:92).

campo con esquemas y croquis. Por otra parte, en la década de 1970 el Museo de Historia Natural (Ciudad de México, México) presentó una exposición sobre los diarios de campo y el trabajo etnográfico del antropólogo Robert L. Carneiro (Dr. Manuel Gándara Vázquez (ENCRYM-INAH); 2016: comunicación personal).

El desasosiego invadió a Idriss como lo haría con cualquier persona que repentinamente encontrara, tras los cristales y rodeados de extensos textos y descripciones, todos aquellos artefactos que a lo largo de su vida le han acompañado. Idriss “Tenía la impresión de que estaba siendo arrancado de sí mismo, como si su alma abandonara de repente su propio cuerpo, y le mirase desde afuera con estupor.” (Ibídem: 93). En la historia de Tournier, Idriss testifica cómo su realidad es un objeto de estudio, un sistema de símbolos y un tema de fascinación para los visitantes del museo, quienes escuchan con atención los relatos del guía sobre un escenario exótico y casi irreal.

Esta escena al interior del Museo del Sahara es inquietante y hasta hoy referida por decenas de autores y estudiosos (Lionnet, 2004) porque hace evidente uno de los problemas más antiguos de los museos etnográficos; esto es, el problema del congelamiento. Idriss experimenta una sensación de extrañeza cuando ve los objetos de la cocina de su madre lejos de cualquier cocina bereber, pero, sobre todo, cuando advierte la pulcritud con la que son exhibidos y su disposición en las vitrinas: congelados en el tiempo, momificados con una esencia eterna, y presentados como un muestrario de taxidermia típica de cualquier museo de historia natural (ibídem: 93).

El problema del congelamiento, estrechamente vinculado con el de la descontextualización, ha estado presente en los museos etnográficos desde su nacimiento y forma parte de todas las discusiones relacionadas con la exhibición de culturas vivas. El cometido inicial de los museos etnográficos en Europa enfocado en la conservación de todas aquellas expresiones próximas a la desaparición por la acción de la empresa colonialista y de la expansión territorial, dejó una huella casi indeleble, pues en esta tarea, los museos etnográficos se convirtieron en cámaras frigoríficas de expresiones culturales, en cementerios de significados, y en salones llenos de fósiles y mundos petrificados. La acción de la Etnología de salvamento, tan próspera entre 1880 y 1920, colmó a los museos de piezas y eternizó a las culturas “primitivas” en la sincronía de las exposiciones, convenientemente diseñadas para mostrar a las realidades “salvajes” como universos simbólicos valiosos, pero socialmente muertos (Pazos, 1998:41).¹²⁰

Aun cuando las exposiciones de corte etnográfico se distinguen de los museos de arqueología o de historia natural por que exhiben piezas que pertenecen, en algún lugar del mundo, a personas vivas y a la cotidianeidad de los grupos humanos contemporáneos (Bouttiaux, 2012:35), la mayoría de los museos etnográficos presentan a las culturas y a sus objetos en un paréntesis o

¹²⁰ El Evolucionismo Cultural funcionó en los museos etnográficos como un marco teórico apropiado para justificar a la empresa colonialista y sus esfuerzos por civilizar a los pueblos “primitivos”.

en una burbuja suspendida en el tiempo. Incluso en épocas recientes, con la participación activa de las comunidades y grupos étnicos y los procesos de descolonización del mundo, un número importante de museos etnográficos mantiene al congelamiento como principal estrategia expositiva.

La tan citada partida de los etnólogos e investigadores de los museos etnográficos, trajo consigo una lamentable disminución en la valoración científica de las colecciones y del conocimiento sobre la otredad, pero además renovó la fuerza del congelamiento y permitió el despliegue de criterios occidentales de interpretación poco relacionados con las intenciones de las comunidades creadoras de los objetos y con los procesos y principios metodológicos que constituyen a la Etnografía. De acuerdo con Bárbara Kirshenblatt-Gimblett (2004a:6-7), la ausencia de los etnógrafos en los museos y la falta de documentación etnográfica que sustentara a las exhibiciones, llevó a los museos etnográficos a enfrentar el dilema de transformarse en museos de arte popular y folklor o bien, en museos de historia de la Etnología o en custodios de un patrimonio científico relacionado con la labor de los especialistas en épocas pasadas: “¿Qué, sin embargo, tenía que hacerse cuando la etnología dejó al museo por la universidad? ¿Qué debía hacerse con las viejas colecciones, modos de exhibición, y los museos que continuaban albergándolas? ¿Estas instituciones debían ser preservadas como museos del patrimonio de la Etnología? ¿O el museo debía reinventarse?” (Ídem).¹²¹ Los museos etnográficos concebidos ahora como museos de arte popular o museos de historia de la disciplina etnológica, dedicados a la mera exhibición de artefactos “exóticos” o piezas antiguas, mantienen al congelamiento como una de sus principales características al no ser capaces de situar en contexto a cada una de las piezas exhibidas y de dar vida a las diversas expresiones culturales.

Por lo tanto, el congelamiento es hoy uno de los principales móviles para las preocupaciones sobre el futuro de los museos etnográficos, pues a pesar de ser uno de los problemas más antiguos, las soluciones son aún escasas. En pleno siglo *xxi* y en una época donde la museología presume de su distanciamiento con el trinomio tradicional (edificio antiguo, colección de objetos y público general), la mayoría de las instituciones museísticas están asociadas con el pasado y con artilugios viejos, y los museos etnográficos son concebidos como tumbas o mausoleos que resguardan objetos de culturas extintas o de sociedades con una historia desconocida. Los autores que se preguntan por el futuro de los museos etnográficos (Roigé, 2007:20) reconocen en el problema del congelamiento un vértice de discusión y una oportunidad de cambio para que

¹²¹ Traducción propia del original en inglés al castellano.

estos museos presenten, no sólo visiones del pasado y de grupos humanos atemporales, sino reflexiones actuales y sobre el futuro de la sociedad mundial.

¿Cómo resolver el problema del congelamiento? ¿Cómo reorientar el camino de los museos etnográficos y evitar su reiteración como museos de folklor, arte popular, historia o arqueología? La Etnografía es un método dedicado al estudio de expresiones vivas, dinámicas y en tránsito, pero son pocos los museos etnográficos que basan su funcionamiento y diseño en esta concepción científica, ¿por qué? De manera general, consideramos que existen al menos dos obsesiones presentes en la mayoría de los museos etnográficos que impiden la disolución del problema del congelamiento: a) el obsesivo apego a la tradición; y b) la obsesión por las colecciones de objetos materiales.

A lo largo de los años, los museos etnográficos y cientos de investigaciones antropológicas han dedicado grandes esfuerzos a la búsqueda de objetos y rasgos culturales tradicionales; es decir, manifestaciones humanas “puras” y objetos cuyo diseño y manufactura no haya sido “corrompido”, especialmente, por la cultura occidental. Numerosos museos se enorgullecen de sus colecciones por incluir piezas de épocas previas a la llegada europea y artefactos pre-coloniales próximos a las tradiciones ancestrales de los grupos humanos. Sin embargo, es de vital importancia reconocer que existe una indiscutible dificultad para distinguir los rasgos tradicionales de una comunidad de aquellos que han sido alterados por el contacto entre culturas. Todas las sociedades se han relacionado y han intercambiado ideas y conocimientos desde el origen de los tiempos; “ninguna cultura es *sui géneris*, ni un solo pueblo es el único o siquiera el autor principal de su propia existencia.” (Sahlins, 2001:312). En contraste con la noción positivista de los grupos humanos como entidades claramente delimitadas, la Antropología posmoderna y el mundo actual han tomado plena consciencia de la diversidad de expresiones y prácticas culturales inmersas en una red de relaciones y contextos que siempre suponen algún grado de hibridación (Pazos, 1998:39).

Por un lado, la obsesión por los rasgos tradicionales de cada grupo étnico, no es más que un obstáculo para que los museos etnográficos rompan con el problema del congelamiento, pues cualquier intento por presentar a las culturas como conjuntos de rasgos autónomos les llevará a mantener siempre una mirada hacia el pasado y hacia realidades ajenas al mundo globalizado del siglo XXI; esto es, una perspectiva distante de la Etnografía y del diálogo entre culturas. El apego por la tradición convierte a los museos etnográficos en museos de historia o de arqueología

y en congeladores de expresiones culturales extintas o que hoy sólo son rememoradas como “cosas del pasado”.

Los museos etnográficos al acecho de la “pureza” cultural y de las exhibiciones de rasgos tradicionales, cometen un grave error, pues la expresión de la creatividad humana se ha visto siempre favorecida por las relaciones de fricción y amistad entre pueblos adyacentes. Una alternativa para los museos etnográficos consiste en favorecer y defender la interactividad cultural y el diálogo entre comunidades, abandonar las ideas de estaticidad y aislamiento, y generar espacios de encuentro donde todas las culturas, incluso aquellas consideradas como subalternas o minoritarias, tengan posibilidades de influir sobre las prácticas de otras (Arizpe, 2011:41-42). Más que congelar tradiciones y negar la naturaleza procesual de la cultura, los museos etnográficos están llamados a convertirse en escenarios de encuentro e innovación.

Por otro lado, las colecciones de objetos materiales son también una de las obsesiones que frenan cualquier iniciativa de transformación entre los museos etnográficos, considerados desde el inicio como lugares de conservación y exposición de bienes culturales. El coleccionismo de objetos “exóticos” es una práctica antigua de gran importancia, pero debemos recalculiar sus implicaciones frente a la caracterización contemporánea de los museos etnográficos como “zonas de contacto” (Clifford, 1999:270) y como espacios idóneos para la difusión del patrimonio cultural inmaterial: conocimientos indígenas, sistemas de creencias, técnicas y actuaciones. La obsesiva acumulación de objetos ha convertido a muchos museos etnográficos en depósitos de artefactos curiosos, más que en verdaderos centros de conocimiento antropológico sobre la diversidad cultural.

Cada objeto es el umbral a un universo de significados y prácticas relevantes para grupos humanos específicos; razón por la cual, los museos etnográficos deben acotar la obsesión por las colecciones de artefactos y atender a las expresiones intangibles capaces de vivificar y descongelar a cualquier exhibición. El fundamento etnográfico de estos museos les reclama atención a los pensamientos y prácticas desarrollados por las culturas, al dinamismo con que se ejercen, y a los nuevos significados que se les asocian, porque adicional a la conservación de las culturas y el resguardo de expresiones materiales “puras”, gélidas e inertes, los museos etnográficos tienen la tarea de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

En la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” (2003), UNESCO señala que: “Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad

del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.” (Art. 2º). En décadas recientes, muchos museos etnográficos han adoptado la labor de salvaguardar al patrimonio inmaterial, pero han requerido de nuevos métodos y procedimientos de trabajo que eliminen la concepción de las culturas como fotografías estáticas suspendidas en el tiempo y secunden la idea de los grupos humanos como organismos creativos en perpetua evolución y con elementos cambiantes (Khaznadar, 2011:30).

De esta manera, es justo preguntarnos por las alternativas para los museos etnográficos frente al problema del congelamiento, evitando la obsesión por la tradición y por la cultura material, y acogiendo a las expresiones contemporáneas y el diálogo entre los grupos vivos, y la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. ¿Cómo revitalizar a los museos etnográficos?, ¿cómo imprimir dinamismo a las exhibiciones?, ¿cómo evitar que el patrimonio –material e inmaterial- se momifique o congele?

Como centros de cultura, los museos etnográficos constituyen los mejores lugares para los intercambios bilaterales y multilaterales. Ahora bien, hay que liberar los intercambios de todo paternalismo y de todo exotismo, y deben llevarse a cabo en condiciones de perfecta igualdad. Para llegar a un acercamiento, los museos podrán definir los puntos de convergencia y los de diferenciación. Deberán presentar al ser humano, en toda su diversidad, en su entorno social y natural: todas sus expresiones artísticas y su cultura material, su organización social, su ideología, todo aquello que existe o se está creando en este mismo instante o cuya aparición es inminente. Los museos etnográficos no deben poner la mirada únicamente en el pasado y en el mundo rural. Deben tener en cuenta por igual a la ciudad y a la aldea. Prestarán especial atención al estudio de la sociedad precolonial y harán hincapié en la realidad cotidiana del colonialismo, denunciando las teorías racistas. Se destacarán los esfuerzos de los pueblos en el mundo de hoy para dominar su entorno y también la tecnología que les permitirá marchar al ritmo del desarrollo económico. Habrá museos del hombre o de los hombres, museos de la cultura o de las culturas, y cuando sea preciso, serán específicamente integrados a un esfuerzo de desarrollo en función de las transformaciones de la sociedad. (Konaré, 1983:148).

Como ya lo hemos dejado claro, los museos etnográficos deben defender su condición de museos científicos y fundamentar sus exhibiciones en las investigaciones etnográficas actuales y más novedosas, sobre temas que aquejan a poblaciones urbanas y rurales, tradicionales y modernas, hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, “salvajes” y “blancos”. Ante todo, estos museos deben abandonar cualquier intento por presentar expresiones “puras” y tradicionales que, aunque interesantes, poco contribuyen a las necesidades e inclinaciones de la sociedad actual, en nada se relacionan con el ejercicio de la Etnografía por los profesionales contemporáneos, e inmovilizan a los museos como monumentos al pasado o a un tiempo perdido.

Asimismo, entre las alternativas que hasta hoy han dado mayores frutos está la conversión de los museos etnográficos en foros de debate y en centros de participación comunitaria. Con esto, no nos referimos a que los museos integren en sus programas de trabajo, presentaciones folklóricas de danzas tradicionales ejecutadas por las poblaciones nativas, sino a una verdadera participación y presencia de las comunidades en el funcionamiento de los museos y en la curaduría de las exposiciones. La transformación de los museos etnográficos en “zonas de contacto” (Clifford, 1999:270) y espacios democráticos, descentralizados, de circulación del conocimiento, de inclusión, diálogo y discusión parece utópica e inalcanzable, pero hoy existen ejemplos de museos cuyas propuestas intentan alcanzar este ideal (ibídem: 264). El caso del Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa es representativo por la codirección de un especialista neozelandés y un delegado de la comunidad maorí, y por el significado de Te Papa Tongarewa - “nuestro contenedor de cosas y personas preciadas que se relacionan con la Madre Tierra aquí en Nueva Zelanda”- que promueve la identificación de las comunidades nativas y el encuentro entre grupos humanos diversos. De igual forma, el Museo de Antropología de Columbia Británica trabaja en colaboración con asociaciones Musqueam y ha entablado redes de trabajo recíproco con diferentes grupos étnicos de la región.

En cuanto a la transformación de los museos etnográficos como foros de discusión, consideramos que el diálogo y la confrontación deben jugar un papel primordial. Hablar de los museos etnográficos como espacios de encuentro entre culturas refiere a la convivencia y al intercambio de ideas entre visitantes, investigadores y comunidades nativas, cada uno con experiencias y propuestas diferentes. Retomando las palabras de clausura del 5º Congreso Mundial de Centros de Ciencia, celebrado en Canadá en 2008, los museos deben convertirse en lugares importantes para la reunión social, impactar en el bienestar, la educación, las proyecciones y las destrezas de las generaciones actuales y futuras, y operar como lugares seguros para conversaciones peligrosas.¹²²

La participación comunitaria, por su parte, es una alternativa posible para la revitalización de los museos etnográficos, pero es también una acción inevitable, pues la presentación del patrimonio cultural y la discusión de las problemáticas contemporáneas requieren de la intervención de los actores sociales implicados. En específico, el patrimonio cultural inmaterial está corporizado y expresado en las relaciones sociales cotidianas de los “portadores de cultura” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004b:63), quienes necesariamente se encuentran involucrados como los principales

¹²² Ver “Declaración de Toronto”. <http://www.cientec.or.cr/mhonarc/redpop/doc/msg00210.shtml>

responsables de la reproducción, transformación y defensa de las prácticas culturales. El patrimonio cultural inmaterial puede registrarse fotográfica o audiovisualmente, pero su carácter vivo y dinámico implicará siempre la participación de los actores originales.

Los bienes culturales, pese al sinnúmero de estrategias museográficas que se utilizan, no bastan por sí solos para presentar satisfactoriamente a las culturas y a los grupos humanos vivos, cambiantes y herederos de un patrimonio ancestral. Ya no se trata de formar extensas colecciones de objetos arrancados de sus contextos y congelados en las vitrinas, ni de presentar a las culturas bajo criterios occidentales completamente ajenos a las intenciones y significados nativos. Toda vez que el patrimonio cultural inmaterial y el desarrollo actual de las sociedades no pueden disociarse de los “portadores de cultura” y de los sujetos productores de narrativas y de los sistemas económicos, lingüísticos, políticos y religiosos (Machuca, 1998:35), los museos etnográficos deben considerar a la participación comunitaria, la confluencia de puntos de vista, y la injerencia de los diferentes grupos sociales como una alternativa que asegurará su futuro como instituciones relevantes y como espacios orientados más hacia las personas y sus culturas, que hacia los objetos y las colecciones de antigüedades.

En síntesis, aunque el problema del congelamiento está presente en muchos museos etnográficos actuales, éste representa una oportunidad para plantear nuevas estrategias de exhibición y nuevas maneras de aproximarse a la diversidad cultural. Más que “romper las vitrinas” y cuestionar los aspectos museográficos que durante siglos han congelado a los objetos etnográficos, nuestra intención es cuestionar un proyecto expositivo que por mucho tiempo ha presentado a las culturas vivas como universos lejanos, raros, exóticos y atemporales, suspendidos en el tiempo y fragmentados en su esencia. En oposición al congelamiento, en este apartado defendemos una revitalización de los museos etnográficos sustentada en la participación de las comunidades y en la transformación de estos museos en foros de discusión, encuentro y contacto intercultural.

¿Cómo presentar a los grupos humanos vivos sin simplificar sus modos de vida y sin reiterar la dicotomía civilizado-salvaje? El objetivo de los museos etnográficos no es más la conservación de culturas próximas a la desaparición ni su consolidación como cementerios de la diversidad perdida. La descolonización de los museos etnográficos es hoy una exigencia de cara a un futuro donde la reflexión, el diálogo y los intercambios de ideas son necesarios; el Manifiesto de

Clémentine Deliss, ex directora del *Weltkulturen Museum* en Frankfurt, Alemania, lo expresa con las mejores palabras:¹²³

EL MANIFIESTO

Se trata de trabajar con una colección

Que pertenece a otro tiempo

Que pertenece a otras personas

Que está profundamente conectada con las historias del colonialismo europeo y con el intercambio

Que es controversial y de perseverante controversia

Cuyas referencias están lejos de agotarse

Cuya restitución es innegable

Se trata de trabajar con lo que tienes

Con la arquitectura existente y no contra ella

Haciendo investigación local en las aldeas del siglo XIX

Moviéndose entre departamentos, estudios, archivos y laboratorios

Encontrando soluciones estructurales para la instalación de artefactos que estaban en depósitos o que no eran exhibidos

Reposicionar colecciones tanto conceptual como físicamente

Haciendo nuevos montajes

Se trata de reintroducir a un laboratorio en el museo

Un laboratorio de interpretación renovada

De investigaciones recursivas y autocríticas

Lento, dispuesto al cambio y no siempre visible

Desarrollando un centro para pensar aunque esta tarea sea poco valorada por las preocupaciones del mercado

Se trata de la posibilidad de producir al interior de un museo

Un lugar de crítica institucional materializada

Un taller para la producción de prototipos

No terminados, incompletos, tentativos y generosos

Construir una nueva colección fuera de la colección

Una colección de investigación para los trabajos emergentes

Construyendo exhibiciones más allá de los procedimientos habituales

¹²³ Traducción propia del original en inglés al castellano. Ver “Manifiesto para los museos post-etnográficos” de Clémentine Deliss, en <http://www.blouinartinfo.com/news/story/1051849/curating-neighborhoods-a-manifesto-for-the-post-ethnographic>.

Se trata de remediar a tiempo

De trabajar con una situación deficiente
Atreverse al cambio de la clasificación antropológica de los objetos
Suspendiendo el logos del etnos
Desarrollando diferentes metáforas e interpretaciones a través de una pesquisa dialógica y visual
Exhibiendo modelos inconclusos, universos a prueba, ejercicios
Repensando a la exhibición como un instrumento remedial
Involucrando al público en el proceso

Se trata de curar a las comunidades cercanas

Invitando artistas, diseñadores, abogados, escritores, historiadores y antropólogos residentes
Aquellos que se conectan con la fuente original de la colección
Aquellos que vienen de cualquier otro lugar
Adyacentes y responsables
Reproduciendo experiencias a través de su compromiso con el museo
Forzando a nuevas alianzas y geografías contemporáneas

Es la semilla para un nuevo museo-universidad

Inequívocamente centrado en la colección, trabajando hacia afuera de las exhibiciones actuales
Deconstruyendo archivos pasados y las historias de los museos etnográficos
Trabajando con laboratorios virtuales para alcanzar un mayor acceso
Proveyendo una nueva plataforma para el desarrollo profesional

Asociando artistas como curadores y custodios
Interconectado a las generaciones más jóvenes como protagonistas
Aquellos de estudios curatoriales, estudios culturales, estudios postcoloniales, estudios sobre museos, arte contemporáneo, diseño, actuación, historia del arte, antropología, música, literatura, leyes, arquitectura, ecología, informática...
En locaciones de educación global en Sudáfrica, Nigeria, Senegal, Brasil, Nueva Zelanda...
Constantemente trabajando con impulsos externos
Replanteando el concepto holístico y el intelecto democrático
Hacia una educación no estandarizada
Independiente y auto organizada
Una institución subjetiva, permeable y crítica

4.2 Rompamos las vitrinas y mostremos los procesos

El mundo del siglo XXI está lejos del colonialismo y de las suposiciones de supremacía europea que sembraron la semilla para que los museos etnográficos se consolidaran como bodegas de artefactos raros e incomprensibles, cuya finalidad era la de conservar y representar a las culturas “primitivas” y educar a las sociedades occidentales sobre grupos humanos distantes que difícilmente podrían ser visitados por la mayoría de los ciudadanos por implicar peligrosas excursiones en escenarios exóticos (Grognet, 2004:178). El mundo del siglo XXI, poscolonialista y caracterizado por el auge de la industria turística que hoy permite a cualquier viajero e interesado visitar los rincones más ocultos del planeta, se presenta como el contexto idóneo para que los museos etnográficos desarrollen nuevas narrativas sobre la diversidad cultural, la complejidad de las sociedades y las capacidades creativas de los seres humanos.

Así, cualquier acercamiento a los museos etnográficos contemporáneos, por mínimo y superficial que sea, revela el desarrollo de una revolución basada en el cuestionamiento de los fundamentos museológicos y en la búsqueda de nuevas estrategias museográficas. Los tiempos actuales enmarcan una radical transformación de los museos etnográficos patente en la reorganización de las colecciones, la exhibición de los objetos con tecnología digital, la difusión de la información etnográfica con diseños innovadores y técnicas periodísticas, la proximidad de los museos con la industria turística y los medios de comunicación de masas, la mercantilización de las producciones culturales, entre muchas modificaciones más (Lightfoot, 1983:189).

Sin embargo, fuera de las numerosas propuestas e innovaciones, el planteamiento de caminos alternativos para el futuro de los museos etnográficos requiere de claridad en las metas por alcanzar, por lo que es esencial dar respuesta a dos preguntas primordiales: ¿cuáles son los objetivos actuales de los museos etnográficos? y ¿cómo podrían, estos museos, convertirse en instituciones socialmente relevantes? En páginas anteriores hemos defendido la concepción de los museos etnográficos como lugares de encuentro y reunión entre culturas porque es ahí donde el visitante puede aprender acerca de la vida en una aldea africana o en cualquier país de Sudamérica; donde puede contemplar su propia cultura y compararla con otras maneras de organización y pensamiento; donde puede comprender cómo los grupos mayas en el sureste mexicano o los cazadores del desierto de Kalahari se piensan a sí mismos como el centro del mundo tal y como lo hacen los habitantes de cualquier ciudad occidental (ibídem: 142).¹²⁴ Los museos etnográficos tienen como objetivo hacer evidente la diversidad cultural y presentar las

¹²⁴ Ver “Declaración de intenciones del personal del Museo Etnográfico de Estocolmo” en 1979 (Lightfoot, 1983).

incontables expresiones humanas en el mundo, transmitir información sobre otras culturas y puntos de vista, revelar las diferencias entre los grupos humanos, y promover el encuentro, el diálogo y el choque entre culturas.

Pero los museos etnográficos tienen también una misión más compleja y profunda que no culmina con la promoción del contacto entre diferentes grupos culturales. La crisis de los museos etnográficos en las décadas recientes se debe al cuestionamiento de su papel social y de su relevancia para el desarrollo de las comunidades contemporáneas; no podemos pensar a estos museos como instituciones exclusivamente dedicadas a satisfacer la natural curiosidad humana de aprender sobre el “otro”. De acuerdo con Georges Henri Rivière, los museos de Etnografía deben mostrar la interacción entre las diferentes culturas e ilustrar la interdependencia de los grupos, pero además deben suscitar la comprensión y el respeto hacia aquellas formas de vida distintas de la propia y hacia las culturas tradicionales frente a los procesos de industrialización, ayudar a los países descolonizados a definir mejor su identidad nacional, y a

Terminar de una vez con una expresión exclusivamente artística de la Etnología. En los museos de esta disciplina se debe fomentar en su justa medida la cultura material, introducir la economía, la organización social, la ideología o la ecología; mostrar el paso de la civilización tradicional a la civilización industrial; librarse de los prejuicios raciales, para ir hacia la comprensión de las especificidades de los pueblos. (Rivière, 1993:184).

En 1995, en su 18ª Asamblea General, ICOM resolvió que todos los museos son herramientas fundamentales para el desarrollo del pensamiento crítico y de un sentido de identidad colectiva, para la expresión de la riqueza y la variedad cultural, y para la comunicación entre los pueblos.¹²⁵ Por lo tanto, los museos etnográficos –más que ningún otro tipo de museo, creemos- deben trabajar por el establecimiento y mantenimiento de la comprensión intercultural; deben romper los discursos hegemónicos y mostrar las diferencias entre las comunidades (Scheiner, 2008:31); abrir espacios de tolerancia y acabar con el etnocentrismo occidental que por siglos ha dominado.

La pregunta “¿cómo podrían los museos etnográficos convertirse en instituciones socialmente relevantes?” no tiene una respuesta sencilla, pero consideramos que la vía más efectiva es la de convertirse en espacios de convergencia y confrontación de toda clase de diferencias. Más que comunicar y exhibir los rasgos de otras formas de vida, los museos etnográficos deben generar en los visitantes un descentramiento y conseguir que éstos sean capaces de mirar el mundo con otros ojos y valorar las expresiones humanas más allá de los propios valores y normas. La visita

¹²⁵ Ver “The 18th General Assembly of ICOM, held in Stavanger, Norway, on 7 July 1995”, en <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/stavanger-1995/L/1/>

a un museo etnográfico tendría que generar un ajuste en las percepciones de los visitantes y contribuir en la construcción de un mundo más tolerante y plural.

Durante décadas, los museos etnográficos han sido criticados por crear imágenes parciales o estereotipos de las culturas que han sido útiles a numerosos sistemas de gobierno y formas de pensamiento excluyentes e irreflexivas; no obstante, hoy estamos frente a museos dispuestos a utilizar su gran potencial de movilización social y a “cambiar al mundo”.

Si cambiamos la manera de representar a las culturas, podemos cambiar la visión del mundo. Y eso no es todo. El museo, en su calidad de lugar para guardar y desarrollar el patrimonio cultural inmaterial, puede actuar como marco en el que la gente se encuentre y desarrolle su orgullo y su identidad, aprenda sus tradiciones y las transmita a la siguiente generación, y haga una llamada al mundo. La acumulación de estas actividades es seguro que conduce a un movimiento para cambiar el mundo a mejor.” (Yoshida, 2004:115).

La transformación de los museos etnográficos no es sólo una tarea caprichosa, sino una necesidad social y, en este sentido, el último apartado de esta investigación está dedicado a una propuesta general que pretende indicar un camino posible para los museos etnográficos y para su futuro como instituciones sociales pertinentes y relevantes.

4.2.1 Hacia una museografía etnográfica

En esta investigación hemos recorrido un largo camino y hemos revisado conceptos, trayectorias e innovaciones que conforman al mundo de los museos etnográficos, pero el trabajo no está concluido y finalmente hemos arribado al momento que nos permitirá definir una posición y sustentar una propuesta respecto a un rumbo posible para el porvenir de estos museos. De este modo, partiremos de los postulados de la museología crítica, de la revaloración de la Etnografía como núcleo definitorio de la disciplina etnológica y como marca distintiva de los museos etnográficos, y del énfasis en los aspectos intangibles de la cultura; en lo sucesivo, mantendremos una postura crítica que defiende la transformación de los museos en foros para el debate y la reflexión, en centros de aprendizaje transformativo, en instituciones dedicadas a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y en espacios donde los visitantes juegan un papel protagónico y se convierten en practicantes de la Etnografía, en aprendices de la diversidad cultural, y en sujetos capaces de sobrepasar los límites impuestos por su cultura y comprender a la otredad en sus propios términos.

Pese a las abrumadoras innovaciones, es claro que los museos etnográficos requieren de la construcción de nuevas y radicales experiencias basadas en los planteamientos de la museología crítica y en las intenciones de las diferentes comunidades y grupos sociales contemporáneos. La

museología tradicional con sus imponentes edificios, salones iluminados y maniqués que representan escenas de la vida real, no ha perecido y de hecho coexiste con las propuestas más recientes que se han abierto camino a través de pequeñas innovaciones museográficas o argumentos teóricos que permanecen en discusión. Debemos advertir que todo cambio es gradual y que cualquier propuesta debe reconocer las virtudes de los proyectos precedentes; en este ánimo, nuestra propuesta no pretende borrar el pasado de los museos etnográficos ni ignorar las condiciones que permitieron su nacimiento y desarrollo; no intentamos destruir el camino andado y menos aún, negar los aciertos que hasta hoy dan vida a estos museos. Nuestra propuesta es suficientemente general para ser aplicada incluso en los museos etnográficos más conservadores, en aquellos centrados en colecciones o en el valor estético de los objetos.

Dejando claro lo anterior, comenzaremos la descripción de nuestra propuesta siguiendo tres etapas de desarrollo. La primera, denominada “romper las vitrinas”, marca un momento inicial donde los museos pueden elaborar diagnósticos sobre el estado de sus exhibiciones etnográficas, identificar problemas, carencias o excesos, y cuestionar la labor tradicional que hasta hace poco los había abanderado. Esta etapa es una invitación a los museos para que “rompan” los esquemas y trasciendan con nuevas formas de exhibición que no congelen ni descontextualicen a los objetos etnográficos, y que conciban a las diferentes expresiones humanas como muestras de la diversidad cultural que nos rodea. “Romper las vitrinas” consta así de acciones concretas como las que siguen y a las que se les pueden sumar muchas más:

- Revisar la cantidad y calidad¹²⁶ de información etnográfica que respalda a las exhibiciones y a los objetos etnográficos.
- Identificar el papel del patrimonio cultural inmaterial en los contenidos de las exhibiciones etnográficas.
- Revisar cuáles son los recursos y estrategias museográficas más utilizadas para la exhibición de las colecciones etnográficas y la presentación de la diversidad cultural (dioramas, documentos audiovisuales, interactivos, maquetas, vitrinas, etc.).

Esta etapa inicial supone un abandono de la zona de confort y de la percepción de los “otros” como “salvajes” o sujetos extraños e ininteligibles; se pretende que los museos generen preguntas sobre sus propias exhibiciones, invocando a la imaginación de los curadores, a las demandas de las comunidades y a las dudas de los visitantes. Por ejemplo, algunos museos han

¹²⁶ Por calidad nos referimos a la claridad de la información, su sistematicidad, vigencia y otros atributos relacionados con los procesos de investigación etnográfica.

proporcionado a sus visitantes hojas de papel autoadhesivo (*post-it*) y plumas para que dejen sus comentarios y sugerencias pegados en los cristales de las vitrinas o en las cédulas. Esta actividad ha promovido álgidas discusiones sobre la utilidad de los dioramas que representan escenas de la vida cotidiana de un pueblo, pues, aunque convincentes en la exhibición de rasgos culturales específicos, es común que los visitantes se formulen preguntas como: ¿a qué huele una casa como la que está reconstruida en el diorama?, ¿las sillas de esa casa son cómodas?, ¿de qué hablan estas personas (maniqués) en un momento como el que ahí se presenta? La imaginación de los visitantes es vasta, pero nunca suficiente; los museos deben contar con documentación etnográfica que respalde a las exhibiciones, incluir al universo intangible de las culturas, e innovar con formas expositivas que evoquen todo tipo de sensaciones y pensamientos (Hudson, 1991:462).

La segunda etapa, llamada “mostrar los procesos”, consiste en la revitalización de los museos y la contextualización de las colecciones a través de iniciativas que nos lleven a enfatizar cómo todo implica un proceso, que nada es estático y que las cosas no son objetos inertes, sino “eventos lentos” (siguiendo a Stanley Eveling en Kirshenblatt-Gimblett, 2004a:3). Los museos deben mostrar cómo la información y las piezas exhibidas son el resultado de los procesos de investigación etnográfica, de los procesos creativos de los “portadores de cultura”, y de los procesos de cambio e intercambio social. Posterior al diagnóstico e identificación de áreas susceptibles de transformación, “mostrar los procesos” consiste en el diseño de actividades y estrategias entre las que nosotros sugerimos las siguientes:

- Promover la realización de trabajo etnográfico nuevo que siga los postulados del giro reflexivo y que amplíe la información con la que cuenta cada museo.
- Diseñar nuevos formatos para las fichas de registro y catálogo de las piezas, que incluyan información etnográfica resultado del trabajo de campo y de las reflexiones del investigador.
- Elaborar guiones científicos que fundamenten con información etnográfica a todas las exhibiciones.
- Proponer nuevos recursos y estrategias museográficas que destaquen la dimensión intangible de los objetos y las diferentes prácticas culturales asociadas (realidad virtual y tecnologías digitales).
- Incluir en las exhibiciones una perspectiva reflexiva que muestre, en paralelo, las experiencias de los etnógrafos y los testimonios de las comunidades (diarios de campo, dibujos de niños, documentos audiovisuales con entrevistas, reconstrucciones del campamento y vida cotidiana del investigador en el campo, etc.).

- Proyectar una sala o talleres que introduzcan a los visitantes a los procesos y principios de investigación etnográfica, a la noción de “campo”, la historia del método y sus aplicaciones.
- Proponer actividades con los visitantes donde pongan en práctica los procesos y principios de investigación etnográfica a través de ejercicios reales y/o escenarios hipotéticos con la finalidad de sensibilizarlos y aproximarlos a la diversidad cultural (elaboración de diarios de campo, demostraciones-taller donde los visitantes no sólo observen sino aprendan la ejecución y significados de una expresión específica directamente de los “portadores de cultura”¹²⁷).
- Elaborar guiones científicos que deriven en proyectos curatoriales novedosos para futuras exhibiciones sobre temas contemporáneos y socialmente relevantes. Convertir a los museos etnográficos en sitios idóneos para la presentación y divulgación de las investigaciones más recientes.
- Establecer en las exhibiciones un diálogo entre las perspectivas de las comunidades, los conocimientos científicos, y otras valoraciones occidentales¹²⁸ con el fin de generar un pensamiento crítico y estimular entre los visitantes la formulación de interrogantes.
- Diseñar actividades y eventos que promuevan la interacción entre los “portadores de cultura”, los visitantes y los investigadores y curadores (conferencias, mesas redondas, talleres), así como la discusión de problemáticas sociales actuales.
- Abrir espacios para el trabajo en equipo entre curadores, museógrafos, visitantes, etnógrafos y comunidades, en relación con el funcionamiento de los museos y el diseño y manejo de las exhibiciones (dirección compartida de los museos en general o de la curaduría de las exhibiciones, comités interdisciplinarios e interculturales para el diseño y montaje de exhibiciones temporales, actividades donde los visitantes aporten conocimientos e ideas,¹²⁹ modificación de los lineamientos de trabajo, selección de delegados o representantes por las comunidades para trabajar en los museos por periodos determinados).

Estas iniciativas y todas aquellas que se derivan, tienen como ejes principales a la participación comunitaria y a la Etnografía desde una perspectiva reflexiva, pues sostenemos que el único

¹²⁷ El Museo Nacional de las Culturas realizó el 13 de septiembre del 2015 una presentación- taller de danzas clásicas del sur de la India Bharata, el “bharatanatyam”, donde las maestras Iliana Puig y Berenice Méndez ejecutaron las danzas y enseñaron a los visitantes algunos pasos básicos.

¹²⁸ Ver “Art/artifact”, exhibición presentada en el Center for African Art en Nueva York en 1988. Su objetivo era mostrar las diferentes maneras en que Occidente aprecia a la cultura material africana, a través de simulaciones de ambientes específicos (museo de arte tradicional, galería de arte conceptual, dioramas etnográficos, gabinetes de curiosidades) (Vogel, 1991:197).

¹²⁹ Kathleen McLean (2010) propone que los museos consideren a los visitantes como socios y colaboradores, y les den la oportunidad de votar por sus piezas y exhibiciones favoritas, ofrecer ponencias sobre investigaciones propias, etc.

camino posible para la adecuada contextualización de los objetos y la revitalización de las exhibiciones es a través de la documentación etnográfica, del diálogo entre los investigadores y las comunidades, y del encuentro entre visitantes de los museos y los “portadores de cultura”. En particular, quisiéramos acentuar la posibilidad de integrar a la Etnografía en su dimensión colaborativa o recíproca a las exhibiciones como una manera de promover la participación comunitaria no sólo con espectáculos de arte popular, sino en el funcionamiento de los museos.

Nuestras universidades nunca llegarán a formar el número de etnólogos suficiente para abarcar el mundo habitado y reunir todos los conocimientos potenciales. Hay que desconcentrar, desmultiplicar y hacer algo más que delegar la autoridad. La experiencia demuestra que cuando los hijos e hijas de aquellos que nos acogieron, nos alimentaron y nos enseñaron todo, deciden asumir a su vez el legado cultural de sus padres, ocurre algo extraordinario y no previsto por la reflexión metodológica corriente: se moviliza una información que había quedado ignorada para generaciones enteras de investigadores occidentales y se abre de ese modo la vía de una renovación de los estudios. Paciente y laboriosamente, hemos construido el mecanismo que hizo posible esta apertura. Cabe felicitar de los primeros resultados y establecer los mecanismos apropiados para una colaboración entre iguales, para una nueva empresa de acopio y difusión de los conocimientos, para una reflexión teórica que tenga en cuenta nuevos parámetros. Para que esta empresa tenga éxito, no deberemos ser ya sus dueños exclusivos. Cada uno de nuestros invitados es parte de un movimiento de reconquista intelectual de los valores de su propia tradición y podrá decirnos cuáles son *sus* problemas y *su* visión de los que este mundo de conocimiento universal debería ser, un mundo que en su mayor parte está basado en la confrontación permanente de toda clase de diferencias. Estamos aquí para escucharlos primero y para dialogar después. (Guiart, 1983: 138).

Por último, la tercera etapa se presenta como el momento de poner en marcha todas las iniciativas planteadas, experimentar con nuevos diseños y estrategias, y avanzar en el camino que conduce hacia una “museografía etnográfica”; esto es, una manera de presentar a los museos etnográficos desde sus fundamentos científicos.¹³⁰ Esta etapa depende de la dos anteriores y consiste en la integración de diferentes propuestas que, con base en los postulados de la museología crítica, incorporen a los procesos y principios de investigación etnográfica, al patrimonio cultural inmaterial, y a la participación de las comunidades. La museografía etnográfica que a continuación presentamos es sólo una sugerencia de las muchas posibilidades que existen.

Esta tercera etapa se basa en el planteamiento de “exhibiciones-experimento” definidas por Paul Basu y Sharon Macdonald (2006) como espacios de reunión donde personas y cosas entran en conflicto, generan problemas, identifican sus diferencias, cuestionan los conocimientos aceptados y, sólo en algunos casos, consiguen acuerdos. Como todo experimento, no existen recetas válidas para todas las exhibiciones y existe el riesgo de que no siempre los resultados sean los esperados, mas Basu y Macdonald sostienen que los museos no pueden continuar como galerías de exposiciones que diseminan un conocimiento aceptado, haciendo necesario pensar en un nuevo modelo con exhibiciones que funcionen como laboratorios donde los actores generen

¹³⁰ No confundir con “etnografía museográfica” definida en el capítulo 1.

conocimientos y construyan significados (ibídem: 17). De esta forma, la museografía etnográfica debe basarse en experimentos que traigan nuevas experiencias para los visitantes y que les ayuden a “ver más allá” de las representaciones occidentales de la otredad.



En la misma línea de estos autores, Albert Einsiedel Jr. y Edna Einsiedel (2004) pugnan por la idea de que los museos de ciencia dejen de mostrar productos atemporales, colecciones descontextualizadas e información que debe ser aprendida por un público pasivo y receptivo. Un reto de los museos contemporáneos es precisamente mostrar procesos, “ciencia no terminada” (*unfinished science*) (Durant, 2004), “ciencia en proceso” (*ciencia-in.the-making*) (Shapin, 1992), controversias y discusiones entre las comunidades, y actividades que fomenten la participación de los visitantes vistos también como “expertos”. Los museos deben transitar de los productos y

objetos (cédulas, colecciones, datos atemporales, públicos pasivos y vitrinas) a los procesos y sujetos (contextualización, interactividad y participación).

Cuadro 9. Museos y procesos	
Museos centrados en productos y objetos	Museos centrados en los procesos y sujetos
Colecciones de objetos y datos	Prácticas y sujetos
Exhibición pasiva con vitrinas y cédulas	Exhibición interactiva
Público pasivo y receptor	Visitantes activos y participación de las comunidades
Atrofia sensorial	Estimulación sensorial
Modelo del déficit	Modelo de participación ¹³¹
Objetos descontextualizados y congelados	Expresiones vivas contextualizadas
Fuente: Elaboración propia, siguiendo a Durant, 2004.	

Ahora bien, líneas arriba mencionamos que la vocación de los museos etnográficos no es la de mostrar objetos “exóticos” y aumentar sus colecciones de artefactos, sino la de presentar grupos humanos vivos y colaborar en la construcción de un mundo más respetuoso y plural. ¿Cómo lograr este cambio de enfoque? La importancia del patrimonio cultural inmaterial para estos museos es innegable porque refiere a las prácticas, creencias y expresiones vivas, dinámicas y contemporáneas que son estudiadas por los etnógrafos y que son el reflejo de preocupaciones, problemas y anhelos de las comunidades actuales. La mayoría de los museos etnográficos, empero, cuenta con una museografía que limita cualquier intento o proyecto de cambio; de ahí que consideremos relevante desarrollar una museografía etnográfica, pensada específicamente para los museos etnográficos y siguiendo las exigencias sociales y museísticas del siglo XXI.

Si nuestra propuesta considera al patrimonio cultural inmaterial, a los procesos de creación cultural, y a los procesos y principios de investigación etnográfica como ejes rectores, será entonces necesario pensar en estrategias museográficas capaces de revelar elementos intangibles y procesos efímeros. Si las exhibiciones se basan en elementos vivos, dinámicos y contemporáneos, se vuelve indispensable la creación de un modelo de exposición con las mismas características; es decir, la museografía etnográfica debe ser aleatoria, contemporánea, dinámica, efímera, experimental y viva. Necesitamos una museografía comprometida con los

¹³¹ El llamado “modelo de participación” en la comunicación de la ciencia está sustentado en la participación de los actores sociales como integrantes en la generación y propagación del conocimiento. Este modelo toma en cuenta las dimensiones sociales, políticas y económicas de la ciencia que repercuten en los ciudadanos.

diferentes lenguajes culturales, con la realidad y los significados implícitos en los objetos, con la activación de los sentidos, y con la promoción de la participación de las comunidades y de los visitantes para la salvaguardia del patrimonio cultural (Hernández, 2010:22).

Como resultado, nuestra propuesta consiste en dejar de exhibir a la Etnografía y optar por instalarla, pues aun cuando las exhibiciones contemporáneas han impreso dinamismo a sus museografías, el concepto de exhibición suele remitirnos a la presentación estática o al acto de hacer público un objeto o información durante tiempos prolongados. Los métodos tradicionales de los museos no son suficientes para mostrar cambios rápidos o procesos de intercambio, ni para introducir el diálogo, la interacción, la confluencia de ideas y conocimientos de diferentes grupos sociales, y la generación de problemas (Yaneva, et al., 2009:89). Nuestra propuesta se basa en la transformación de las exhibiciones en instalaciones que no sólo presenten objetos y datos, sino que promuevan la unión de voces, la creación de nuevas historias, los desacuerdos y los debates.

Para los fines que aquí hemos establecido, por instalación¹³² entenderemos al arreglo de un espacio y tiempo determinados con el objetivo de crear ambientes donde los sujetos participantes tengan experiencias reales. Las instalaciones tienen un fuerte potencial para comunicar temas polémicos y difundir elementos intangibles, involucrar a los visitantes y fortalecer procesos comunicativos con la participación de las comunidades. Las instalaciones tienen vigencia y aunque se pueden recrear como cualquier ritual o práctica social, su repetición exacta es imposible, dejando sólo documentos visuales y sonoros que confirman su existencia.

El uso de instalaciones nos permitirá convertir a los museos etnográficos en “zonas de contacto”, pero también en “tiempos de contacto”, pues estamos incluyendo una cuarta dimensión que hasta ahora no ha sido considerada lo suficiente: el tiempo. La museología tradicional dispone a los objetos en el espacio o bien, introduce dioramas y maquetas tridimensionales que generan un mayor impacto entre los visitantes. En el siglo XXI, muchos museos contemplan el uso de costosas tecnologías digitales y realidad virtual (hologramas y simuladores) para dar movimiento a las exhibiciones; no obstante, en el caso de los museos etnográficos, consideramos que el uso de tecnologías digitales –aunque es siempre conveniente- no resuelve los problemas de

¹³² El término “instalación” remite al arte conceptual basado en ideas y en la construcción de obras de arte polémicas. En esta investigación hemos decidido adoptar este tipo de expresiones, pero sin su carga artística y agregando un fundamento científico y etnográfico. Para evitar confusiones e interpretaciones erróneas, intentaremos acercarnos a las instalaciones en su acepción más general.

congelamiento y descontextualización, ni impulsa la interacción entre culturas. Las instalaciones, por su parte, son ambientes que favorecen el encuentro real entre sujetos activos en un tiempo específico.¹³³

¿Cómo instalar a la Etnografía? Nuestra propuesta en concreto se organiza en tres momentos:

1) Diseño y creación. El primer momento se basa en la reunión de un grupo interdisciplinario e intercultural que seleccione un tema polémico y socialmente relevante, elabore guiones científicos derivados del trabajo etnográfico reflexivo y colaborativo, y diseñe la instalación a partir de hechos reales y problemáticas que expresen la identidad de los pueblos e incentiven la discusión. Este equipo de trabajo debe reunir las opiniones de antropólogos, arquitectos, artistas plásticos, curadores, museógrafos, museólogos, entre otros profesionistas, las inquietudes de los “portadores de cultura” a través de representantes o comités seleccionados, y las aportaciones de los visitantes de los museos manifiestas en actividades diversas.

En este primer momento se deben delinear los recursos museográficos que darán sustento al experimento, así como el tratamiento del tema central. Las instalaciones pueden ubicarse físicamente en cualquier espacio del museo o fuera de éste (una carpa en un parque o en una plaza de la ciudad) y los objetos etnográficos y materiales estarán siempre en función de la idea central generada por el equipo de trabajo. La instalación puede basarse en la creación de escenarios hipotéticos o imaginarios¹³⁴ que lleven a los participantes a generarse preguntas y a entablar controversias. Una instalación sobre la crisis alimentaria en el mundo podría plantear a los participantes un escenario donde los únicos alimentos disponibles son insectos cocinados según diferentes tradiciones culinarias. Con fotografías, videos, objetos o simplemente con el uso de textos que abran la imaginación de los participantes es posible lanzar preguntas como: ¿comerías insectos que usualmente consideras desagradables?, ¿qué comerías en un contexto de hambruna?, ¿qué opinas de que muchos de estos platillos sean fuertemente apreciados en otras culturas? La diversidad cultural, la creatividad de los seres humanos, las costumbres occidentales, la pérdida de biodiversidad, el daño ecológico, entre muchos temas más podrían discutirse posteriormente.

¹³³ Existen algunos museos etnográficos que ya han producido instalaciones y que las consideran una opción viable. El Museo Nacional de Antropología (MNA) incluyó una instalación conceptual en la exhibición temporal “Yumanos. Jalkutat, el mundo y la serpiente divina” presentada entre el 14 de diciembre de 2011 y el 7 de enero del 2012. La instalación estaba dedicada al tema de “Frontera” y a los problemas de migración, violencia y pugna por los recursos naturales entre los pueblos yumanos. Ver <http://www.mna.inah.gob.mx/agenda/2011/12/yumanos-jalkutat-el-mundo-y-la-serpiente-divina.html>.

¹³⁴ Ver “INTERCOM Management Scenarios”. <http://www.intercom.museum/INTERCOMManagementScenarios.html>

Otra forma de diseñar una instalación es destacando el contraste entre la tradición y la modernidad, y resaltando elementos distintivos de una cultura y problemas sociales contemporáneos que convergen en un mismo grupo humano. Entre el 17 y el 22 de noviembre del 2015, el grupo interdisciplinario conocido bajo el nombre de *Ethnographic Terminalia*,¹³⁵ desarrolló en la ciudad de Denver una instalación titulada “Políticas Eólicas” (*Aeolian Politics*), cuyo tema central era el choque cultural que tiene lugar en el Istmo de Tehuantepec en el estado de Oaxaca, México, con la penetración de inversión extranjera y la instalación de aerogeneradores en territorios zapotecas. La cosmovisión zapoteca y huave, explícita en su poesía

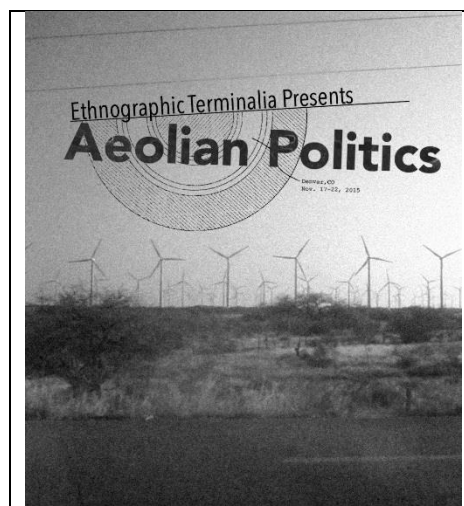


Foto 1. Aeolian Politics

(<http://ethnographicterminalia.org>)

tradicional, concibe al viento como un poder sagrado que puede generar vida o destruirla; sin embargo, indiferentes a las creencias locales, empresas extranjeras miran al Istmo como un área de desarrollo económico y político. “Políticas Eólicas” enfrenta la poesía zapoteca con los discursos políticos actuales y promueve la discusión en torno de cuatro temas: “viento, bi, wind”, “tierra, terreno, land”, “red, luz, grid” y “verde, green”, todos presentados en la “casa de viento” (*Windhouse*), una galería construida dentro de una galería con la exhibición de documentos audiovisuales y el uso permanente de grandes ventiladores.

2) Sensibilización. Posterior al diseño de la instalación, pero previo a su producción, el segundo momento se basa en la sensibilización de los tres grandes grupos que entrarán en contacto durante la instalación; estos son: investigadores y curadores, comunidades implicadas, y visitantes del museo. Los tres grupos pueden agruparse bajo la categoría de participantes de la instalación, pero no debemos ignorar las características e intereses que distinguen a cada uno. El grupo de los curadores e investigadores es interdisciplinario, pero principalmente cuenta con antropólogos involucrados con el tema de la instalación y, en algunos casos, con el diseño de ésta. Este grupo cuenta con información de primera mano y con conocimientos científicos que fueron construidos en “campo” por medio de la negociación y colaboración de los “portadores de

¹³⁵ *Ethnographic Terminalia* es un grupo conformado por antropólogos, artistas plásticos y numerosos curadores que, desde el 2009, han diseñado y producido exhibiciones en ciudades estadounidenses como Chicago, Denver, Filadelfia, Nueva Orleans, Nueva York y San Francisco. La mayoría de las exhibiciones son instalaciones que se relacionan con las reuniones anuales de la “Asociación Antropológica Americana” (*American Anthropological Association*). Ver <http://ethnographicterminalia.org>

cultura". La participación de este grupo en la instalación es fundamental para preservar el carácter científico de los museos etnográficos, vistos también como medios de comunicación pública de la Antropología y de la ciencia contemporánea.

El grupo de los "portadores de cultura" se conforma por representantes de los grupos sociales vinculados en el tema de la instalación, quienes tienen conocimientos sobre su cultura y un dominio absoluto de los significados implícitos. El principal interés de este grupo para participar en la instalación es trabajar por la salvaguardia y difusión de su patrimonio cultural y exponer públicamente diversas problemáticas que aquejan a su sociedad (pérdida de territorio, escasez de recursos naturales o económicos, migración, violencia, etc.).

Por último, el grupo de los visitantes de museos es el más heterogéneo y complejo de atender, pues incluye personas de todas las edades, géneros y orígenes étnicos y culturales, además, de que es el que cuenta con menos recursos metodológicos para participar en la instalación. Aunque es menester sensibilizar a los tres grupos mencionados y aclarar algunos puntos sobre el tema a tratar, debemos considerar que los museos etnográficos están orientados hacia sus visitantes como esencia de las exhibiciones y, en este caso, es imperioso que nos ocupemos de los visitantes y de sus posibilidades para enfrentar el choque entre culturas y realmente conseguir experiencias significativas y un aprendizaje transformativo.

Siguiendo con nuestra propuesta, los visitantes deben convertirse en sujetos constructores de conocimientos etnográficos, por lo que es necesario proveerles las herramientas que les permitan cuestionar, experimentar y actuar en la instalación. En otras palabras, debemos introducirlos a los procesos y principios etnográficos desde una base reflexiva, y proporcionarles una metodología general que les sirva como un medio para comprender el tema de la instalación y participar. Lo que aquí sugerimos es convertir a los visitantes en etnógrafos al interior de la instalación con una sensibilización que estimule una actitud crítica y la curiosidad propia de cualquier científico. Los visitantes deben tener la oportunidad de aproximarse a la otredad a través del método central de la Etnología, y lograr que su experiencia museográfica sea en realidad una experiencia etnográfica: "Etnografía: ¡hágala usted mismo!

Las capacidades cognitivas de un etnógrafo y las de una persona que no se dedica de forma sistemática a la Antropología son, en mayor o menor medida, similares (Reygadas, 2014:92) y todos podemos ser, potencialmente, etnógrafos, decir algo sobre nuestra sociedad y sobre otras culturas, realizar observaciones detalladas, hacer uso de los instrumentos de investigación,

registrar, y finalmente realizar análisis, explicaciones e interpretaciones que perduren, más allá de cualquier instalación, museo o evento, en nuestro acervo de memoria. El antropólogo Edmund Leach decía que la Antropología es una disciplina tan complicada y sofisticada que es imposible enseñarla a estudiantes sin licenciatura, pero nosotros sostenemos lo contrario (McGranahan, 2014:23), pues en efecto, la Etnología es una disciplina compleja y sofisticada, pero todos podemos aprenderla y adquirir los procesos y principios básicos que la conforman. ¿Quién no ha observado y elaborado hipótesis sobre la vestimenta de las personas a su alrededor en el transporte público?, ¿quién no ha entablado conversaciones con los habitantes de un poblado para comprender mejor el contexto que le rodea?, ¿quién no ha fotografiado danzas, platillos y procesos de producción de objetos? La elaboración de guías de trabajo que orienten el desempeño de los visitantes en la instalación puede ser de gran ayuda e incluso puede invitar a los visitantes a que practiquen la Etnografía fuera del museo en contextos cotidianos.¹³⁶

En cuanto a los principios etnográficos, reconocemos que estamos frente a un reto mayor, pues en relación con la instalación, nuestra propuesta se basa también en enseñar a los visitantes a “pensar etnográficamente” o a adquirir la habilidad de descentrarse. La Etnografía es más que un método científico; es una forma de conocer el mundo y de comprender a las personas. Muchos de los principios etnográficos forman parte de nuestra vida cotidiana, de la empatía a la que debemos recurrir con frecuencia para relacionarnos con otras personas y superar nuestras diferencias. “Pensar etnográficamente” es la adquisición de una sensibilidad única que se extiende más allá de la disciplina etnológica y de cualquier práctica científica, pues nos ayuda a conocer a los “otros” y a uno mismo (ibídem: 33), y se apoya en la cooperación, el compromiso, la confianza y la humildad, en la capacidad de extrañamiento, de apertura, de adaptación y de suspensión de todos los juicios.

¿Cómo podemos aprender a “pensar etnográficamente”? El encuentro real entre culturas promueve un desconcierto que reiteradamente conduce al descentramiento y es por ello que la instalación requiere de la participación de los “portadores de cultura” y del uso de técnicas de sensibilización etnográfica que no exigen el abandono del hogar o del aula escolar. La antropóloga Carole McGranahan (2014) ha diseñado numerosas actividades que enseñan a “pensar etnográficamente” a sus alumnos de la Universidad de Colorado, EUA y que enfatizan el carácter corporal de la Etnografía, donde, tal como el enfoque reflexivo lo subraya, el cuerpo es el principal instrumento de trabajo. Una de las actividades más llamativas consiste en pedir a los

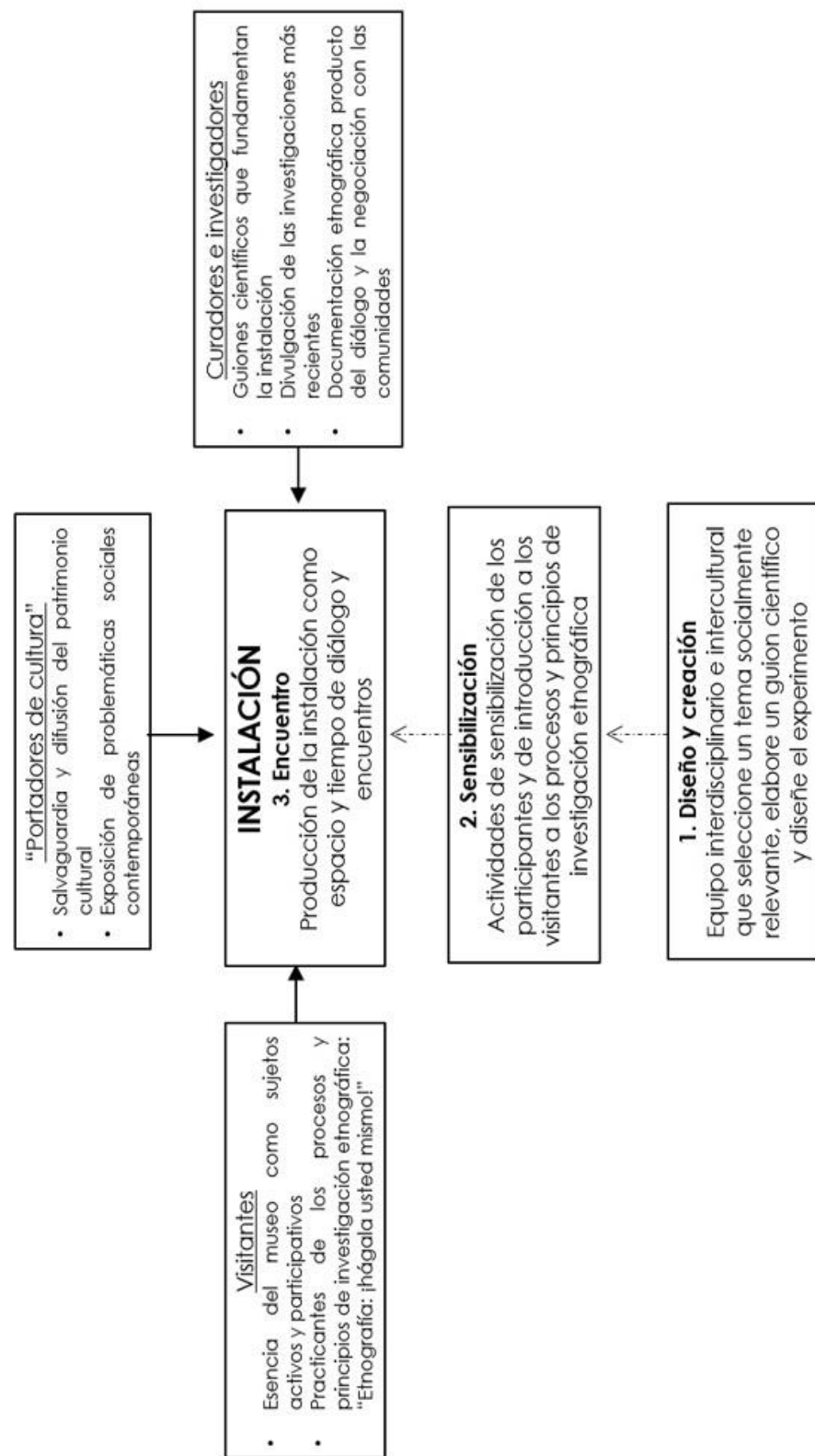
¹³⁶ Ver algunas sugerencias en Anexos.

estudiantes que se pongan en cuclillas sin levantar los talones del piso. Como es de esperarse, muchas personas se sienten intimidadas frente a la petición, algunas lo intentan y lo logran con esfuerzos, mientras que otras ni siquiera lo intentan o no pueden hacerlo. Manteniendo la posición en cuclillas el mayor tiempo posible, la profesora McGranahan les explica a sus alumnos que esta posición es anatómicamente normal, pues todos los niños pequeños la practican sin mayor problema, pero en la sociedad occidental la mayoría de los adultos hemos perdido la flexibilidad para hacerlo debido a que en nuestra cultura lo más “correcto” es sentarnos sobre sillas. En otras culturas, personas de todas las edades pasan horas en cuclillas mientras conversan, contemplan el paisaje, cocinan o lavan, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Cómo se aprecia el mundo desde la posición de cuclillas? ¿Es correcto juzgar como “salvajes” a quienes no se sientan en sillas con la espalda recargada y las piernas juntas? Actividades como ésta y otras que sugiere McGranahan activan los sentidos de los estudiantes y encausan discusiones sobre la arbitrariedad de las prácticas culturales, los hábitos de los grupos sociales, los valores y las costumbres. En nuestra propuesta de una museografía etnográfica, podrían incluirse talleres, pláticas y conferencias que, con actividades como las que propone McGranahan, sensibilicen a los participantes de la instalación organizados en grupos focales.¹³⁷

3) Encuentro. El tercer momento de nuestra propuesta consiste en la producción de la instalación y en la construcción de un espacio y un tiempo de contacto y diálogos entre los tres grupos de participantes. Como “exhibición-experimento”, nuestra propuesta contempla resultados diferentes en cada instalación, aun cuando la mayoría de experiencias y proyectos cercanos a esta iniciativa han contado con desenlaces positivos. Un ejemplo sugerente es el evento “El museo cobra vida” organizado por el Museo Nacional de las Culturas que durante el mes de octubre de 2015 lanzó una convocatoria pública para participar en una instalación tipo *flashmob* presentada el 4 de diciembre del mismo año en el patio del museo con motivo de la inauguración de la exposición temporal “Iguales y diversos. Mitos de tres continentes”. Los participantes de la instalación vistieron ropas tradicionales y disfraces relacionados con mitos de diversas culturas; algunos aceptaron actuar semidesnudos, utilizar maquillaje con diseños en el cuerpo, y realizar movimientos poco habituales.

¹³⁷ Nuestra propuesta no contempla la participación masiva, sino que se concentra en el trabajo con grupos focales y comunidades de personas interesadas en la instalación. En los últimos años ha aparecido la tendencia de trabajar con grupos reducidos en diferentes museos y de promover actividades con públicos preinscritos y con disponibilidad de horarios específicos. Ver Museo Nacional de las Culturas. <http://www.museodelasculturas.mx/>

Cuadro 10. Hacia una museografía etnográfica



Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, *Ethnographic Terminalia* organizó, como parte del programa de “Políticas Eólicas” (*Aeolian Politics*), un taller a cargo del poeta zapoteco Víctor Terán donde se ofreció a los participantes la posibilidad de descubrir la relación entre la poesía zapoteca y los procesos de investigación etnográfica sobre temas controversiales contemporáneos. Este taller fue gratuito y abierto a todo tipo de participantes previamente inscritos (antropólogos, poetas y curiosos), quienes, al término del evento, manifestaron su compromiso y entusiasmo en las redes sociales por internet.¹³⁸



Para finalizar, queremos señalar que la instalación de la Etnografía y el empeño por alcanzar una museografía etnográfica son, por ahora, una propuesta teórica que aún requiere de mayores discusiones y de un diseño museográfico radicalmente novedoso para el ámbito museístico y, sobre todo, para la infinidad de museos etnográficos deseosos de una necesaria renovación. Nuestra propuesta es el conjunto de iniciativas que bien podrían dibujar un camino alternativo y con ello contribuir para una definición contemporánea de los museos etnográficos.

En la sociedad actual no podemos continuar con museos etnográficos dirigidos a públicos “civilizados” deseosos de aprender sobre sociedades “salvajes”, distantes y utópicas. Los museos etnográficos deben expresar intereses, valores, inclinaciones políticas, conocimientos y deseos de los diferentes grupos humanos alrededor del globo; deben reinventarse, construir nuevos caminos, dejar atrás las salas de exposición con un formato de bodegas con objetos descontextualizados, descolonizarse, y abandonar el congelamiento como principal técnica expositiva. Los museos etnográficos deben hacer ruido, plantear problemas y cambiar al mundo con una sociedad más tolerante y crítica. Los museos etnográficos deben romper las vitrinas, mostrar los procesos y abrazar el universo de posibilidades que está a sus pies.

¹³⁸ Ver <https://www.facebook.com/groups/terminalia/>



REFLEXIONES FINALES: Museos etnográficos para las sociedades contemporáneas

¿Para qué sirve la Etnografía? De acuerdo con la antropóloga Kirin Narayan, la Etnografía sirve “Para la disciplina de poner atención; para ser más responsables y atentos de las inequidades; para comprender mejor las fuerzas sociales que causan el sufrimiento y cómo la gente podría, de alguna manera, encontrar la esperanza; y en general, para ser llevados perpetuamente más allá de los límites del mundo propio de las cosas que damos por sentadas.” (Kirin Narayan en McGranahan, 2014:33).¹³⁹

En el mundo global que hoy nos arroja, colmado de intransigencias y fanatismos, es pertinente cruzar las fronteras imaginarias de la ciencia y preguntarnos si la Etnografía tiene una función relevante para las sociedades contemporáneas. Es innegable que desde los inicios del siglo xx la Etnografía como método de investigación ganó un lugar importante en el universo de las ciencias sociales y que gradualmente se ha convertido en una forma sumamente eficiente para el acercamiento a las diversas expresiones humanas, pero ¿cuál es su papel en las sociedades actuales? A lo largo de esta investigación hemos abordado a la Etnografía como una forma de conocer el mundo y como un conjunto de procesos y principios capaces de transformar a los antropólogos que viven “en carne propia” el encuentro con otras culturas; sin embargo y más allá de una mera intuición, la Etnografía tiene un cometido mucho más grande.

Nunca antes había sido tan pertinente presentar a la Etnografía como un método idóneo para erradicar –o al menos disminuir- la intolerancia en la sociedad, y para ayudarnos a comprender mejor la diversidad étnica y a adquirir un pensamiento crítico respecto a las diferentes maneras de vivir y de estar en el mundo. Los antropólogos conviven cotidianamente con innumerables expresiones culturales, las observan minuciosamente, las abordan con herramientas metodológicas particulares, las registran y las interpretan, suspendiendo todo juicio etnocentrista y adoptando una visión plural que les permita penetrar en otras formas de pensamiento; ¿qué pasaría si todos –no sólo los antropólogos- pusiéramos en marcha los principios y procesos de investigación etnográfica y los aplicáramos en la vida cotidiana?¹⁴⁰

¹³⁹ Traducción propia del original en inglés al castellano.

¹⁴⁰ Ver BRIGHTMAN, Marc; 2015. “Anthropology is so important, all children should learn it”, en http://www.theecologist.org/campaigning/2778425/anthropology_is_so_important_all_children_should_learn_it.html

Una de las reflexiones que se derivan de esta investigación es la importancia de dar a conocer la Etnografía como un método cuya esencia es la reunión de ideas, el cruce de alteridades, el encuentro de mundos y la convergencia de voces; tarea en la que consideramos que los museos juegan un papel fundamental. Como medios de comunicación y como instituciones sociales de larga trayectoria, los museos etnográficos –y por qué no, cualquier museo que tenga que ver con lo humano- tienen una misión inefable e irrenunciable que es, en pocas palabras, “cambiar al mundo”. En este documento hemos defendido el fortalecimiento del vínculo entre los museos etnográficos y los procesos y principios de investigación etnográfica con la finalidad de divulgar los temas de estudio abordados por los etnólogos contemporáneos, de resaltar la serie de pasos necesarios para que un objeto y la información que le rodea se exhiban en una sala accesible a los visitantes y, sobre todo, de sensibilizar a las sociedades respecto a la diversidad cultural y las problemáticas que se padecen en la actualidad.

En este sentido, es claro que los museos etnográficos deben abandonar los derroteros colonialistas, la museología decimonónica, la obsesión por las colecciones de objetos materiales, y la búsqueda de los rasgos tradicionales de las culturas. Los museos etnográficos deben transformarse, dejar de presentar a la Etnografía como un conjunto de objetos “exóticos”, o como un cúmulo de datos curiosos que a pocos les interesan. Las últimas décadas del siglo xx dejaban ver ya esta necesidad de renacimiento, pero el siglo xxi abrió las puertas para una revolución de los museos etnográficos vistos como “zonas de contacto”, conflicto y diálogo.

La hipótesis planteada en la introducción de esta investigación se ha confirmado sólo en parte; en el desarrollo de esta investigación hemos atestiguado que efectivamente existe una incongruencia entre el funcionamiento de los museos etnográficos y las exigencias del mundo contemporáneo donde la importancia de la Etnografía es tan evidente como las voces de las comunidades que durante siglos fueron acalladas. El escepticismo sobre el futuro de los museos etnográficos es justificado y preguntarse por una nueva definición de estas instituciones es mucho más que un cuestionamiento vano, pero los museos etnográficos tampoco están cruzados de brazos. En los capítulos segundo y tercero se presentaron casos específicos de museos y exhibiciones con innovaciones que incuestionablemente contribuyen a resarcir las discrepancias y evidencian que los museos etnográficos se encuentran en un momento de cuestionamiento y cambio. El museo Te Papa Tongarewa con su modelo de codirección, la museología crítica de Jacques Hainard en el Museo de Etnografía de Neuchâtel, los programas de participación comunitaria en el Museo de Antropología de Columbia Británica, y las propuestas de revitalización

del Museo Nacional de las Culturas en la Ciudad de México son ejemplos destacados de entre muchos otros que por falta de espacio no fueron mencionados.

Tal como lo vimos en el capítulo cuarto, existen numerosos proyectos –además de los que están por llegar en los años venideros- que nos hacen pensar que los museos etnográficos están preocupados por reformular sus objetivos y colaborar a que las sociedades sean más sensibles ante las diferentes expresiones humanas. En específico, nosotros presentamos una propuesta teórica e iniciativas concretas que representan un camino posible para la transformación de los museos etnográficos. “Rompamos las vitrinas y mostremos los procesos... hacia una museografía etnográfica” es un intento de rescatar los fundamentos científicos de los museos etnográficos ahora bajo una nueva forma reflexiva y colaborativa que incorpore a las comunidades, a los “portadores de cultura”, y a la subjetividad de los investigadores. Nuestra propuesta consiste en el trabajo interdisciplinario e intercultural, en la comunicación pública de las investigaciones más recientes, en la introducción de los visitantes en los procesos y principios de investigación etnográfica, en el sustento científico de las exhibiciones resultado del trabajo de campo y de la negociación entre investigadores y comunidades, y en el encuentro entre culturas. Nuestra propuesta une a los museos etnográficos con la Etnografía como procesos y principios de investigación, el patrimonio cultural inmaterial, y la museología crítica como enfoque teórico.

Por muy iconoclasta que pueda parecer, “romper las vitrinas” como primer paso es tal vez el más difícil, pues requiere de atrevernos al cambio y a enfrentar problemas que para muchos curadores y museógrafos no son tales. Posteriormente, “mostrar los procesos”, es igualmente desafiante porque las sociedades occidentales estamos acostumbradas a pensar en términos de productos, a aprender conceptos y teorías terminadas, y a destacar las victorias sociales y los éxitos de la ciencia. “Mostrar los procesos” implica una transformación en nuestra forma de pensar que opte por privilegiar las batallas, los esfuerzos, y formas de participación activa. Sabemos que esta propuesta que hemos presentado genera más problemas y preguntas de las que antes teníamos, pero consideramos que nuestra “museografía etnográfica” es una contribución para remontar la incertidumbre que existe sobre el porvenir de los museos etnográficos que a lo largo del tiempo han modificado sus ejes discursivos, pero que jamás habían enfrentado una revolución como la que hoy testificamos.

Finalmente, queremos señalar que aún hay un largo camino por andar y que dejar de exhibir a la Etnografía y optar por instalarla nos da una nueva oportunidad, pero demuestra también que todavía estamos lejos de conseguir una definición contundente de los museos etnográficos. De

cualquier manera, sabemos que los museos etnográficos son instituciones que están lejos de desaparecer, pues las sociedades contemporáneas requieren desesperadamente de espacios diseñados para abordar problemas actuales y contruidos con la participación de los mismos actores sociales. De esta investigación se desprenden numerosos temas por discutir y líneas de trabajo por abordar, entre las que vemos como prioritarias la de introducir una museología de las normas y prácticas en la ciencia, y la de llevar a la Etnografía, al patrimonio cultural inmaterial, a las perspectivas críticas y al diálogo entre culturas más allá de los museos etnográficos e incidir en programas educativos interculturales que promuevan la comprensión de las especificidades y un mayor entendimiento.





ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

MUSEO DE ETNOGRAFÍA DE TROCADERO



1



2



3



4

Museo de Etnografía de Trocadero, París; Francia

1. Antiguo Palacio de Trocadero (Boix Pons, 2014).
2. Sala de Oceanía del MET en 1930 (Rivière, 1993).
3. (Boix Pons, 2014).
4. Georges Henri Rivière y Bronislaw Malinowski en Sologne en 1938 (Rivière, 1993).

MUSEO PITT RIVERS



1



2



3



4



5

Museo Pitt Rivers, Oxford; Reino Unido

1. Edificio del Museo Pitt Rivers (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
2. General Pitt-Rivers. Retrato en óleo por Frank Holl (Petch, 2010).
3. Planta baja (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
4. Henry Balfour en Upper Gallery en la década de 1890 (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
5. Pitt-Rivers con su familia (Petch, 2010).

Pitt Rivers MUSEUM

1



2



3

COURT Magic, Masks, Music...



- A Introduction to the Museum
- B Basketry, Rope and String
- C Ivory, Bone and Horn
- D Magic, Ritual, Religion and Belief
- E Making Light and Fire
- F Masks and Performance
- G Model Dwellings
- H Musical Instruments
- I Pottery
- J Recent Acquisitions
- K Smoking and Stimulants
- L Styles and Forms in Art and Sculpture
- M Textile and Clothing
- N Transport and Navigation
- O Treatment of the Dead
- P Writing and Communication

4

G



Main Entrance from
Museum of Black History



5



6

Museo Pitt Rivers, Oxford; Reino Unido

1. Logo (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
2. (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
3. Momia peruana del acervo del Museo (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
4. Plano de la planta baja del Museo (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
5. Oxford University Museums App (<http://www.prm.ox.ac.uk>).
6. Light Nights (<http://www.prm.ox.ac.uk>).



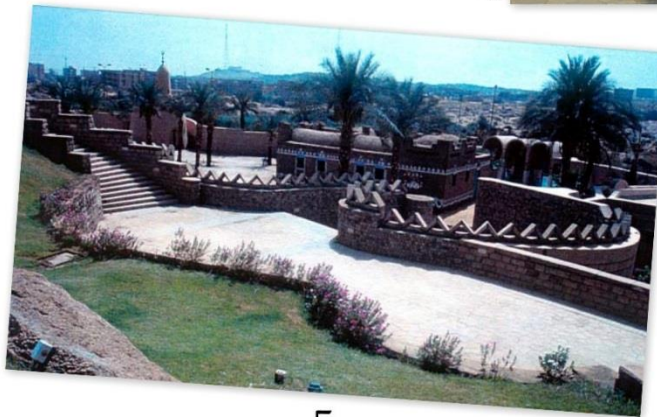
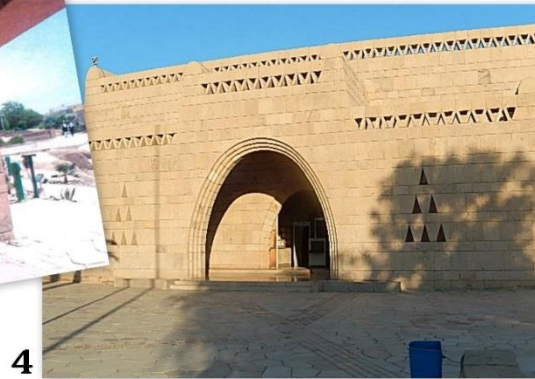
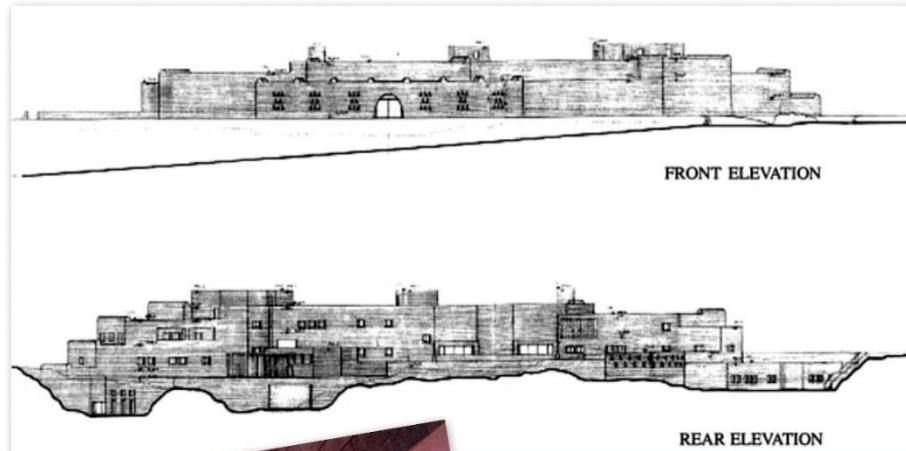
Skansen, Estocolmo; Suecia

1. Logo (<http://www.skansen.se>).
2. Entrada (<http://www.skansen.se>).
3. Señalización en Skansen (Hegardt, 2015).
4. Montaje de cera en el Nordiska Museet, 1875 (Rivière, 1993).
5. Plano de Skansen (<http://www.skansen.se>).



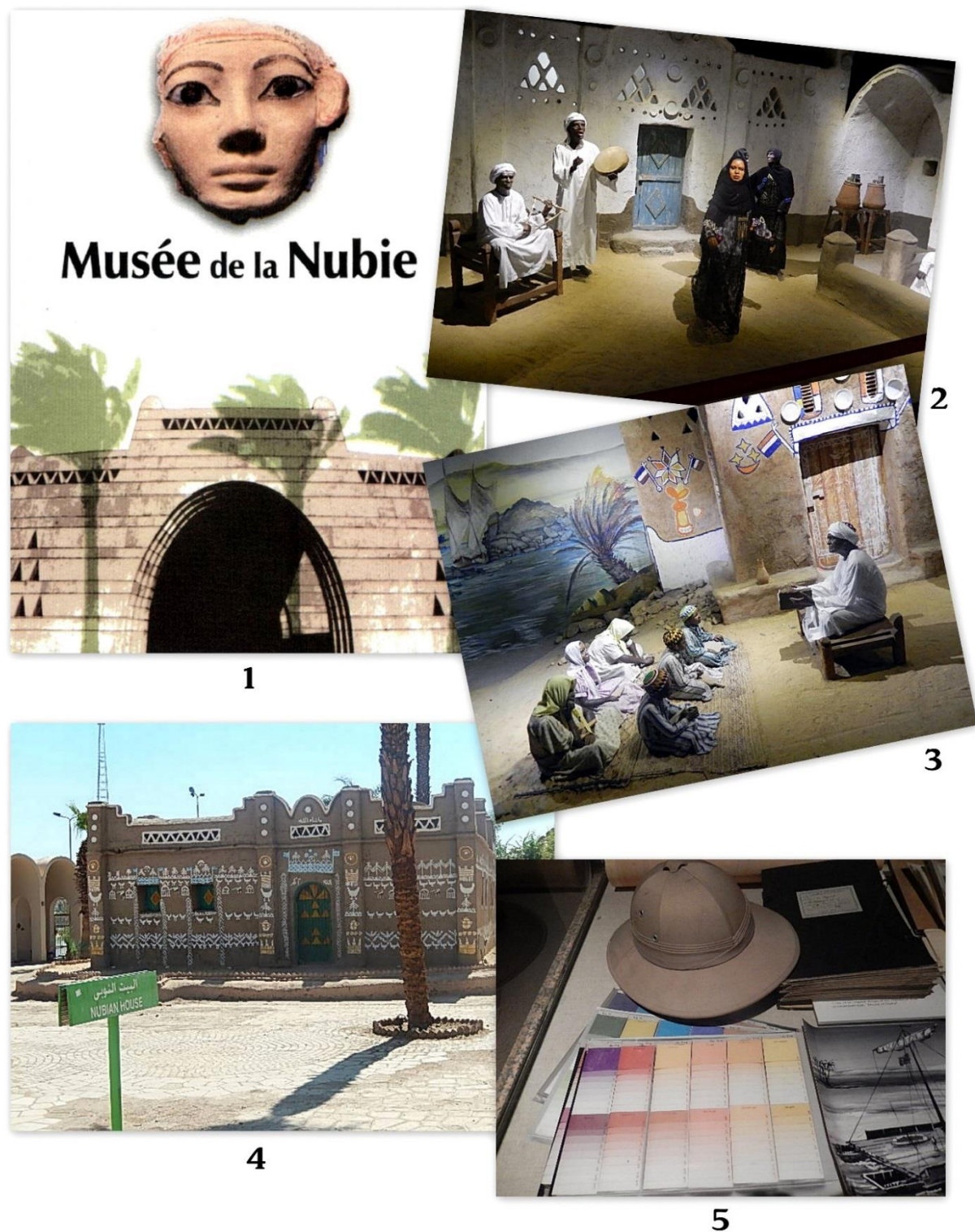
Museo de Antropología de Columbia Británica, Vancouver; Canadá

1. Logo (<http://moa.ubc.ca>).
2. Gran Hall (Clifford, 1999).
3. Edificio del MOA (<http://moa.ubc.ca>).
4. *Multiversity Galleries: Ways of knowing* (<http://moa.ubc.ca>).
5. Participación comunitaria y patrimonio cultural inmaterial en el MOA (<http://moa.ubc.ca>).
6. *Multiversity Galleries: Ways of knowing* (<http://moa.ubc.ca>).
7. Acervos del MOA (<http://moa.ubc.ca>)



Museo de Nubia, Asuán; Egipto

1. Logo (2006. *Catálogo: Musée de la Nubie*).
2. (Alamuddin, 2001).
3. Transición entre el salón de exhibición y el área al aire libre (Alamuddin, 2001).
4. Entrada (Luisa F. Rico Mansard, 2014).
5. Patio con un ejemplo de casa nubia tradicional (Alamuddin, 2001).
6. (Luisa F. Rico Mansard, 2014).



Museo de Nubia, Asuán; Egipto

1. Portada del Catálogo (2006. *Catálogo: Musée de la Nubie*).
2. Dioramas etnográficos (Luisa F. Rico Mansard, 2014).
3. Dioramas etnográficos (Luisa F. Rico Mansard, 2014).
4. Casa nubia tradicional (Luisa F. Rico Mansard, 2014).
5. Vitrina sobre el trabajo arqueológico y etnográfico (Luisa F. Rico Mansard, 2014).



Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa, Wellington; NZ

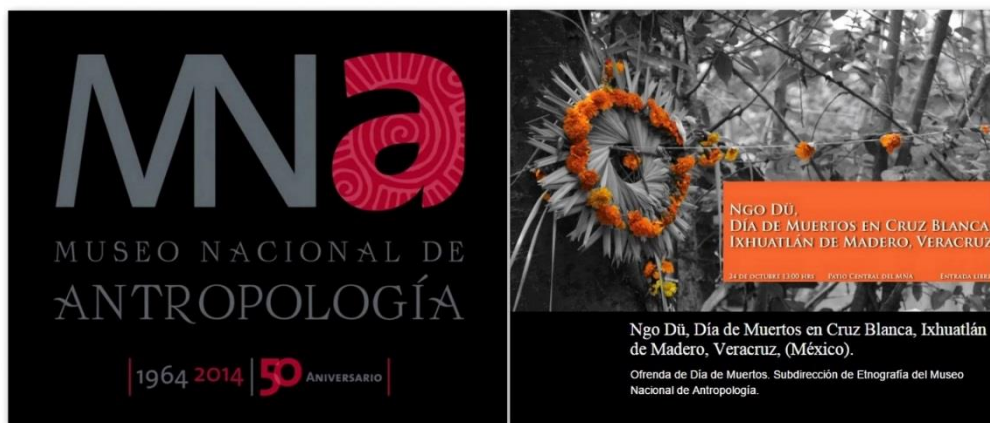
1. Logo (<http://www.tepapa.govt.nz>)
2. Salón de eventos (<http://www.tepapa.govt.nz>).
3. *Inspiration Station* (<http://www.tepapa.govt.nz>).
4. Edificio del Te Papa (<http://www.tepapa.govt.nz>).
5. Plano del cuarto nivel del Museo (<http://www.tepapa.govt.nz>).
6. *Planet Pasifika* (<http://www.tepapa.govt.nz>).
7. Sitio del Museo en internet en inglés y maorí (<http://www.tepapa.govt.nz>).

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA



Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México

1. Patio Central (<http://www.sep.gob.mx>)
2. Antigua sala de Etnografía de apaches, seris, tarahumaras y huicholes (Archivo histórico del MNA, fondo fotográfico Museo Nacional de México).
3. Antigua sala de Etnografía (Archivo histórico del MNA, fondo fotográfico Museo Nacional de México).
4. Salón de monolitos en el siglo XIX (Archivo histórico del MNA, fondo fotográfico Museo Nacional de México).



1

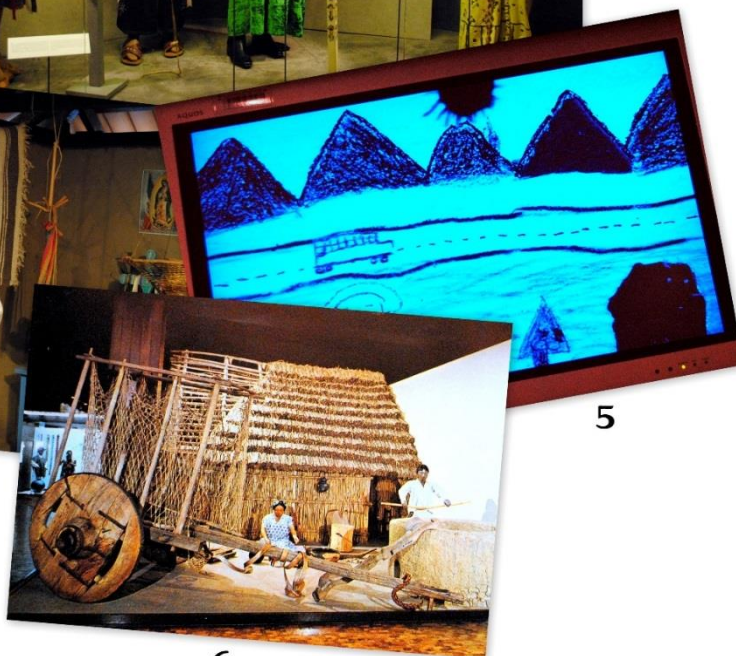
2



3



4



5

6

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México

1. Logo conmemorativo por los 50 años del MNA (<http://www.mna.inah.gob.mx>).
2. Publicidad para el evento "Ngo Dü" (<http://www.mna.inah.gob.mx>).
3. (Blanca Ma. Cárdenas Carrión, octubre 2014).
4. (Blanca Ma. Cárdenas Carrión, octubre 2014).
5. Video con dibujos realizados por niños oaxaqueños en la sala de "Oaxaca: pueblos indios del sur" (Blanca Ma. Cárdenas Carrión, octubre 2014).
6. Sala de "Oaxaca: pueblos indios del sur" en los años 70 (Cervantes, 1978).

MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS



1



2



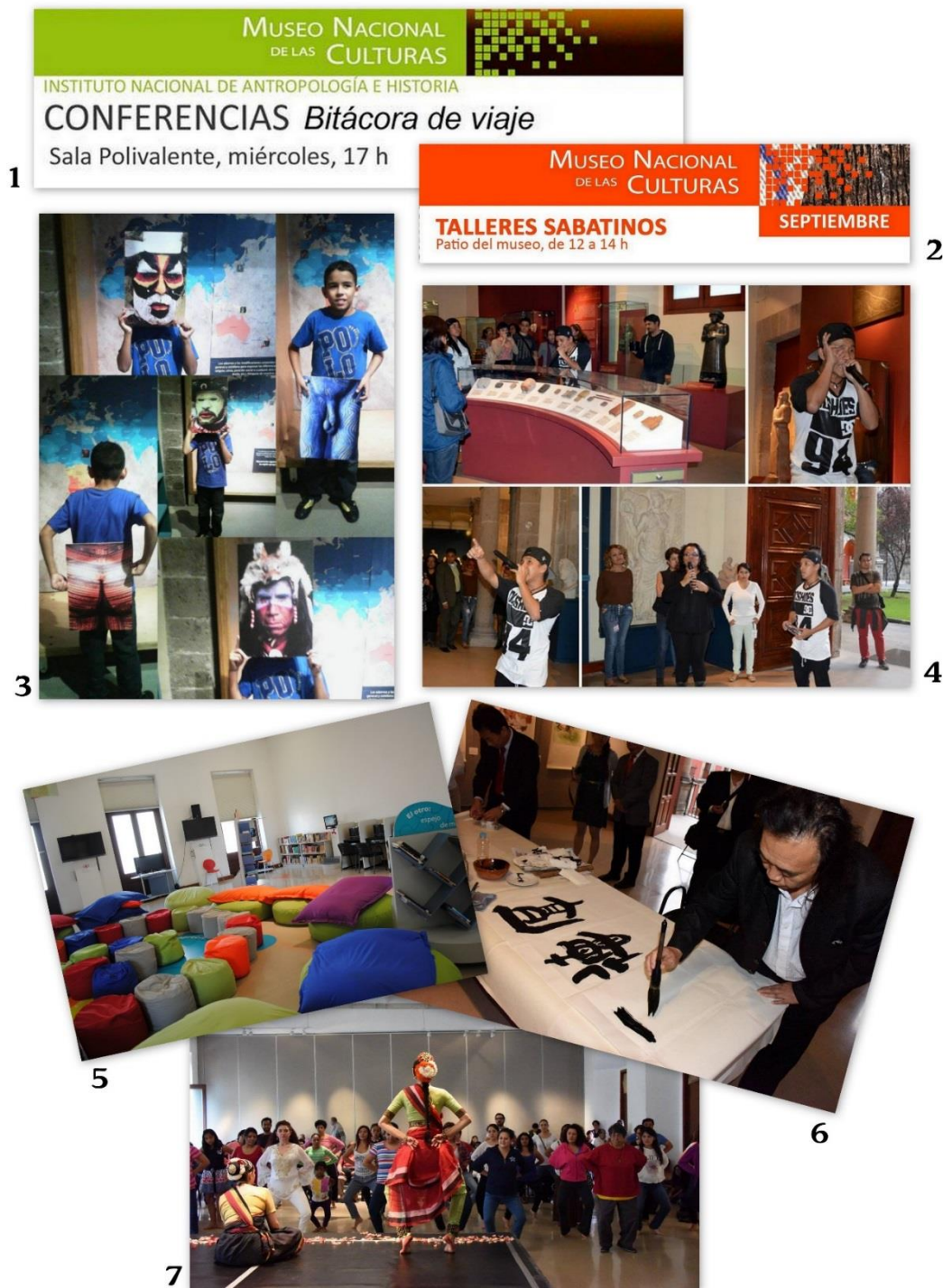
3



4

Museo Nacional de las Culturas, Ciudad de México

1. (<http://www.museodelasculturas.mx>).
2. (<http://www.museodelasculturas.mx>).
3. (<http://www.museodelasculturas.mx>).
4. (<http://www.museodelasculturas.mx>).



Museo Nacional de las Culturas, Ciudad de México

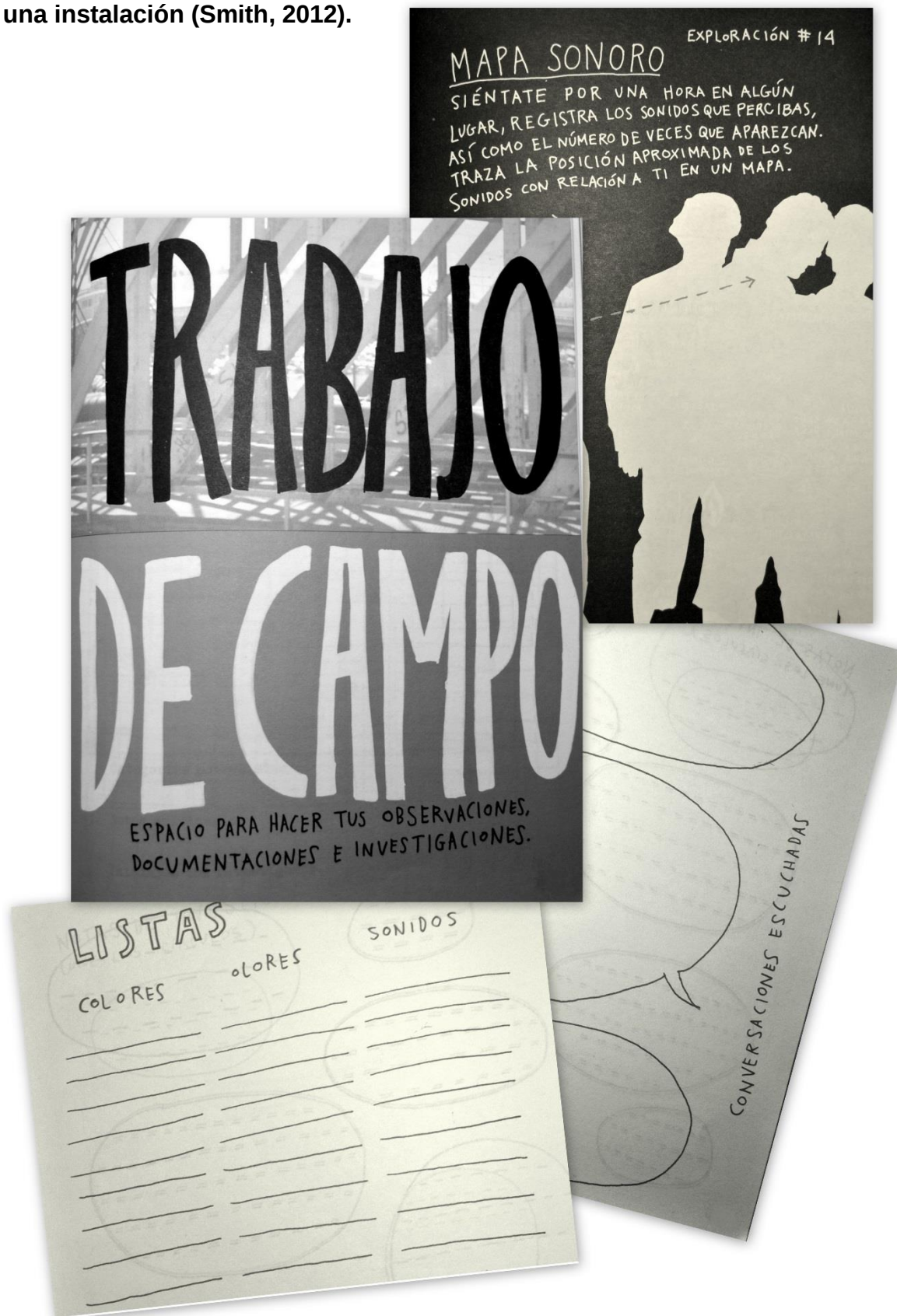
1. Publicidad para la serie de conferencias "Bitácora de viaje" (Facebook MNC).
2. Publicidad para los talleres sabatinos (Facebook MNC).
3. Participación de los visitantes en la actividad "Fragmentos" de la exposición temporal "Cuerpos adornados. Belleza efímera" (Facebook MNC).
4. Visita guiada a cargo de MC Giro, intérprete de hip-hop (Facebook MNC).
5. Sala Intermedia (Blanca Ma. Cárdenas Carrión, octubre 2014).
6. Conferencia y muestra "Pintura y caligrafía china" (Facebook MNC).
7. Presentación y taller de danzas del sur de la India Bharata (Facebook MNC).

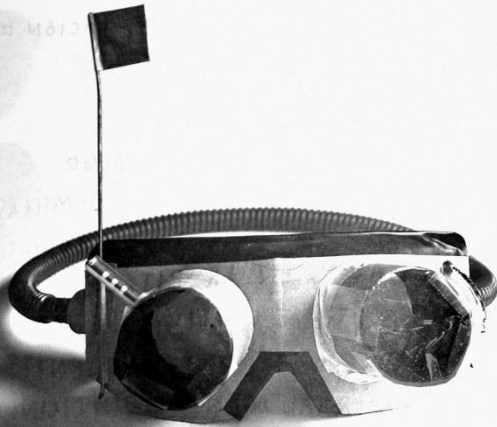


Museo de la Medicina Maya, Chiapas

1. CEDEMM (<https://www.youtube.com/watch?v=xWqHsd34b5g>).
2. "El jardín del rezador de los cerros" (<https://www.youtube.com/watch?v=xWqHsd34b5g>).
3. (<https://www.youtube.com/watch?v=xWqHsd34b5g>).
4. Farmacia (<https://www.youtube.com/watch?v=xWqHsd34b5g>).
5. "La casa de la partera" (<https://www.youtube.com/watch?v=xWqHsd34b5g>).

Sugerencias de guías de trabajo que orienten la participación de los visitantes en una instalación (Smith, 2012).

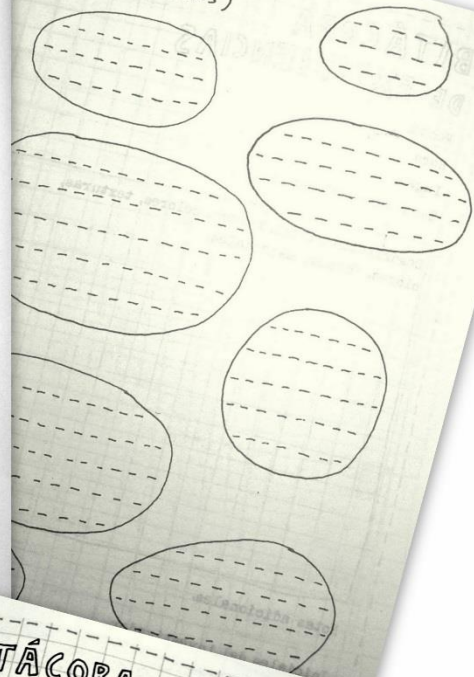




LENTES DE PERCEPCIÓN AUMENTADA*

* MODELO DE LUJO
 ALTERA LA PERCEPCIÓN DEL PORTADOR
 Y LE PERMITE VER DETALLES DE LA VIDA
 COTIDIANA NUNCA ANTES VISTOS.
 MATERIALES: CARTÓN, CINTA DE AISLAR,
 ALAMBRE METÁLICO, TUBO DE PLÁSTICO RECICLADO,
 CINTA ADHESIVA Y PEDAZOS DE ACETATO.
 * ESTOS LENTES SE PUEDEN FABRICAR CON UNA
 VARIEDAD DE MATERIALES RECICLADOS. NO
 NECESITAS HABILIDADES ESPECIALES, EL DISEÑO
 SE ADAPTA A TUS NECESIDADES O PREFERENCIAS.

NOTAS DE INVESTIGACIÓN (UNE LOS CÍRCULOS)



BITÁCORA DE EXPERIENCIAS

Fecha:
 Hora:
 Lugar:
 Tema/Acontecimiento:

Descripción visual/objetos, colores, texturas,
 colores, formas, materiales:

Notas adicionales:

Iniciales del investigador:

BITÁCORA DE OBJETOS

Objeto:
 Dimensiones:
 Material:
 Fecha de inventario:
 En dónde lo encontré:

Descripción visual/objetos:

Categorías potenciales:

Notas adicionales:

Iniciales del investigador:

BIBLIOGRAFÍA

2006. *Catálogo: Musée de la Nubie*. Ministerio de Cultura, Egipto.

ALAMUDDIN, Hana; 2001. *Nubia Museum, Aswan, Egypt. Technical Review Summary*. http://www.akdn.org/architecture/pdf/1447_Egy.pdf

ALEXANDER, Edward; 1996. *Museums in motion. An introduction to the History and Functions of Museums*. AltaMira Press, Estados Unidos.

ALIVIZATOU, Marilena; 2006. "Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an Unconventional Relationship", en *Papers from the Institute of Archaeology*. No. 17. Pp. 47-57.

AMES, Michael; 2004. "Museums in the Age of Deconstruction", en Gail Anderson (ed.), *Reinventing the museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm shift*. AltaMira Press, EUA. Pp. 80-95.

ANDERSON, Gail; 2004. "Introduction: Reinventing the Museum", en Gail Anderson (ed.), *Reinventing the museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm shift*. AltaMira Press, EUA. Pp. 1-12.

ANGROSINO, Michael; 2007. "Introduction", en Michael V. Angrosino, *Doing Cultural Anthropology. Projects in ethnographic data collection*. 2a edición, Waveland Press, Inc., Estados Unidos. Pp. 1-7.

ARIZPE, Lourdes; 2011. "Fusión y fricción en la creatividad cultural", en Lourdes Arizpe (coord.), *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*. CONACULTA, UNAM, México. Pp. 33-43.

AVENDAÑO, Reyna; 2014. "La gente considera suyo al MNA, dice Antonio Saborit", en *Crónica*. Sección Cultura, 15 de septiembre. <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/856944.html>

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto; 2006. *Gente de Costumbre y Gente de Razón*. Tercera edición, Siglo XXI, México.

BASU Paul y Sharon Macdonald; 2006. "Introduction. Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science", en Sharon Macdonald, *Exhibition Experiments*. Pp. 1-24.

BAUMAN, Richard y Patricia Sawin; 1991. "The Politics of Participation in Folklife Festivals", en Ivan Karp y Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, EUA. Pp. 288-314.

BAXANDALL, Michael; 1991. "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the visual Display of Culturally Purposeful Objects", en Ivan Karp y Steven Lavine. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, EUA. Pp. 33-41.

BELLAIGUE-SCARLBET, Mathilde; 1985. "Actores en el mundo real", en *Museum International: Imágenes del ecomuseo*. UNESCO, no. 148, vol. 37, no. 4. Pp. 194-197.

BHABHA, Homi; 2002. *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial, Argentina.

BLAKE, Janet; 2000. "On defining the cultural heritage", en *International and Comparative Law Quarterly*. Vol. 49, Issue 01, enero. Pp. 61-85.

BOAS, Franz; 1964. *Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural*. Ediciones Solar, Argentina.
--- 2004. "Museums of Ethnology and their classification", en Bettina Messias Carbonell, *Museum Studies: An Anthology of contexts*. Blackwell Publishing, UK. Pp. 139-142.

BOGAART, Nico; 1983. "Hacia nuevos criterios", en *Museum, Museos etnográficos: principios y problemas*. No. 139, Vol. XXXV, no. 3, UNESCO, Suiza. Pp. 145.

BOHANNAN, Paul y Mark Glazer; 2007. *Lecturas Antropología*. McGrawHill, Segunda Edición, España.

BOIX PONS, Antonio; 2014. "El museógrafo y etnólogo francés Georges Henri Rivi  re (1897-1985) y su relación con Joan Miró", en *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*. <http://artcontemporanigeneral.blogspot.mx/2014/07/el-museografo-y-etnologo-frances.html>

BOUTTIAUX, Anne-Marie; 2012. "Challenging the dead hand of the museum display: The Case of Contemporary Guro (C  te d'Ivoire) Masquerade", en *Museum Anthropology*. Vol. 35, no. 1. Pp. 35-48.

BUNGE, MARIO; 2009. *La ciencia, su método y su filosofía*. Debolsillo, Buenos Aires.

CAMERON, Duncan; 2004. "The Museum, a Temple or the Forum", en Gail Anderson (ed.), *Reinventing the museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm shift*. AltaMira Press, EUA. Pp. 61-73.

CARATINI, Sophie; 2012. *Lo que NO dice la Antropología*. Disenso 2, España.

CASTILLO LEDÓN, Luis; 1924. *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*. Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México.

CERVANTES, Ma. Antonieta; 1978. *Museo Nacional de Antropología*. 2   edición, Editorial Grijalbo, México.

CLIFFORD, James; 1986. "Introduction: Partial truths", en James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture*. University of California Press, USA. Pp. 1-26.

--- 1999. *Itinerarios transculturales*. Editorial Gedisa, España.

--- 2003. "Sobre la autoridad etnográfica", en Carlos Reynoso (ed.), *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Quinta edición. Editorial Gedisa, España. Pp. 141-170.

COULON, Alain; 1998. *La Etnometodolog  a*. Ediciones Cátedra, colección Teorema, España.

DAS, A.K.; 1989. *Museography for Ethno-Cultural Materials*. Agam Kala Prakashan, India.

DE TRICORNOT, Marie-Chantal; 1993. "Para una historia de la museografía en el museo nacional de Artes y tradiciones populares" en Georges Henri Rivi  re, *La Museología. Curso de Museología. Textos y testimonios*. Ediciones Akal, España. Pp. 357-358.

DESCOL  , Philippe; 2013. *The Ecology of others*. Prickly Paradigm Press Chicago, USA.

DÍAZ BALERDI, Ignacio; 2002. "  Qu   fue de la nueva museología? El caso de Quebec", en *Artigrama*. No. 17, España. Pp. 493-516.

DÍAZ DE RADA,   ngel; 2011. *El taller del etnógrafo. Materiales y herramientas de investigación en Etnografía*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.

DIETZ, Gunther y Aurora   lvarez; 2014. "Reflexividad, interpretación y colaboración en etnografía: un ejemplo desde la antropología de la educación", en Cristina Oehmichen (ed.), *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. IIA, UNAM, México. Pp. 55- 89.

DUBÉ, Philippe; 1995. "Exhibiting to see, exhibiting to know", en *Museum International. Organizing exhibition space*. No. 185, vol. XLVII, no. 1, enero-marzo, UNESCO. Pp. 4-5.

--- 2004. "La hermosura de lo vivo o el regreso de lo reprimido", en *Museum International: Intangible Heritage*. No. 221-222, mayo, UNESCO. Pp. 125-132.

DUCLOS, Jean-Claude y Jean-Yves Veillard; 1992. "Museos de etnografía y política", en *Museum, Museos etnográficos y los museos al aire libre*. No. 175, Vol. XLIV, no. 3, UNESCO, Suiza. Pp. 129-132.

DUJOVNE, Marta; 1995. *Entre musas y musarañas. Una visita al museo*. FCE, Uruguay.

DURANT, John; 2004. "The Challenge and the opportunity of presenting unfinished science", en David Chittenden, et. al. (eds.), *Creating connections. Museums and the Public Understanding of Current Research*. Alta Mira Press, USA. Pp. 47-59.

DUVELLE, Cécile; 2011. "Los instrumentos normativos internacionales de la UNESCO sobre cultura: una mirada al pasado una mirada al futuro", en Lourdes Arizpe (coord.), *Compartir el Patrimonio cultural inmaterial: Narrativas y representaciones*. Memoria histórica, CONACULTA, UNAM, México. Pp. 15-23.

ECHEVERRÍA, Javier; 2008. "Propuestas para una filosofía de las prácticas científicas", en J. Miguel Esteban y Sergio F. Martínez (comps.), *Normas y prácticas en la ciencia*. IIF, UNAM, México. Pp. 129-149.

EINSIEDEL Jr., Albert y Edna Einsiedel; 2004. "Museums as Agora: Diversifying Approaches to engaging publics in research", en David Chittenden, et. al. (eds.), *Creating connections. Museums and the Public Understanding of Current Research*. Alta Mira Press, USA. Pp. 73-86.

FALCÓN, Gloria; 2015. "El MNC en la última década del siglo XX. Recuento de experiencias expositivas y lo que nos dejaron", en *Gaceta de Museos*. No. 61, abril-julio, tercera época, INAH, México. Pp. 16-25.

FARMELO, Graham; 2004. "Introduction. Only Connect: Linking the Public with Current Scientific Research", en David Chittenden, et. al. (eds.), *Creating connections. Museums and the Public Understanding of Current Research*. Alta Mira Press, USA. Pp. 1-25.

FIELD, Hyman y Patricia Powell; 2001. "Public Understanding of Science versus Public Understanding of Research", en *Public Understanding of Science*. No. 10. Pp. 421-426.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso; 2001. *Museología y museografía*. 2ª edición, Ediciones del Serbal, España.
--- 2012. *Nueva Museología. Planteamientos y retos para el futuro*. Alianza Editorial, España

FLÓREZ, María del Mar; 2006. "La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC", en *De Arte*. No. 5, España. Pp. 231-243.

FOUCAULT, Michel; 2010. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Segunda edición, Siglo XXI Editores, México.

GARCÍA CANCLINI, Néstor; 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México.

GARCÍA COOK, Ángel; 1982. *Análisis tipológico de artefactos*. Colección científica no. 116, INAH, México.

GEERTZ, Clifford; 1973. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, España.

GOLDWATER, Robert; 2004. "The Development of Ethnological Museums", en Bettina Messias Carbonel (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell Publishing, UK. Pp. 133-138.

GROGNET, Fabrice; 2004. "Ethnology. A Science on Display", en Bettina Messias Carbonel (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell Publishing, UK. Pp. 175-180.

GUBER, Rosana; 2011. *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI editores Argentina, Argentina.

GUIART, Jean; 1983. "La investigación etnológica: una riqueza sin límites", en *Museum, Museos etnográficos: principios y problemas*. No. 139, Vol. XXXV, no. 3, UNESCO, Suiza. Pp. 136-138.

HAINARD, Jacques; 2007. "L'expologie bien tempérée", separata de *Quaderns-e*. No. 9, Institut Català d'Antropologia.

HALLER, Dieter; 2011. *Atlas de etnología*. Ediciones Akal, España.

HAMMERSLEY, Martyn y Paul Atkinson; 1994. *Etnografía. Métodos de investigación*. Segunda edición, Paidós Básica, España.

HARTH, Marjorie; 1999. "Learning from Museums with Indigenous Collections: Beyond Repatriation", en *Curator*. 42, no. 4, octubre. Pp. 274-284.

HARRIS, Marvin; 1996. *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Décimo segunda edición, Siglo XXI Editores, México.

--- 2009. *Introducción a la Antropología general*. 7ª edición, Alianza Editorial, España.

HARRISON, Rodney y Deborah Rose; 2010. "Intangible heritage", en Tim Benton (ed.), *Understanding heritage and memory*. Manchester University Press, UK. Pp. 238-276.

HARRISON, Rodney, Rebecca Ferguson y Daniel Weinbren; 2010. "Heritage and the recent and contemporary past", en Tim Benton (ed.), *Understanding heritage and memory*. Manchester University Press, UK. Pp. 277-315.

HERNÁNDEZ, Francisca; 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea, España.

--- 2006. *Planteamientos teóricos de la museología*. Ediciones Trea, España.

--- 2007. "La Museología ante los retos del siglo XXI", en *Revista electrónica de patrimonio histórico (e-rph)*. Universidad de Granada, no. 1, diciembre, España. Pp. 1-26.

--- 2010. *Los museos arqueológicos y su museografía*. Ediciones Trea, España.

HOEBEL, Adamson; 1975. "La naturaleza de la cultura", en Harry L. Shapiro, *Hombre, cultura y sociedad*. FCE, México. Pp. 231-245.

HUDSON, Kenneth; 1991. "How misleading does an ethnographical museum have to be?", en Ivan Karp y Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, EUA. Pp. 457-464.

ICOM; 2010. *Conceptos claves de Museología*. Armand Colin, ICOFOM.

--- 2013. *Código de Deontología del ICOM para los museos*. Francia.

ITO-ADLER, James; 2000. "Relativismo cultural", en Thomas Barfield (ed.), *Diccionario de Antropología*. Siglo XXI Editores, México. Pp. 439.

JAMIN, Jean; 1993. "El museo de etnografía en 1930: la etnología como ciencia y como política", en Georges Henri Riviére, *La Museología. Curso de Museología. Textos y testimonios*. Ediciones Akal, España. Pp. 161-170.

KHAZNADAR, Chérif; 2011. "Desafíos en la implementación de la Convención de 2003", en Lourdes Arizpe (coord.), *Compartir el Patrimonio cultural inmaterial: Narrativas y representaciones*. Memoria histórica, CONACULTA, UNAM, México. Pp. 25-31.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara; 1991. "Objects of Ethnography", en Ivan Karp y Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, EUA. Pp. 386-443.

---2004a. "From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum", en *SIEF Keynote*. Conferencia del 28 de abril de 2004, Francia.

--- 2004b. "El Patrimonio inmaterial como producción metacultural", en *Museum International: Intangible Heritage*. No. 221-222, mayo, UNESCO. Pp. 52.67.

KONARÉ, Alpha Oumar; 1983. "Hacia un nuevo tipo de museo "etnográfico" en África", en *Museum, Museos etnográficos: principios y problemas*. No. 139, Vol. XXXV, no. 3, UNESCO, Suiza. Pp. 146-149.

KOTTAK, Conrad; 2011. *Antropología Cultural*. 14o edición, McGrawHill, México.

KROEBER, Alfred y Clyde Kluckhohn; 1952. *Culture. A critical review of concepts and definitions*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Vol. XLVII, no. 1, USA.

KROTZ, Esteban; 2002. *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la Antropología*. UAM, FCE, México.

KURIN, Richard; 2004. "Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?", en *ICOM News*. No. 4. Pp. 7-9.

LABURTHER-TOLRA, Philippe y Jean-Pierre Warnier; 1998. *Etnología y Antropología*. Ediciones Akal, España.

LATOUR, Bruno; 1999. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Editorial Gedisa, España.

LATOUR, Bruno & Steve Woolgar; 1986. *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton University Press, USA.

LAURIÈRE, Christine; 2012. "Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940)", en *Revista de Indias*. Vol. LXXII, núm. 254. Pp. 35-66.

LAVINE, Steven e Ivan Karp; 1991. "Introduction: Museums and Multiculturalism", en Ivan Karp y Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, EUA. Pp. 1-9.

LECOMPTE, Margaret; 2002. "The transformation of ethnographic practice: past and current challenges", en *Qualitative Research*. SAGE Publications, Vol. 2(3). Pp. 283-299.

LEÓN, Aurora; 2000. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Séptima edición, Ediciones Cátedra, España.

LÉVI-STRAUSS, Claude; 1975. "Las tres fuentes de la reflexión etnológica", en José R. Llobera, *La Antropología como ciencia*. Editorial Anagrama, no. 2, Barcelona. Pp. 15-23.

--- 1981. *La Vía de las máscaras*. Siglo XXI Editores, México.

--- 1987. *Antropología Estructural*. Ediciones Paidós, España.

LIGHTFOOT, Fred; 1983. "Los museos de Europa: una nueva mirada sobre las culturas", en *Museum. Museos etnográficos: principios y problemas*. No. 139, Vol. XXXV, no. 3, UNESCO, Suiza. Pp. 139-144.

LIONNET, Francoise; 2004. "The Mirror and the Tomb. Africa, Museums, and Memory", en Bettina Messias Carbonel (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell Publishing, UK. Pp. 92-103.

LORENTE, Jesús Pedro; 2012. *Manual de historia de la museología*. Ediciones Trea, Manuales de Museística, Patrimonio y Turismo cultural, no. 9, España.

LOULANSKI, Tolina; 2006. "Revising the concept for cultural heritage: the argument for a functional approach", en *International Journal of Cultural Property*. No. 13, USA. Pp. 207-233.

LOWIE, Robert; 1985. *Historia de la Etnología*. FCE, México.

MACHUCA, Jesús Antonio; 1998. "Percepciones de la cultura en la posmodernidad", en *Alteridades*, 8 (16). Pp. 27-41.

- 2004. "Los retos de la protección del patrimonio cultural ante un mercado turístico de acceso global", en José Ignacio Alaniz y Susana Gurrola Briones, *El uso social del patrimonio cultural*. Ediciones Quinto Sol, México. Pp. 109-131.
- 2006. "El carácter integral del patrimonio cultural", en Irene Vázquez y Narciso Mario García (coords.), *El Patrimonio intangible. Investigaciones recientes y propuestas para su investigación*. INAH, México. Pp. 92-103.

MAIRESSE, Francois; 2007. *¿Ha terminado la historia de la museología?* Museo Real de Mariemont. ICOFOM, Bélgica.

MALINOWSKI, Bronislaw; 1975. *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. 2ª edición, Ediciones Península, Serie Universitaria, no. 97, Barcelona.

--- 1989. *Diario de Campo en Melanesia*. Júcar Universidad, España.

MANCISIDOR, Enoé; 2015. "La primera museografía del Museo Nacional de las Culturas: charla con el arquitecto Jorge Agostoni", en *Gaceta de Museos*. No. 61, abril-julio, tercera época, INAH, México. Pp. 10-15.

MCGRANAHAN, Carole; 2014. "What is Ethnography? Teaching Ethnographic Sensibilities without Fieldwork", en *Teaching Anthropology*. Vol. 4. Pp. 23-36.

MCLEAN, Kathleen; 1999. "Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue", en *Daedalus*. Vol. 128, no. 3, America's Museums. Pp. 83-107.

--- 2010. "Manifiesto for the (r)Evolution of Museum Exhibitions", en *Exhibitionist*. Spring, National Association for Museum Exhibition. Pp. 40-50.

MILLÁN, Saúl; 2004. "Cultura y patrimonio intangible. Contribuciones de la Antropología", en CONACULTA, *Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos*. Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 9, primera edición, México. Pp. 56-70.

MONTPETIT, Raymond; 1996. "Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique", en Bernard Schiele (ed.), *Publics et Musées: Les dioramas*. No. 9. Pp. 55-103.

MORA, Héctor; 2010. "El método etnográfico: origen y fundamentos de una aproximación multitécnica", separata de *Forum: Qualitative Social Research*. Vol. 11, no. 2, art. 10, mayo.

MORENO, María Olvido; 2001. *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*. Colección Obra Varia, INAH, México.

NAGEL, Ernest; 2006. *La Estructura de la Ciencia*. Paidós, Colección Surcos, no. 22, España.

NASH, Stephen y Chip Colwell-Chanthaphonh; 2013. "Vigango. On the Trail of Mijikenda Memorial Statues", en *Swara Magazine*. The East African Wild Life Society, abril-junio. Pp. 55-58.

OLIVÉ, Julio César y Augusto Urteaga (coord.); 1988. *INAH una historia*. Colección Divulgación, INAH, México.

OLIVÉ, Julio César y Beatriz Barba de Piña Chan; 1988. "Museo Nacional de las Culturas", en Carlos García Mora y Mercedes Mejía Sánchez (coords.), *La Antropología en México. Panorama histórico. Las instituciones*. No. 7, INAH, México. Pp. 574-593.

PALERM, Ángel; 1997. *Introducción a la teoría etnológica*. 3ª edición, Universidad Iberoamericana, México.
--- 2004. *Historia de la Etnología. Tylor y los profesionales británicos*. Universidad Iberoamericana, Colección Teoría Social, México.
--- 2005. *Historia de la Etnología II. Los evolucionistas*. Universidad Iberoamericana, Colección Teoría Social, Tercera edición, México.
--- 2006. *Historia de la Etnología I. Los precursores*. Universidad Iberoamericana, Colección Teoría Social, Tercera edición, México.

PANOFF, Michel y Francoise; 1975. "¿Para qué sirve la Etnografía?", en José R. Llobera, *La Antropología como ciencia*. Editorial Anagrama, no. 2, Barcelona. Pp. 79-83.

PAZOS, Álvaro; 1998. "La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología", en *Política y Sociedad*. Universidad Autónoma de Madrid, no. 27, España. Pp. 33-45.

PEACOCK, James; 2005. *La lente antropológica*. Editorial Alianza, España.

PÉREZ, Eloísa; 2000. *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*. Ediciones Trea, España.

PÉREZ FLORES, Edith; 2011. "Compartir lo intangible", en Lourdes Arizpe (coord.), *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*. CONACULTA, UNAM, México. Pp. 45-53.

PÉREZ RUIZ, Maya Lorena; 1998. "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", en *Alteridades*. 8 (16). Pp. 95-113.

--- 2004. "Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía", en CONACULTA, *Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos*. Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 9, México. Pp.11-26.
--- 2012. "Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas frecuentes", en *Diario de Campo*. INAH, Nueva época, no. 7, enero-marzo, México. Pp. 4-82.

PETCH, Alison; 2010. *Discover Augustus Henry Lane Fox Pitt-Rivers*. Guías introductorias, Museo Pitt Rivers, Reino Unido.

PITARCH, Pedro; 2004. "En el Museo de la Medicina Maya", en Gerardo Fernández Juárez, *Salud e Interculturalidad en América Latina. Perspectivas Antropológicas*. Ediciones Abya-Yala, Ecuador. Pp. 233-250.

POHLMAN, Don, et al.; 2006. *Museums in transition: Emerging technologies as tools for free-choice learning*. Gyroscope Inc., Science Museum of Virginia, EUA.

PORTAL, María Ana y Paz Xóchitl Ramírez; 2010. *Alteridad e identidad. Un recorrido por la historia de la antropología en México*. UAM, México.

PRICE, Laurie; 2007. "Carrying Out a Structures Observation", en Michael V. Angrosino, *Doing Cultural Anthropology. Projects in ethnographic data collection*. Segunda edición, Waveland Press, Inc., Estados Unidos. Pp. 91-98.

PRICE, Sally; 1993. *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI Editores, México.

RAMÍREZ VÁZQUEZ, Pedro; 2008. *Museo Nacional de Antropología. Gestión, proyecto y construcción*. INAH, México.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE); 2001. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Segunda Edición, Editorial Espasa Calpe, España.

REYGADAS, Luis; 2014. "Todos somos etnógrafos. Igualdad y poder en la construcción del conocimiento antropológico", en Cristina Oehmichen (ed.), *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. IIA, UNAM, México. Pp. 91-118.

RIBEIRO, Eunice; 1998. "Cultura, patrimonio, preservación", en *Alteridades*, 8 (16). Pp. 131-136.

RICO, Luisa Fernanda; 2004. *Exhibir para educar: objetos, colecciones y museos de la Ciudad de México (1790-1910)*. Editorial Pomares-Corredor, México.

--- 2006. "Patrimonio cultural. Museos y turismo en México. Trayectorias y encuentros", en CONACULTA, *Planeando sobre el turismo cultural*. Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 14, México. Pp.59-70.

RIVIÈRE, Georges Henri; 1993. *La Museología. Curso de Museología. Textos y testimonios*. Ediciones Akal, España.

ROIGÉ, Xavier; 2007. "La reinención del museo etnológico", en Iñaki Arrieta (ed.). *Patrimonios culturales y museos: Más allá de la historia y del arte*. Universidad del País Vasco, Argitaipen Zerbitzua Servicio Editorial, España. Pp. 19-42.

RUDNER, Richard; 1980. *Filosofía de la Ciencia Social*. Segunda edición, Editorial Alianza, España.

RUIZ, María Cristina; 2005. "La descripción de la puesta en escena se hace detalladamente en el artículo Investigación Cualitativa en Museos Interactivos. A propósito de una exposición sobre Albert Einstein", en *Museológica*. Vol. 8, no 14-15, Colombia.

SAHLINS, Marshall; 2001. "Dos o tres cosas que sé acerca del concepto de cultura", en *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 37, enero-diciembre. Pp. 290-327.

SÁNCHEZ, Liliana Andrea; 2009. *La presencia de las Ciencias Sociales en la Divulgación de la Ciencia. Análisis temático de las revistas: Ciencia y desarrollo, ¿Cómo ves? Y Conversus*. Tesis de Maestría en Comunicación, Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Pp. 184.

SÁNCHEZ MORA, Carmen; 2012. "Metodologías de investigación en educación en museos: posibilidades y retos", en *1º Workshop Internacional de Pesquisa em Educacao em Museus*. Mesa Redonda 1. Pp. 1-11.

SANDERSON, Stephen; 2000. "Particularismo Histórico", en Thomas Barfield (ed.), *Diccionario de Antropología*. Siglo XXI Editores, México. Pp. 398-399.

SCHEINER, Tereza Cristina; 2008. "El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada", en *Revista Cuicuilco*. No. 44, septiembre-diciembre, ENAH, INAH, México. Pp. 17-36.

SEVERI, C.; 2008. "Antropología del Arte", en Pierre Bonte y Michel Izard, *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Ediciones Akal, España. Pp. 94-97.

SHAPIN, Steven; 1992. "Why the public ought to understand science-in-the-making", en *Public Understanding of Science*. No. 1, issue 01. Pp. 27-30.

SERRA, Carles; 2004. "Etnografía escolar, Etnografía de la educación", en *Revista de Educación*. No. 334. Pp. 165-176.

SIERRA, Dora; 1994. *Cien años de Etnografía en el Museo*. Colección científica, INAH, México.

SINGER, Silvia; 2004. "El patrimonio inmaterial y los museos", en CONACULTA, *Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos*. Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 9, primera edición, México. Pp.96-107.

SMITH, Keri; 2012. *Cómo ser un explorador del mundo. Museo de arte vida portátil*. FCE, CONACULTA, México.

STOLLER, PAUL; 1989. *The taste of ethnographic things. The senses in Anthropology*. University of Pennsylvania Press, USA.

TIERNEY, Gerry; 2007. "Becoming a Participant Observer", en Michael V. Angrosino, *Doing Cultural Anthropology. Projects in ethnographic data collection*. Segunda edición, Waveland Press, Inc., Estados Unidos. Pp. 9-18.

TODOROV, Tzvetan; 2003. *Nosotros y los otros*. Tercera edición, Siglo XXI editores, México.

TOURNIER, Michel; 1992. *La Gota de Oro*. Alfaguara, España.

TYLOR, Edward; 1903. *Primitive Culture*. Cuarta edición, Londres. Vol. 1.

Unión Internacional de Arquitectos (UIA); 1931. *Carta de Atenas*. Atenas.

UNESCO; 1964. *Carta de Venecia*. Venecia.

- 1966. *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*. París.
- 1972. *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. París.
- 1982. *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*. México.
- 1989. *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. París.
- 2001. *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. París.
- 2003. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París.
- 2005. *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París.
- 2006. *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Proclamaciones 2001, 2003 y 2005*. París.

UNESCO. *Listas del patrimonio cultural inmaterial y Registro de mejores prácticas de salvaguardia*. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/listas>. Consultado en febrero de 2015.

VAN MENSCH, Peter; 2004. "Museology and Management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe", en Mizushima (ed.), *Museum management in the 21st century*. Museum Management Academy, Japan. Pp. 3-19.

VÁZQUEZ, Carlos; 2005. *Iker Larrauri Prado, museógrafo mexicano*. INAH, México.

VERMEULEN, Han; 1995. "Origins and institutionalization of ethnography and ethnology in Europe and the USA, 1771-1845", en Han F. Vermeulen y Arturo Álvarez (eds.), *Fieldwork and Footnotes. Studies in the History of European Anthropology*. Routledge, London. Pp. 39-59.

VOGEL, Susan; 1991. "Always true to the object, in our fashion", en Ivan Karp y Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, EUA. Pp. 191-204.

VILLALOBOS, Alejandro; 1998. "Restauración y rehabilitación: metodologías conjugadas de diagnóstico e intervención", en Armando Torres y Enrique X. De Anda (eds.), *Temas y problemas. Memorias del 1er Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio artístico, conservación, restauración y defensa*. IIE, UNAM, México. Pp. 97-106.

--- 2006. "Constantes de diseño urbano y arquitectónico en Mesoamérica", en Cristina Corona, Patricia Fournier y Alejandro Villalobos (coords.), *Perspectivas de la Investigación Arqueológica II. Homenaje a Gustavo Vargas*. ENAH, INAH, CONACULTA, México. Pp. 123-136.

VILLASEÑOR, Isabel y Emiliano Zolla; 2012. "Del Patrimonio cultural Inmaterial o la Patrimonialización de la Cultura", en *Cultura y representaciones sociales*. Año 6, no. 12, marzo. Pp. 75-101.

WINGFIELD, Christopher; 2006. "(Before and) After Gallery 33: Fifteen years on at Birmingham Museum and Art Gallery", en *Journal of Museum Ethnography*. Museum Ethnographers Group, no. 18, mayo. Pp. 49-62.

YANEVA, Albena, et al.; 2009. "Staging scientific controversies: a gallery test on science museums' interactivity", en *Public Understanding of Science*. No. 18, SAGE. Pp. 79-90.

YOSHIDA, Kneji; 2004. "El museo y el patrimonio cultural inmaterial", en *Museum International: Intangible Heritage*. No. 221-222, mayo, UNESCO. Pp. 110-115.

ZAVALA, Lauro; 2012. *Antimanual del Museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. UAM, INAH, CONACULTA, México.

ZAVALA, Lauro, et al.; 2003. *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*. UNAM, México.

ZURIÁN, Tomás; 2014. "Las latitudes de Pedro Ramírez Vázquez", en *Gaceta de Museos. Pedro Ramírez Vázquez. In memoriam (1919-2013) desde sus museos*. No. 57, tercera época, diciembre-marzo, INAH, México. Pp. 50-59.

Museo del Hombre

<http://www.museedelhomme.fr>

Museo Pitt Rivers

<http://www.prm.ox.ac.uk>

Skansen

<http://www.skansen.se/>

Museo de Antropología de Columbia Británica

<http://moa.ubc.ca/>

Museo de Nubia - UNESCO

<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/museum-projects/nubia-museum-aswan/>

Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa

<http://www.tepapa.govt.nz>

Museo Nacional de Antropología

<http://www.mna.inah.gob.mx/>

Secretaría de Educación Pública

<http://www.sep.gob.mx/>

Museo Nacional de las Culturas

<http://www.museodelasculturas.mx/>

<https://www.facebook.com/Museo-Nacional-de-las-Culturas-INAH-Oficial>

Museo de la Medicina Maya – CONACULTA

http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=67

Video de promoción y difusión de la OMIECH, 1999.

<https://www.youtube.com/watch?v=xWqHsd34b5g>

