



Antítesis

ISSN: 1984-3356

hramirez1967@yahoo.com

Universidade Estadual de Londrina

Brasil

Ruffer, Mario

La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México

Antítesis, vol. 7, núm. 14, julio-diciembre, 2014, pp. 94-120

Universidade Estadual de Londrina

Londrina, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193332875007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México

*The other's exhibition:*

*Tradition, memory and coloniality in Mexican museums*

**Mario Ruffer\***

## RESUMEN



Este artículo parte de la noción de “complejo exhibitorio” sobre la función pedagógica clásica del museo occidental (histórico y etnográfico), y la repasa en contextos latinoamericanos contemporáneos, específicamente mexicanos. El texto contrapone trabajo de corte etnográfico en museos comunitarios con ciertos aspectos de las salas de etnografía en el Museo Nacional de Antropología de México. La tesis central que persigue demostrar es que la retórica actual del patrimonio en entornos poscoloniales y de “diversidad cultural”, sigue utilizando la lógica del complejo exhibitorio pero con un mecanismo y un fin diferente a la noción clásica de inicios del siglo XX. Ya no se trataría de exhibir las proezas del orden moderno y de la construcción nacional, sino de una poética del retorno. La tradición no estaría ya fijada por siempre en el museo nacional de la capital, sino que se instala en la lejanía espacial del pueblo o de la aldea: los que fueron objeto del museo y de exhibición se vuelven sujetos de producción de una mirada y de un orden. Finalmente se pregunta: ¿se han desplazado realmente los mecanismos que definían y retenían la autoridad cultural sobre el patrimonio?

*Palavras-chave: Museos. Complejo exhibitorio. Nación. Patrimonio. Colonialidad.*

\* Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. mariofuer@gmail.com - Este artículo se desprende del proyecto “Memorias subalternas en museos comunitarios: narrativas locales, pluralidad cultural y tensiones de la nación en perspectiva Sur-Sur”, financiado por CONACyT, n. 130745. Agradezco a Maai Ortiz, Joceline Hernández y Carlos Alberto G. Navarrete su labor en la búsqueda de material y en el registro fotográfico indispensable para este texto.

## ABSTRACT



This article starts from the notion of "exhibitionary complex" on the classical pedagogic function of the western museum (historical and ethnographic) and goes over them through contemporary Latin American contexts, specifically Mexican. The text contrasts an ethnographic cut in community museums with certain aspects of the ethnographical halls in the National Museum of Anthropology of Mexico. The central thesis, which it aims to demonstrate, is that the present rhetoric of heritage in post-colonial and "cultural diversity" entourage still uses the logic of the exhibitionary complex but with a different mechanism and goal from the classical notion from the beginning of the 20th century. It does no longer tries to exhibit the achievements of modern order or national establishment, but rather a *rhetoric of return*. Tradition would no longer forever fixed in the national museum of the capital city, but now installs itself in the distant space of the town or village: what used to be objects of the museum and exhibition, become subjects which produce a glance and an order. Lastly, he questions: have the mechanisms that defined and retained the cultural authority over patrimony been truly displaced?

*Keyword: Museums. Exhibitionary complex. Nation. Heritage. Coloniality.*

## Introducción

*Cuando los visitantes comenzaron a alejarse, Idriss se acercó al armario. Aquellas joyas de plata las había visto sobre su madre, en sus tías, en muchas otras mujeres de Tabelbala. Algunas fotografías mostraban rostros cubiertos con las rituales pinturas faciales, sobre los que Idriss casi hubiera podido colocar algunos nombres familiares. Y al final, al apartarse de la vitrina del museo, vio aparecer un reflejo, una cabeza con cabellos negros y exuberantes, con el rostro delgado, vulnerable e inquieto, el suyo propio, presente de aquella evanescente manera en ese Sahara disecado.*

Michel Tournier – *La Gota de Oro*.

Desde hace algún tiempo estudio museos y específicamente las relaciones entre exhibición (museística), memoria e historia (RUFER, 2006, 2010a, 2010b). En los últimos años y con la necesidad de comprender cómo la proliferación de "voces" (subalternas, híbridas, "desde abajo" o como mejor acomode a nuestras sensibilidades teóricas) estaba acercándose también al terreno de la exhibición, empecé a trabajar sostenidamente sobre museos comunitarios y festivales de tradición ritual (y espectacular). De algún modo tenía la intención de pensar críticamente la importancia de la "historia exhibida" y de las pugnas políticas en la redefinición de memorias poscoloniales en países latinoamericanos, con las

políticas recientes de diversidad y multiculturalismo. ¿Es verdad que existen muchas formas de contar la historia? ¿Cuáles son? ¿Es cierto que se puede hacer contra-historia desde un museo y con la retórica del patrimonio en términos de una práctica cultural? ¿Qué nos dice la noción de exhibición al respecto?

En este texto trabajo con la noción de exhibición en museos específicos por dos razones básicas: una relativa a la discusión teórica, la otra a la escena etnográfica. El historiador Tony Bennett acuñó en 1988 el término de “complejo exhibitorio” para estudiar la importancia que las grandes exhibiciones y los museos adquirieron en la escena europea internacional durante el siglo XIX. De algún modo lo que Bennet intentaba exponer es que las nociones científicas de orden, jerarquía, clasificación y pertenencia se volvieron un “problema de cultura”: esto es, se tornaron parte de una estrategia pedagógico-formativa fundamental de las nuevas esferas públicas y la construcción de civilidad (incluso para las clases trabajadoras). Una tecnología visual con procedimientos específicos se volvió parte de una rutina para crear ciudadanía. La exhibición “traducía” en el ejercicio del orden (y exponía a la formación de la mirada) una visión de mundo que condensaba las características evolucionistas de la historia universal, con la fe incuestionable en la retórica del progreso (BENNETT, 1988).

Conocemos de sobra la importancia de los museos en la creación de las culturas nacionales y del “patrimonio universal”. Sin embargo esto parece trascender, como política cultural, la acción de los “aparatos” institucionales centralizados. En los últimos años y en dos ocasiones, una en Sudáfrica en Soweto y otra en San Andrés Mixquic en México, cuando hacía yo trabajo de campo sobre narraciones locales de historia, me fue dicho lo mismo casi con exactas palabras por parte de actores locales: “las nuevas políticas nos permiten que narremos nuestra propia versión de la historia, nuestra memoria comunitaria. Pero para hacerlo tenemos que tener algo que *exhibir*, que mostrar, definido en términos de patrimonio.” (RUFER, en prensa. Énfasis mío). Desde hace tiempo esa afirmación de dos actores en espacios tan disímiles del sur global me atrapa. ¿Para quiénes y por medio de qué procedimientos que ponen a la cultura como recurso, la forma legítima de narrar la historia local y los procesos de memoria es la exhibición? ¿Bajo qué regímenes de orden, autoridad y mirada?

La tesis central que persigo demostrar aquí es que la retórica actual del patrimonio, bajo políticas culturales de diversidad en entornos poscoloniales, sigue utilizando la lógica del complejo exhibitorio pero con un mecanismo y un fin diferente. El mecanismo: ya no se trata, como en la acción decimonónica orquestada por los estados-nación florecientes, de exhibir las proezas del orden moderno para educar sobre la ubicuidad del capitalismo en una huida temporal hacia delante, proponiendo al presente como futuro inmediato (HALL, 2007). Se trata más bien de una poética del retorno: permitir que la tradición no esté ya arraizada en el museo nacional de la capital, sino que lo produzca en la lejanía espacial del

pueblo o la aldea: que los que fueron objeto del museo y exhibición se vuelvan sujetos de producción de una mirada y de un orden (CLIFFORD, 2013, p 15-18). El fin es el que considero más problemático: si bien no puedo hablar desde la lógica de un proyecto orquestado como política cultural homogénea, sí considero que existe una connivencia entre estas poéticas de exhibición de patrimonio comunitario y local con las formulaciones particulares de estatalidad en términos de producción de alteridades. Los estados-nación poscoloniales, en sus intentos de articulación hegemónica, no suprimen la diferencia: intentan producirla, consumirla, performarla como grotesco y devolverla como mercancía. A veces no lo logran, justamente cuando la diferencia se reformula constantemente hibridándose con los discursos del estado, sometiéndolos al juego, anulando su pretendida pureza como origen.

Este texto está dividido en tres partes: en la primera intento un recorrido de la noción de exhibición pública y sus versiones vernáculas en contextos latinoamericanos para entender de qué forma “exhibir” sigue siendo parte de una tensión por luchas simbólicas entre políticas de identidad y formulaciones de diferencia en discursos centralizados o locales. En la segunda parte trabajaré con algunas viñetas de trabajo de campo en un museo comunitario específico, intentando abordar las nociones locales de objeto, imagen y “comentario” como tensiones específicas entre visiones centralizadas de patrimonio y formaciones locales de memoria.<sup>1</sup> En la última parte intento un contrapunto entre las estrategias visuales escogidas por el museo comunitario y las clásicas elegidas por el Museo Nacional de Antropología (MNA) para hablar de la “tradición”. En ese contrapunto intentaré mostrar la pugna entre lo que llamo la “heráldica” (acuñada por el MNA) y la “memoria” (comunitaria). Abordaré cómo se reproducen formulaciones puras y arcaizantes que reproducen la colonialidad de los enunciados sobre nación, patrimonio y “diversidad cultural”.

## *La exhibición*

El poder de la exhibición plasmado en los grandes museos nacionales (museos de historia, de antropología, de historia natural o de arte) y en las Exposiciones Universales desde mediados del siglo XIX, ha sido abordado de diferentes modos como una crítica a los órdenes discursivos modernos, imperiales y nacionales, que coadyuvaron a la cristalización

---

<sup>1</sup> En México fue creado el Programa Nacional de Museos Comunitarios (PNMC) en 1983, por iniciativa del Instituto Nacional de Antropología e Historia, con sucesivas reediciones. El programa implicó la aplicación de los criterios de la Nueva Museología como tendencia global y la vinculación directa con las comunidades para la “comprensión, valoración y gestión del patrimonio local”. La noción central del PNMC fue promover la creación de museos desde y para la comunidad, autogestionados, sin demasiada interferencia oficial en la narrativa, el guión o la curaduría. En este sentido es importante la labor del programa de museos comunitarios como un disparador para generar visiones locales de historia, memoria y patrimonio.

del capitalismo transnacional como orden naturalizado (LANDAU, 2002). Las exhibiciones mundiales de París a mediados del siglo XIX así como la invención del *Musée de L'Homme* en las primeras décadas del siglo XX también en París fueron paradigmáticas para la creación de una tecnología de la exposición y de una pedagogía de lo visible como ordenamientos del progreso, la *flèche du temps* y la irreversibilidad de la modernidad capitalista como opción y estrategia. Las críticas frecuentes a esas prácticas de exhibición como *órdenes del discurso* ritualizado y con funciones específicas de poder han desarrollado argumentos acerca de, al menos, tres especificidades: a) la noción de que la exhibición selecciona por separación (taxonomiza, clasifica); b) la idea de que las exhibiciones operan con la temporalidad de manera diferente a la idea secuencial y lineal del tiempo vacío y homogéneo y que justamente por eso fueron capaces de crear una gramática de la globalidad (mediante la exposición y la exclusión) que direccionó con cierto éxito una forma de concebir el mundo moderno; c) la noción de que la exhibición concentrada en un espacio puede condensar en un objeto-imagen la necesaria función del legado-patrimonio (colonial, nacional y recientemente, “de la humanidad”).

Al final de este apartado quisiera agregar un elemento más: en esa composición específica, *se ordenó también significativamente una tecnología de la mirada que dirige hasta hoy (con evidentes alteraciones) un código específico y jerárquico de lectura de símbolos, cuerpos y paisajes*. Un paradigma en sentido barthesiano que fue capaz de articular el valor de lo que existe desde aquello que está dispuesto en el orden de la exhibición: la tradición, la barbarie, lo exótico, versus lo moderno, mecanizado, tecnificado y racional, fueron condensados en la tecnología de la exhibición y procesados en un particular código de mirada que es, tal vez, lo más duro de remover como punto ciego del funcionamiento ideológico.<sup>2</sup>

Lo que procuró la sintaxis primera de la exhibición decimonónica fue una formulación de sensibilidades a partir de los fragmentos, algo que hasta hoy sigue vigente como una forma de comprensión (de una cultura, de un pueblo a través de la sinécdoque: “la” vasija

<sup>2</sup> Para justificar la exhibición etnográfica *L'Afrique Indomptée* (África indómita) montada en París en 1892 sobre las condiciones de vida en África Occidental, un periódico francés anotaba: “En efecto, ¿No nos parece un mal sueño que a pocas horas de camino de Cotonou donde tenemos una residencia, una guarnición militar, una oficina de correo y un telégrafo, se cometan, en diferentes momentos del año y bajo pretexto de divertimento público, de solemnidad, asesinatos y masacres de criaturas humanas en los cuales las víctimas se cuentan por miles? [...] ¡En 1890! Pareciera que estamos soñando”. (CAMPION VINCENT, 1967, p.1) De algún modo, en esa imagen desmesurada de los “incontables” sacrificios humanos perpetrados por los africanos habitantes de Dahomey (hoy Benín), éstos se inventan no sólo como salvajes, sino que también se les atribuye el desperdicio de los recursos eficientes del capitalismo: los hombres en la decapitación y el tiempo en el ritual. De algún modo transgredían el espíritu de acumulación. En la exhibición no era sólo el “atraso” lo que sellaba a África, sino su condición de escenario patológico de la Historia violada: el telégrafo coexistía con la plataforma sacrificial, universo sólo posible en el mundo onírico en el cual la Historia no tiene compromisos por cumplir. Pero en el mundo real, había que salvar el hiato, restituirle la “garantía” teleológica a la Historia –o, lo que es igual, desplazar las posibilidades alternativas de *existir en* el tiempo. La herramienta eficaz, demás está decirlo, era la colonización. La ocupación francesa de Benin comenzó, *stricto sensu*, en 1895, tres años después de la exhibición.

que representa / reemplaza a “los otomíes”).<sup>3</sup> Haríamos aquí, sin embargo, una diferencia crucial entre la disposición de esos fragmentos y su correlación con la condensación más amplia de saberes disciplinarios. Foucault argumentó la fuerza que tuvo el ordenamiento disciplinar decimonónico para crear un esquema de empiricidades que será de ahí en más regulado por la Historia.<sup>4</sup> En el régimen del complejo exhibitorio, los fragmentos ya no serán más el destilado de la curiosidad, mirada de asombro y ejercicio de semejanza/diferencia como el salón de excentricidades o el clásico gabinete de curiosidades (CRANE, 2000, p. 67-69). Al contrario, los fragmentos responderán a un orden preciso cuya gramática es un centro gravitacional que hay que descubrir, nunca más metafísico, siempre previsible a través de las regularidades y el dominio de la identidad. Los principios de ordenamiento, taxonomía y clasificación (bastante ajenos al museo hasta el siglo XVIII) se coronan en el siglo XIX, en pleno auge del imperialismo, con la técnica que Bennett llama “la galería progresiva”, objetos mostrados y ordenados de acuerdo a una precisión con dos elementos imbricados: el tiempo secuencial y el desarrollo nacional. Una “poética nacionalizada” (BENNETT, 1988, p. 87) se apoya en las técnicas científicas de clasificación y empieza a prefigurar las dos caras centrales del tiempo exhibido: el tiempo “universal”, global, del progreso indefinido (las exhibiciones universales son cruciales aquí); y el tiempo singular de la realización política, social y cultural de la nación occidental (BENNETT, 2007, p. 51-53; COOMBES, 2012, p. 262).

Sin entrar en detalles específicos porque no es el punto de este texto, lo cierto es que en general, las exposiciones universales coexistieron con los grandes Museos Nacionales.<sup>5</sup> Sin embargo a finales del siglo XIX y sobre todo en las primeras décadas del XX, las disciplinas comenzaron a separar taxativamente sus dominios y los museos separaron sus espacios de exhibición y sus lógicas de acuerdo a dos puntos básicos: el desarrollo de cada campo disciplinario por un lado, y la importancia del discurso “nacional” por otro. Los museos de historia natural, historia (a secas), antropología, fueron apareciendo como campos con dominios diferentes. Todos, sin embargo, abonaron al desarrollo de nociones científicas sobre el paisaje, la riqueza natural, la singularidad quiasmática de la historia y en algunos casos, la riqueza de culturas exóticas. En todos los anteriores, excepto en el último, la noción de nación era el opaco telón de fondo sobre el que se desarrollaban estas particularidades (RUFER, 2010b).

<sup>3</sup> También fue esta una forma retórica de la escritura etnográfica. La aldea núer en la que Evans-Pritchard pasó años investigando su etnografía desembocó en “Los Núer”, su libro por excelencia. El fragmento por el todo marcó una tecnología de la indagación cultural desmontada sólo con la impronta del giro narrativo en las disciplinas (CLIFFORD, 1995).

<sup>4</sup> A partir de fines del siglo XVIII, según Foucault ya nada es posible de ser pensado fuera de la tensión entre la Historia y la historia, entre lo que es y su destino. Todo lo dado en la historia (lo contingente) tiene un Orden en la Historia, mismo que deja de escudarse en la semejanza para explicarse en el lenguaje de la clasificación y la taxonomía. (FOUCAULT, 1969, p. 33-35)

<sup>5</sup> Para un estudio sobre las exposiciones nacionales de México véase Tenorio (1995). Sobre las imbricaciones entre ciencia, dispositivos visuales y exhibiciones universales, Hodeir (2002).

Digo excepto en el último porque la antropología y la etnografía presentaron desde un inicio problemas a “qué” exhibir y para qué. En primer lugar porque la antropología estaba destinada, como saber, a la función de diseccionar la otredad. En este sentido las exhibiciones de antropología y etnografía, mientras coexistían con las secciones de historia natural y los de historia, representaban un cuadro más o menos curioso de elementos “exóticos” sobre la diferencia: fragmentos de piezas de viajeros, colecciones de ultramar, objetos de tradición que podían coexistir con los elementos naturales (por proximidad) y también con los dioramas o representaciones más sintagmáticas de lugares remotos. Todos esos recursos siguieron existiendo en el siglo XX, pero *ordenados*. En este ordenamiento, una separación puntual me interesa: la que dispuso la existencia de tres órdenes de exhibiciones y por ende, tres registros de la mirada: la historia natural, la historia y la antropología. Esta segunda figuración del tiempo en los artefactos de exhibición marcó, sin embargo, la separación clara entre la historia y la etnografía en los espacios museológicos.<sup>6</sup> O para decirlo de forma clara, la separación entre los museos de historia y los museos de etnografía.

Esa escisión es un punto que, me parece, no ha tenido la atención que se merece al menos en Latinoamérica.<sup>7</sup> Y me parece que es un punto no menor, si tomamos en cuenta el rol ambiguo que el discurso antropológico jugó en América Latina y sobre todo en México como *discurso nacional*. Es de sobra conocido que uno de los claros índices de colonialidad en términos de la construcción de modernidades vernáculas en países como México, es la inserción del esquema de contraste (historia-antropología) para consturir el complejo pedagógico-performativo del estado-nación: quiero decir, el establecimiento de una distinción clara entre sociedades de historia y sociedades de cultura. En el marco europeo esta distinción fue clara desde el inicio: la antropología clásica era la base para “recolectar” *otras* culturas (CLIFFORD, 1997, p. 52-64) cuyos elementos fueron exhibidos como “objetos de arte” u “objetos etnográficos” (según sea el caso) para cancelar la mirada en la narrativa de la tradición. La trilogía de operación fue engrandecer el lugar de la “estética primitiva” desprendida de los valores de uso, trabajar con “escenas de tiempo” en los *displays* específicos –primero con actores reales, luego con maniqués y objetos— (PAZOS, 1998, p. 36-37) y marcar la distancia con la historia del proceso-progreso (BENNET, 2007).

Pero ya entrado el siglo XX, en los contextos latinoamericanos este proceso fue mucho más ambiguo y en casos emblemáticos como el mexicano, la disciplina que coronó la ideología nacionalista fue la en gran medida la antropología (LOMNITZ, 1995). En México, los discursos públicos que formularon el complejo exhibitorio tuvieron que lidiar desde

<sup>6</sup> Para un análisis más detallado de esta fractura entre historia y etnografía en los espacios de exhibición entre finales del siglo XIX y principios del XX véase Conklin (2013, p.100-123).

<sup>7</sup> En ese tiempo “global”, desde la Exhibición Mundial de París en 1889 es conocida la utilización de “escenas vivientes” mostrando estampas de la vida colonial (el aprendiz de tejedor y el tejedor; la mujer hilando; los danzantes). Estas especies de “dioramas vivientes” fueron una nueva tecnología de la visión que permitió la acción de reconocimiento/distanciamiento impuesta por el orden colonial, ahora desde la metrópoli. Para un estudio detallado de este punto véase Hodeir (2002). Como apunta Hodeir, estas exhibiciones fueron un elemento crucial para la aprobación generalizada de la labor colonial, sobre todo en África.



finales de la Revolución con un imaginario problemático de doble temporalidad: por un lado la singularidad de la aparición (política) de la nación (mestiza) era el núcleo de lo que esperaba exhibirse como historia (en términos del desarrollo político de la nación que termina a partir de 1944 en el Museo de Historia de Chapultepec). Pero por otro lado, la coexistencia, *dentro del pueblo*, de culturas indígenas decididamente no-modernas y estudiadas por la antropología en auge, llevó desde el momento mismo de la Revolución a pensar en una estrategia semiótica que permitiera homologar la noción de herencia-patrimonio, la de modernidad y la de remanente (esta última entendida en términos de lo que la nación debía lograr con el ejercicio de la tutela política a quienes pertenecían aún a los estadios más “primitivos” del desarrollo).<sup>8</sup>

La paradoja emerge por sí misma en el contexto poscolonial: no toda la nación podía ser representada en ese museo de la singularidad nacional definida por la historia del progreso, las alianzas políticas y las maravillas técnicas. La nación mexicana tenía que poder albergar aquello que la hacía ser como mito atávico de la identidad distanciado rotundamente de aquello que era percibido, pensado y hecho política como “las deudas” con la modernidad.<sup>9</sup> Esa fue, sin dudas, la estrategia exhibitoria del Museo Nacional de Antropología. La monumentalidad de las ruinas otorgaba no sólo la posibilidad de teatralizar el pasado indígena sino sobre todo de separar de cuajo el objeto-ruina, la historia nacional y los “pueblos indígenas de hoy”. Tal vez la dificultad para relacionar el “espectáculo” de las ruinas arqueológicas con la realidad vivida de los indígenas contemporáneos estriba en que de todos los artefactos (tanto de las salas arqueológicas y etnográficas del Museo de Antropología como del Museo de Historia Nacional de Chapultepec) una ausencia es significativa como síntoma: la Conquista. Nada –o muy poco— encontraremos sobre ella (BARTRA, 2004; GORBACH, 2012). En palabras de Bartra (2004, p. 346), renunciaron a hacer una etnografía de la modernidad. Lo cierto es que esta maquinaria tripartita funcionó como dispositivo visual y exhibido para desambiguar las tres características centrales del imaginario temporal de México: la heráldica, la historia y el remanente (o lo que es igual: la ruina, la reliquia patria y el indio hiperreal).

<sup>8</sup> Para un análisis sobre los discursos oficiales y la cultura pública para “integrar al indio” y forjar el discurso hegemónico sobre el mestizaje véase Alonso (2005). Para un estudio sobre la genealogía de “lo mexicano” como producto de política cultural después de la Revolución véase Pérez Monfort (1999).

<sup>9</sup> La antropóloga Paula López Caballero plantea que el tópico de la definición histórica identitaria en México hunde sus raíces en una problemática formulación sobre la “autenticidad” del legado indígena en el presente. En su argumentación, López distingue *pasado* (como una figuración reificada, expuesta casi “mágicamente” como trasposición original o auténtica) de *legado* (como las mediaciones y latencias de ese pasado en el presente, ambiguo, contradictorio y ampliamente discursivizado). La autora explica hasta qué punto la fórmula de la historia nacional se constituyó en una tenaz búsqueda de orígenes que reprimió la pregunta por el *legado colonial* y ensalzó el interrogante por la presencia del *pasado indígena*. (LÓPEZ CABALLERO, 2008, p.330-331). Desde otro lugar, la historiadora Frida Gorbach indaga este problema como “antropologización” de la historia y se pregunta hasta qué punto lo sintomáticamente ausente en esa latencia histórica, es la Conquista (GORBACH, 2012).

En los últimos 50 años las salas de etnografía del Museo Nacional de Antropología representaron prácticamente la única “cita” sobre las culturas “otras” de México en términos de complejo exhibitorio. Como interpela García Canclini, en el Museo no hay negros, ni judíos ni chinos como componentes “nombrables” de la nación (CANCLINI, 2009, p. 175). Seguramente porque el ordenamiento del paradigma tutelar del estado –definiendo legal y jurídicamente a aquellos que debían ser “traídos” a la modernidad a partir de ejercicios de ‘tutela’ estatal—era más cómodo y poderoso que la definición de otros heterárquicos (no anacrónicos, ni primitivos ni “nuestros”, como gran parte del indigenismo los nombró: “nuestros indios”). Esto dio la pauta de lo que García Canal (2013, p. 70-74) denomina “la maquinaria visual” de la mexicanidad que configura la anatomía del mexicano como estampas jerárquicas y racializadas claramente identificables donde “nuestros indios” cumplen una función crucial de tutela y redención de la nación posrevolucionaria (estampas alimentadas hasta la extenuación por el muralismo, el cine, la pintura, etc).

Los años 80 del siglo XX dieron inicio a un giro cabal en ese discurso: las ideas de democratización (dentro de la ola neoliberal) dieron cabida a una noción completamente distinta del concepto “cultura nacional”. El estado reconocía la existencia de “otros” no por haber sido dejados atrás en la línea del proceso-progreso, ni por ser remanentes de una cultura que debía solidificarse, sino como sistemas simbólicos por derecho propio a la diferencia que debía ser preservada por el estado-nación. Estas políticas que se conocen como multiculturales (y que en realidad difieren bastante del paradigma liberal hegemónico del multiculturalismo estadounidense por ejemplo) forman parte de lo que Briones y Segato han llamado “formaciones regionales de diversidad” o “producciones nacionales de alteridad”, respectivamente (BRIONES, 2005; SEGATO, 2007). Esto, por supuesto, merece un análisis detallado y preciso que no puedo hacer aquí. Lo cierto es que hubo dos elementos que, como parte del complejo exhibitorio contemporáneo, coadyuvaron a la presentación de este “panorama de la diversidad nacional”: los festivales de la cultura nacional (coordinados en esfuerzos de la Secretaría de Turismo y CONACULTA) y la creación por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) del Programa Nacional de Museos y Entornos Comunitarios. Parte de la nueva estrategia como “*México: Nación Multicultural*” impulsado por CONACULTA desde 2001 fue la impronta de “devolver la voz a los actores”, permitir “la narración de sí mismos en las varias voces que componen México” (RUFER, en prensa). En el caso de los museos comunitarios centraré mi esfuerzo de análisis en lo que resta del texto, bajo las siguientes preguntas: ¿qué cambios se produjeron en las nociones mismas de heráldica, historia y remanente con la introducción de estos espacios para “la voz y la estrategia” narrativa de los propios actores? ¿De qué forma de torsionó el complejo exhibitorio que con cierta articulación hegemónica –y muchos puntos de fuga— había amalgamado la estrategia de exhibición en la ruina, la exuberancia nacional, la reliquia patria y la etnografía? ¿Qué significó esa “devolución” del guión a los grupos sociales, mestizos e indígenas concretos que ahora podrían narrar y exhibir en los museos

comunitarios su “propia memoria” y salvaguardar su patrimonio? ¿Impactó este giro en la propia estrategia de la “máquina visual” del estado-nación?

### ***“Objetos con memoria”: la tradición como presente***

Lo interesante de esta imagen es haberla puesto así, real, porque así eran, o son en algunos casos, las casas de los campesinos [...] Los tiempos que se usan en las cédulas son chistosos: todo está narrado en pasado, ve? *Era usado, era usada, era utilizada*, y pos no. Mucho de todo esto se usa todavía ahora. Lo que hace nuestro museo es poner en valor. Allá afuera todo es atraso, acá es nuestra tradición, viva y actual.<sup>10</sup>

As palabras de Daniel, uno de los impulsores del museo de Zóquite, Zacatecas, resumen parte de lo me interesa analizar aquí. En un poblado pequeño, a poco más de 30 km de la capital del estado zacatecano, el Museo de Zóquite me interesó particularmente.<sup>11</sup> Sabía que habían construido un Museo Comunitario en la década de 1990 con cierto éxito a partir de las piezas de un mamut que aparecía en la región. Me habían platicado también sobre los recursos invertidos en el ecomuseo y sobre la particularidad de las exhibiciones allí expuestas de objetos cotidianos de la vida campesina. En medio de otros compromisos de investigación, llegué a Zóquite a inicios de 2014 extrañado, en primer lugar porque en ese poblado reseco de un valle sin trascendencia, no había posibilidad alguna de reproducir las “citas” de la grandeza nacional: ruinas, piezas arqueológicas, culturas prehispánicas espectaculares. En segundo lugar porque el museo comunitario convirtió, como intentaré mostrar, a la vida cotidiana campesina en una “escena” para fragmentar y exhibir con un guión peculiar, altisonante incluso con la clásica versión de las salas de etnografía del MNA.

Direccionar la mirada es un objetivo básico de la exhibición, y eso hizo Daniel conmigo desde el inicio.<sup>12</sup> Él hablaba de uno de los dioramas más recurridos y visitados en el museo comunitario (figura 1 y 2). Para mí, estudioso de museos y lugares de memoria desde hacía tiempo, había una curiosa similitud entre las tácticas de exhibición de la sala de etnografía del Museo Nacional de Antropología y esta “escena”, con una diferencia crucial por supuesto: en el MNA la etnografía sólo parece pertenecer a “los pueblos indios” de México.

<sup>10</sup> Entrevista del autor con Daniel Herrera, Zóquite, Zacatecas, mayo de 2014.

<sup>11</sup> Zóquite es un poblado de 4,300 habitantes muy cerca de la ciudad de Zacatecas, que compone el municipio de Guadalupe. De una austeridad notoria, cumple el rol de nexo entre la ciudad capital del estado y los caseríos de campesinos más aislados, y las pocas haciendas al norte.

<sup>12</sup> Los nombres de los entrevistados han sido cambiados. En mi primera visita a Zóquite, pude entrevistarme con la encargada en funciones del museo quien me dio generosamente las explicaciones generales sobre el material y el funcionamiento. Sin embargo fue Daniel Herrera, a quien pude entrevistar en mi segunda visita en mayo de 2014, quien me dio precisiones cruciales para las preguntas que persigo responder.

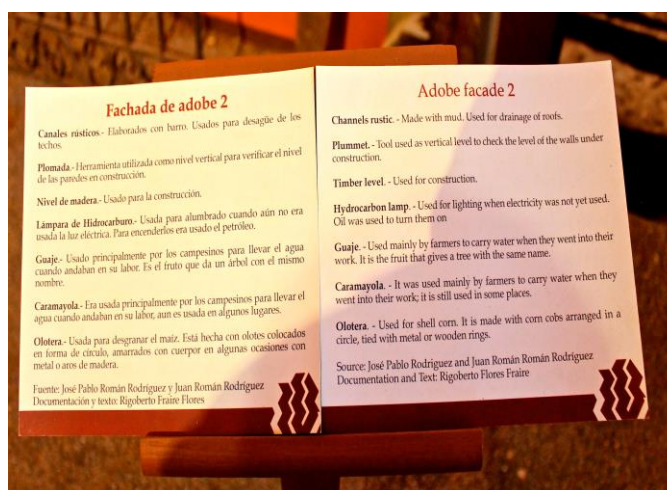
En el museo de Zóquite, en cambio, toda la referencia al sujeto parcializado como personaje de la historia era “el campesino”.<sup>13</sup> Pero en términos generales se trataba de un diorama escenificando una “instantánea” de la vida –atemporal—de un “campesino” de la zona. De la misma forma opera, en general y con procedimientos de exhibición *in situ* y *en contexto*, el Museo Nacional de Antropología en sus salas de etnografía.<sup>14</sup>

**Figura 1- Fachada de Adobe**



Fuente: Museo Comunitario de Zóquite. Fotografía del autor (2014)

**Figura 2- La cédula**



Fuente: Museo Comunitario de Zóquite. Fotografía del autor (2014).

<sup>13</sup> Una historia de luchas campesinas contra el latifundio y contra las expropiaciones mineras define la historia de Zacatecas de los últimos 150 años. En este sentido la figura del campesino es poco retratada y no pertenece en absoluto a las glosas de políticas de identidad como indígenas regionales o “güeros de rancho”.

<sup>14</sup> Para tratar sobre la diferencia entre procedimientos de montaje *in situ* y *en contexto* véase Kirshenblatt-Gimblett (2011). Para una crítica de algunos procedimientos de exhibición en la sala de etnografía del Museo Nacional de Antropología véase Dorotinsky (2002).

Más allá de las citas a formaciones discursivas más amplias, lo interesante es el contraste de planos que para el encargado representaba el museo comunitario y que mi mirada ciudadana no habría captado fácilmente. En primer lugar, una crítica a la estrategia de narración temporal que “presupone” el pasado, la figuración de que eso que se ve, dislocado en el espacio del museo, que pertenece a otro tiempo, tal como supone el complejo exhibitorio. Pero en este preciso caso, entiendo que Daniel precisa que no es por eso que está en un diorama, no por marcar una diferencia cronotópica con el mundo real “del afuera”. Lo que está en el exterior del museo, en algunos casos se parece demasiado a esa escena. Pero justamente ordenada en el museo, cobra el valor de la diferencia: afuera es pobreza, en el museo, tradición. Quiero traer a colación este punto porque es uno de los tantos que revela la tensión de la museografía comunitaria y su definición patrimonial. Lo que se exhibe parece ser, en algunos casos, demasiado *inmediato*. Las herramientas de costura, las planchas de la abuela, los enseres de trabajo de la tierra, los arados, los faroles, las paredes de adobe. “Queríamos que en cada escena uno pudiera casi entrar, o le dieran ganas...”. La exhibición deja de exponer una clasificación distintiva, o una lejanía temporal o una “obra” por su aura. Exhibe, de cierta manera, lo próximo y familiar.

Pero en ese acto de disección se expone una imagen sincrónica más cercana a la fotografía indigenista o etnográfica clásica que al orden de la vida afuera del museo: el mandil apostado sobre la silla, la mascota en taxidermia, los faroles colgados irregularmente, implementos cotidianos arrumbados a un costado, el museo pretende rescatar una instantánea provisional. Y aquí sí la distinción con el Museo de Antropología es fundamental: no hay trajes de fiesta ni escenografías preciosistas de la tradición. Se deja fuera la estrategia quirúrgica de la muestra bucólica centrada en la simetría, en los maniqués que dan volumen y fijan la quietud o en el orden artificial de la composición *ex profeso*. Si es cierto que “el fragmento etnográfico se basa siempre en una poética de la separación” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2011, p. 249), aquí la disección y la mimesis (en términos de la reproducción icónica de “la casa”) tiene menos que ver con la metonimia que con la singularidad: no se trata tanto de exponer un “modelo” como parte del todo, sino de exhibir en el museo la muestra diferencial de un “proceso”, la transformación en curso de un paisaje. Según Daniel,

Si usted va afuera no quiere decir que no se vea nada de esto. Todavía lo ve, pero al lado de los tanquezotes de Rotoplast y de muchas casuchas de latón y de harta basura ... Muchas son de los que vinieron de la ciudad o de los trabajos que pasa la gente para seguir [viviendo] del campo. Eso sí no va aquí, porque es la pobreza que sí, también somos. Pero lo que queríamos poner en el museo es *lo que sí es la tradición* de aquí (énfasis mío).



Exhibir para glosar un proceso de degradación. La distinción que hace Daniel es ejemplar, casi benjaminiana en términos del papel que cumple lo arcaico como afirmación de una distancia. La propuesta del museo comunitario como lo que se “localiza” y se exhibe como patrimonio, no tiene tanto que ver en este caso con la lógica de la reliquia o de la herencia, o con una línea que se perciba como continuidad y marque la genealogía comunitaria. No se trata de demarcar lo que es autóctono como “puro” u “originario”, atávico o inmutable. Tampoco de remarcar lo que Tenorio (2009, p.159) denomina la “mercancía México: ruinas, mucho campo y harta milpa”.<sup>15</sup> Más bien la definición de “tradición” está ligada a aquello que alcanza a percibirse como ajeno a la pobreza impuesta, a los cambios de la materia con la que se hacían casas e implementos, a la pérdida de control sobre esa producción y ese flujo. Tal vez como en ningún otro, el museo comunitario de Zóquite disecciona una escena de “la casa campesina”, la propone como sincronía visual, para definir la *tradición* local no como una ruptura con la modernidad (ni como una poética del retorno) sino como un modo cultural de diferenciar la dignidad de lo austero ante la degradación de la pobreza impuesta por los avatares de los tiempos neoliberales en el campo.<sup>16</sup>

A su vez, la estrategia de selección de los fragmentos etnográficos en efecto traduce una poética espacial sobre imaginarios de tradición y modernidad que refieren a los sentidos comunes más trabajados al respecto. En relación de contigüidad con el diorama de “la casa campesina” se encuentra otro con un objeto también familiar, el “lavadero de cantera” (figura 3).

<sup>15</sup> Por supuesto en algunos casos sucede esa “traducción” mimética de los museos comunitarios con respecto a la historia hegemónica nacionalista. No es mi intención discutir aquí el problema de la “autenticidad” de las culturas o de las narrativas de los actores sobre sí mismos. Ese es un tema de amplio debate académico en México. En primer lugar, considero que plantear el asunto en esos términos haría referencia a proponer la propiedad aurática de un original borroso, deslavado, que los dispositivos culturales (museo, historia, memoria exhibida) deberían poder exhumar, rescatar y exponer. Pero sabemos que los originales no existen. No hay nada más o menos “auténtico” en la expresión de una identidad. Hay textualidades mediadas y procesos políticamente activos (y otros históricamente latentes). Y por supuesto, de manera contundente, existe también la creencia férreamente depositada en ese original (*el indio, el huichol, el oaxaqueño*), cosa que no es menor. Pero en esa búsqueda del original, hay un proceso de diferenciación y parcelación de las multiplicidades que hace mimesis en los enunciados del estado nacional. Digo esto para explicar desde dónde trabajo las nociones de “patrimonio local” y “memoria comunitaria” y desde qué lugar intento escapar a visiones romantizadas del patrimonio comunitario: porque considero que son justamente esas nociones nativistas y románticas (a veces bien intencionadas) las que perpetúan las jerarquías, asimetrías y axiologías que el estado-nación moderno y excluyente ha entablado como una lucha silenciosa por los recursos para enunciar, incluso para enunciar la diferencia, la pluralidad y la diversidad. Para una discusión más amplia véase Rufer, en prensa.

<sup>16</sup> El contexto de migración y crisis del agro repercute en Zacatecas de manera notable entre la huida a la ciudad capital, como empleados a las empresas mineras o de manera notoria desde 1970 como braceros en Estados Unidos. La mayoría de población de avanzada edad es, como en otros estados mexicanos, una constante. (MESTRIES BENQUET, 2002).

**Figura 3- El lavadero de cantera**



Fuente: Museo Comunitario de Zóquite. Fotografía del Autor (2014)

Curiosamente la cédula que lo describe va acompañada de un comentario general titulado “Objetos con memoria” (Figura 4). Inmediatamente llamó mi atención porque si hay algo que distingue el discurso mexicano sobre el patrimonio y las nuevas estrategias enunciativas a nivel global, es la ausencia de narrativas sobre memoria en el primer caso. Como si el patrimonio respondiera más a la lógica de la reliquia (símbolo que por sí mismo trae las huellas de lo lejano al presente sin discusión alguna) que a la del recuerdo ejercido, disputado, discutido. (RUFER, en prensa). Pero en este caso se especifica una relación afectiva, particular con los objetos, que “guardan los sentimientos de nuestros ancestros” y “tienen la capacidad de evocar”. “La gente muere, pero aquellos objetos a través de los cuales transcurre la rutina diaria, continúan viajando a través del tiempo [...] sólo quedan las imágenes en movimiento”. En esta particular cédula, hay un elemento poderoso: los objetos no están dispuestos allí por el valor documental o de repertorio (lo único que, en un museo, puede sacar de la trivialidad a los objetos cotidianos: el huipil *que usó La Malinche*, los guantes *de Carranza*, la canana *de un revolucionario*). Tampoco por su valor ejemplar en tanto singularidad perdida (FEHR, 2000, 44).

**Figura 4- Las Cédulas**



Fuente: Museo Comunitario de Zóquite. Fotografía del Autor (2014)

Algunos objetos exhibidos están allí porque son parte del paisaje, entendido éste como estructura de afecciones. Un elemento que permea en gran parte de la narrativa de los museos comunitarios mexicanos tiene que ver con una relación que el tiempo metropolitano, vacío y homogéneo de la nación, desconoce con respecto al paisaje. La comunidad (sea lo que fuere que este término designe)<sup>17</sup> se concibe como una emanación del paisaje. Los objetos, los ríos y los bosques preceden y suceden a las personas y esa es una constante sobre la forma como se explica la temporalidad en los museos comunitarios, una reversión de la temporalidad centrada en la secuencia política o acontecimental de “lo relevante”. En una mesa al costado del lavadero había una serie de cacharros de barro como los que se encuentran hoy en cualquier mercado de México (incluso del Distrito Federal) (ver figura 5).

<sup>17</sup> Sobre la discusión acerca de qué designa la comunidad en la retórica estatal y en la de los actores locales involucrados, véase Rufer (en prensa).



**Figura 5- Cacharros y Utensilios**



Fuente: Museo Comunitario de Zóquite. Fotografía del Autor (2014)

Cuando, después de leer la cédula sobre los “Objetos con memoria” me dispuse a mirar esa mesa, Daniel me explicó:

¿Ve? La memoria no es nuestra. Es de las cosas. Por eso son importantes. Las cosas tienen la memoria [...] en la comunidad recordamos a partir de las imágenes de las cosas, de los objetos, por eso es importante mirarlos, mirarlos muchas veces hasta saber cuál se pone aquí sobre la mesa. Luego va otro, y así.

Nada más claro sobre los detonadores de memoria, sobre el lugar de los afectos en la construcción de sentido de la experiencia.<sup>18</sup> Pero quizás haya algo más aquí implícito. Y creo

<sup>18</sup> Cuando en 2012, visité Jamapa, Veracruz, con motivo del Encuentro Nacional de Museos Comunitarios, le pregunté a don Rodolfo, uno de los pintores del museo comunitario de esa localidad, por qué una figura estaba en la vitrina que se titulaba “Narigones de Remojadas”, siendo que muchas, exactamente iguales, aparecían arrumbadas en una especie de bodega. Transcribo un fragmento del diálogo: *Don Rodolfo: Ah, le parecerá extraño. Tomamos finalmente a esa porque cuando hacían la carretera las encontramos. Llamamos a los miembros de la comunidad, vinieron algunos, nos juntamos, las observamos a todas, las tomamos entre las manos, las llevamos con nosotros y las regresamos, y después de discutir un momento dijimos que era esta. Esta.*

*Rufer: ¿Que esta era qué cosa?*

que es básicamente una tensión entre la *techné* y el *pathos*, entre el instrumento y la sensibilidad. El objeto está en el museo no porque sea evidencia de algún procedimiento ni obra de una creación singular. Está porque remite a una temporalidad que excede a la del museo mismo. A diferencia de la noción moderna del museo tradicional que pretende erigirse en un espacio donde conviven todos los tiempos, enunciados desde un tiempo panóptico que lo ve todo –presentista, de raíz imperial, secuencial y evolucionista, blanco y metropolitano-- (MCCLINTOCK, 1995, p.18-22), el museo comunitario expone la precariedad de la comunidad, la noción de heterogeneidad temporal donde hombres, objetos y paisaje habitan temporalidades distintas, no necesariamente lineales ni compatibles, y fundamentalmente donde los objetos y la naturaleza no son medios (de producción), herramientas (de trabajo) ni fuerzas (productivas). Estructuran el paisaje y son los vectores del sentido y de la experiencia. Pertenecen, en tanto objetos comunitarios, a una tecnología ligada a la afección que disloca el sentido clásico de la exhibición de museo: no son efecto-función de una historia nacional o de los avances de una estructura de sentido (la industria regional, la tecnología contemporánea, etc). Aquí, el uso de la tecnología visual reemplaza a la noción aurática de una obra singular o a la visión fotográfica de una “cultura-estampa” (en sentido fijo y solemne) por una disposición que intenta reforzar el sentido de memoria *personal*.

¿Cómo se hace a los objetos depositarios de memoria? Parece una precisión contundente sobre la tensión entre el sujeto soberano y el ser de la comunidad, entre el sujeto indivisible de la conciencia y de la lengua, y el sujeto de la comunidad articulada, que es siempre para-otro (y en deuda con ellos). Entre el uno y la colectividad, dirá Nancy, hace falta un tercero que rompa el binarismo imposible (NANCY, 2007). En Zóquite el patrimonio aparece como una clave para este tercero. Ni el sujeto ni la colectividad: los objetos. Que no son nunca, solamente, uso y repetición. Tampoco propiedad, efecto ni origen. Son imágenes y afecto en la duración. La duración: lo que no tenemos los sujetos y de lo que depende la comunidad. Tal vez por eso, en un espacio ritualizado y repetitivo como el museo comunitario, se pronuncia esa declaración tan precisa de principios y se repite como mantra en la cédula y en el guía: “la memoria no es nuestra, es de las cosas”.

---

*Don Rodolfo: La nuestra.*

*Rufêr: ¿Y las demás?*

*Don Rodolfo: Las demás también.*

Considero que es preciso poner entre paréntesis, por un momento, la división radical entre el intelecto y la experiencia sensible, sobre todo porque normalmente esta última queda subordinada como modo “primario” de acceder al mundo. En el afán por interpretarlo todo, hemos optado por la tendencia a visualizar redes de significados y su relación y equivalencia. Esto dejó fuera nuestra posibilidad, como lectores del mundo, de comprender que *ese* acto (cambiar los objetos “mirarlos mucho”, tocar la figura en grupo) *es* acción y *hace* mundo.

Por otra parte, si la cédula sobre el lavadero de piedra reza que “todavía es común su uso en comunidades rurales, pero cada vez más están siendo desplazadas por lavadoras automáticas”, sobre la “Guadaña y la hoz” se explicita que “eran usados para cortar el maíz seco”; en tanto los guaraches “era el único calzado que protegía los pies del campesino”. Una muñeca hecha de rafia simula una mujer apostada sobre el lavadero de piedra.

-La de Zóquite es también una comunidad rural, así se definen?  
-Bueno sí y no. Es que estamos cerca de Zacatecas. Nos referimos a las comunidades que usan el lavadero, más tradicionales, lejos de las ciudades. Ahí también se usa la guadaña y el guarache, no está colocado como algo olvidado sino como un patrimonio vivo en otras partes.

La oposición entre urbano y rural es manifestación de distancia témporo-espacial. Esa condensación cronotópica impregna al museo. La superposición de imagen y relato, pasado y presente, muestra los límites del discurso exhibitorio para marcar esa heterogeneidad temporal que impone el lenguaje de la descripción etnográfica. Por eso lejos de aparecer como una curiosidad o como un “testimonio cultural” en un museo nacional, la exhibición de los guaraches, del lavadero o de la guadaña *legítima*, en el museo comunitario, a esos enseres como objetos de memoria viva. Allí donde el museo etnográfico tradicional los coloca pulcros como testimonios de algo que agoniza ante los avances de la modernidad y su objetificación, el museo comunitario refuerza su presencia: Sin embargo en la cédula, esos objetos son narrados, inexorablemente, como parte del pasado.

### ***La escena y el objeto: heráldica y colonialidad en los enunciados del patrimonio***

Algo importante a rescatar en el detalle es la noción dislocada de patrimonio en museos comunitarios como este. En un contexto en el que “patrimonio” evoca ambiguamente “herencia solemne” y por otro un recurso cultural fácilmente mercantilizado (el turismo del patrimonio es fundamental a considerar aquí) (BURÓN DÍAZ, 2012), y cuando los regímenes de la mirada están previamente codificados para comprender la piedra, la ruina o la “pieza original”, el museo comunitario intenta desplazar ese esquema. Uno de los problemas acuciantes de la noción de patrimonio extendida desde iniciativas gubernamentales a

procesos y actores sociales, tiene que ver con la persistencia de una noción “culta” de cultura como parte del “acervo patrimonial”.<sup>19</sup>

En las salas de etnografía del Museo Nacional de Antropología de México podemos ver una distinción bastante dramática entre la “escena etnográfica” y el “patrimonio etnográfico” en términos de objetos.<sup>20</sup> En la sala introductoria al recinto etnográfico del MNA llamada “Pueblos indios”, recientemente remodelada en 2013, se combinan dos estrategias clásicas de exhibición: el diorama y la vitrina (lo que llamo la escena y el objeto) (figuras 6 y 7).<sup>21</sup>

**Figura 6- La escena**



Fuente: Museo Nacional de Antropología, México. Fotografía de Carlos Alberto González Navarrete (2014)

En los dioramas recreados (stricto sensu las llamaré escenas por tratarse, en muchos casos, de planos en tercera dimensión con maniquíes y objetos) predomina el orden de la escena sincrónica, la romantización de una performance “captada” más cercana a la escena

<sup>19</sup> Coincido con el historiador Buron Díaz cuando afirma: “los museos comunitarios no son elaborados únicamente por y para la comunidad, no pueden ser únicamente fieles espejos donde la comunidad se reconoce, no pueden serlo porque adoptan un lenguaje que denota, primero, su hábil apropiación de códigos institucionales tradicionalmente ajenos a ella y, por consiguiente, una participación clara y decisiva de la comunidad científica, con unas concepciones historiográficas específicas que se reflejan en los discursos museísticos comunitarios, y que concuerdan de manera lógica con una serie de cambios conceptuales que es posible rastrear” (BURÓN DÍAZ, 2012, p.85).

<sup>20</sup> Se trataría, a mi modo de ver, de una especie de adecuación peculiar de las formas “en contexto” e “in situ”.

<sup>21</sup> El MNA fue inaugurado en 1964 en el monumental edificio diseñado por el emblemático arquitecto de la “segunda modernidad” mexicana, Pedro Ramírez Vázquez. En la planta baja se encuentran las salas correspondientes a “Arqueología” y en el primer piso, a cada cultura arqueológica que se encuentra en la planta baja, le corresponde su correlato cultural contemporáneo en la sección “Etnografía”. Cada una de las dos secciones cuenta con once salas. (CANCLINI, 2009, p. 164-177; ROSAS MANTECÓN; SCHMILCHUK, 2010).



del festival que de la vida: los trajes pulcros, los objetos dispuestos simétricamente, la vista diáfana dirigida hacia el otro-espectador. La mirada pensada en esa exhibición es la del espectador de un espectáculo desconocido de belleza y armonía.

En el caso de las vitrinas cerradas, conservan la asepsia de lo que se exhibe por singular y precioso de una cultura-otra a la contemplación de una vista entrenada (urbana, “cultura”) que reconocerá formas irreproducibles y el “aura” de un objeto “auténtico”. En la escena, la cotidianidad es una función espectacular de la belleza del otro; el objeto precioso de la vitrina, una exhibición del patrimonio cultural –aquí sí— *de la nación*.

Una de las muestras más rotundas de la colonialidad que persiste en los enunciados está cifrado en esa usurpación: la operación quirúrgica que extirpa el objeto del contexto para convertirlo en “patrimonio de la nación”, deja de responder a las lógicas de uso, creación y circulación en el mundo de las prácticas cotidianas para simbolizar el patrón de una cultura. Esa conversión que pasa de práctica a símbolo vitrinizado es una metonimia de la “cultura nativa” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2012).

**Figura 7- La vitrina**



Fuente: Museo Nacional de Antropología, México. Fotografía de Maai Ortiz (2014)

Exhibida en una serie de distinciones, en un sintagma de clasificaciones tipológicas, el objeto cultural sufre desplazamientos importantes: de objeto que hace sentido en un paisaje

local, a objeto que hace sentido en una unidad mayor (el patrimonio nacional). Califico a esta operación como persistencia de la “colonialidad” en tanto el aparato de enunciación que define y representa, sigue estando operado por la *tutela* de los agentes del estado-nación con matrices de modernidad colonial.<sup>22</sup> De objetos creados y manipulados por sujetos concretos a objetos-sinécdoque: “máscara huichol”, “traje de los chinelos”. En esos desplazamientos lo que se forcluye<sup>23</sup> es precisamente el objeto-en-su historia: la marca de la exclusión, la jerarquización y la racialización en la conformación de la nación multicultural.

Cuando entramos al Museo de antropología en México era de noche y vimos las bellezas que hacían nuestros antepasados. Fue muy extraño. Teníamos los mismos trajes puestos, los mismos de esos que estaban encerrados en las cajas de vidrio iluminados y todo. Pero eran y no eran los mismos, éramos y no éramos nosotros [...] <sup>24</sup>

Estas palabras de Manuel, huichol que visitó el MNA en 2008, parece referir a ese vacío que soluciona el Museo Nacional: la pieza exhibida en un maniquí pintado y moldeado como “cuerpo indio”, en su pureza de “traje huichol”, habla por un componente aséptico de la nación en la política de identidades entendida como una *heráldica*, como uno de los escudos que componen el telón diverso de la “cultura nacional”.<sup>25</sup> En las propias palabras de Manuel podemos leer cómo, en la operación museológica, se soslayan varios procesos sustanciales: a) que esa heráldica es producida desde un lugar de enunciación usurpado, reemplazado. No es ni siquiera el del hablante generalizado (los huicholes) sino uno tácito,

<sup>22</sup> Para trabajar el concepto de colonialidad acuñado por Aníbal Quijano, sigo a Rita Segato cuando plantea que tenemos “la necesidad de percibir una continuidad histórica entre la conquista, el ordenamiento colonial del mundo y la formación poscolonial republicana que se extiende hasta hoy” (SEGATO, 2007b, p. 158). Por supuesto, no estamos hablando de continuidades en los términos en los que el estructuralismo clásico las percibía, o como cierta historiografía serial las concibió, como series inmutables que pesan cual condenas históricas por encima de los sujetos sociales que las viven. Hablamos, en cambio, de reconocer continuidades miméticas silenciadas, parodiadas bajo el aparente quiasma del “sujeto nacional”, amparadas por las disciplinas que a su sombra se construyeron, asumidas y practicadas como “nuevos órdenes políticos”, metamorfoseadas en la aparente singularidad histórica del ser nacional presentado como autoctonía, tradición, herencia.

<sup>23</sup> Entiendo por *forclusión* el mecanismo descrito por Lacan por el cual un significante es excluido del universo simbólico del sujeto, por ende es obturada también la significación de su historicidad.

<sup>24</sup> Entrevista realizada por la antropóloga Sonia Vázquez en el MNA, septiembre de 2008. Agradezco a la Lic. Vázquez la generosidad de pasarme sus entrevistas para este trabajo.

<sup>25</sup> Uso el concepto de heráldica por el poder evocativo que tiene para ilustrar lo que intento explicar aquí. La heráldica, ciencia de blasones y escudos identitarios como tecnología simbólica, produce un desplazamiento signíco particular desde tiempos medievales: el símbolo (el blasón) reemplaza al grupo que representa sólo con la evocación de sus componentes claramente distribuidos en el escudo. Pero es fundamental atender que en estos casos, el aparato que define las equivalencias de cada componente no es el grupo mismo, sino “el paraguas de la nación”. El objeto (supongamos, el traje huichol) deja de ser técnica de uso cotidiano e histórico de un grupo, para ser heraldo de un conjunto mayor, la “nación mexicana”. En este uso de la heráldica soy deudor del análisis de Segato (2007).

implícito (el del estado-nación mestizo, moldeado sobre la base del pensamiento criollo), b) que a ese lugar de enunciación le corresponde un régimen de la mirada que ordena, expone y clasifica “lo bonito de la nación”, c) que en ese ordenamiento se traduce una sintaxis de lo visible que arroja fuera del sentido a los procesos que separan al objeto de su técnica y a la pieza de sus creadores: “eran y no eran los mismos, éramos y no éramos nosotros”.

En el museo comunitario y sus dioramas vemos otro punto: una postal más expuesta, si se quiere, al *flâneur*, al paseante que capta una escena cualquiera de desorden, jabones, ropa tirada, objetos arrumbados y vivos, a veces sucios y desprolijos. La muñeca tiene el delantal claramente sucio frente al lavadero de piedra. Esa tradición distinguible de la pobreza no deja lugar, sin embargo, a la imagen arcaizada y estática del “patrimonio”. En Zóquite el patrimonio es un cuadro de tradición como comprensión de la historia –seguramente también parcializada y romantizada, pero nunca usurpada al paisaje, a lo que existe en contexto. Es una noción de tradición *contextualizada*: no la heráldica dentro de la nación, sino lo que se percibe como “objeto de memoria” en el instante de un peligro (el de que todo sea reducido a los escombros que produce la modernización: las casas de latón, los tanques de plástico, la basura, la obligación impuesta a migrar).

Pero al mostrar lo espurio, desordenado y sucio, el museo comunitario hace lo prohibido a la heráldica: profana la historia-estampa de lo “bonito”. Giorgio Agamben expuso con sutileza cómo la experiencia postmoderna se ha tornado contemplativa: el mundo mismo parece ser cada vez más un museo en el que nada puede ser profanado (AGAMBEN, 2005, p. 109-112) Así, en el Museo Nacional y en sus salas de etnografía, la eficacia pedagógica del complejo exhibitorio sobre la diversidad de la nación poscolonial descansa en una tecnología visual de la separación: se intenta que lo bello y singular de la pieza que es parte del collage patrimonial no se piense nunca en la proximidad de los sujetos que usan diariamente (y profanan) la pieza exhibida.

Sin embargo ese mandato de no profanar oculta un procedimiento básico. Si Benjamin explicó cómo la exhibición de máquinas y novedades industriales en las exposiciones universales de fines del siglo XIX eran una “peregrinación hacia el fetiche del capital” (BENNETT, 1988, p. 96), en contextos como el mexicano, el objeto cultural del otro se vuelve sacro (y por ende no profanable) en pos de un “peregrinaje hacia el fetiche de la tradición”. En este caso uso enfáticamente la noción marxista de fetiche que intenta retener el poder ideológico de los aparatos: el objeto-tradición forcluye todo sujeto, toda violencia, todos los procesos cotidianos de designación y diferencia en los que descansa la mirada racializada y de raíz colonial sobre los “sujetos” de la tradición. Esos sujetos que visitan “de noche” el Museo de Antropología y reconocen en la mimesis los ocultamientos de la modernidad colonial, son aquello que la heráldica intentó borrar en el proceso metonímico: “el traje huichol” es patrimonio nacional, pero el traje de Manuel, tal vez deslavado y con las marcas

del uso cotidiano, es en todo caso el remanente invisible de un paisaje lejano (en el espacio y en el tiempo).

## Conclusiones

El valor del museo de nosotros es ese, el de recuperar los objetos con memoria. Hacerlos nuestra memoria. ¿Así de valor de dinero? No, no... no tenemos. Si así fuera seguro ya estaría en el museo del DF, el de Chapultepec [risas]<sup>26</sup>.

Un elemento central sobre la visión más reciente acerca del patrimonio es la noción de *restitución* (CLIFFORD, 2013). Piezas y objetos son “restituidos” a las comunidades de origen en muchos casos como un reconocimiento de la pertenencia cultural y territorial de los objetos, y también –no tendríamos por qué negarlo—como una forma de fomentar recursos económicos en espacios periféricos: que escenifiquen sus museos locales y atraigan turismo cultural con nuevas propuestas.

En contextos latinoamericanos y específicamente en México, la noción de “patrimonio nacional” sigue atando ese procedimiento quirúrgico y la eficacia actual de “lo nacional” se plasma en el poder altamente ritualizado de instituciones centralizadas como los museos (nacionales). Poco de restitución y de retorno, mucho de reconocimiento. Quisiera ilustrar con un caso reciente las reflexiones finales. En 2012 el Museo Nacional de Antropología “donó” una pieza al Museo Comunitario de Teotitlán del Valle, en Oaxaca. Se trató de una escultura de 1945 que representa al emblemático Danzante de la Pluma, una tradición de raíz zapoteca, para cuya factura modeló el danzante oaxaqueño Evaristo Martínez. La obra, a cargo de la artista Carmen Antúnez, se exhibió desde la inauguración del MNA en 1964 en la sala de “Los pueblos indígenas del Sur de México”. En 1999 la escultura fue archivada en las bodegas del museo. Sin embargo, desde 2007 algunos habitantes del valle de Teotitlán estaban colaborando con objetos para recrear la sala de etnografía y conocieron parte del acervo del museo. Durante esas labores reconocieron de inmediato la figura de Evaristo en la bodega y exigieron al museo la restitución de la escultura a la comunidad de Teotitlán (INAH, 2012).

En 2012 se realizó el evento de “devolución”, no sin algunos detalles. Primero, no fue la escultura de Antúnez la devuelta a la comunidad, sino una “réplica exacta” (INAH, 2012). La escultura sigue quedando en la bodega del MNA como parte del “acervo único de las manifestaciones culturales de la nación”. En un evento de carácter altamente ritual en el que

---

<sup>26</sup> Entrevista del autor con Daniel Herrera, Zóquite, Zacatecas, mayo de 2014.



intervinieron la Dirección del MNA, curadores de las salas de etnografía, la asamblea de la comunidad, mayordomos y descendientes de Evaristo Martínez, la réplica que fue hecha en el Distrito Federal se trasladó con custodia y danzas a la comunidad de Teotitlán. Una vez allí se selló “el inicio de un nuevo pacto entre la comunidad indígena y el MNA”. El pacto implicaba dos elementos básicos: el compromiso de que la escultura original se volverá a exhibir en las salas del MNA del Distrito Federal próximamente, y el hecho de que la Dirección del Museo haría la “donación” de la réplica con presencia física de sus representantes en las salas del Museo Comunitario de Teotitlán del Valle en Oaxaca (cosa que sucedió en septiembre de 2012). El estado se hizo presente “en el corazón de los pueblos indios de México” (INAH, 2012).

El complejo exhibitorio, fragmentado, se tensiona hoy entre formas locales de producir enunciados sobre memoria y paisaje, afección y experiencia comunitaria, y los referentes mayores que median, también en la comunidad, las nociones de historia, pueblo y nación. A su vez, lo “bonito” y singular, aquello que definí como la heráldica, está sin dudas atado a la eficacia ritual del habitus nacional pero está también atado a las reglas poderosas del mercado patrimonial, cuyos sostenes el estado-nación no se resigna a dejar de controlar. “Si tuviéramos algo de dinero, estaría seguro en Chapultepec” dice Daniel, haciendo referencia al bosque del Distrito Federal mexicano adonde se emplaza el MNA. Entre la heráldica y los objetos, estas exhibiciones no dejan de reproducir los vectores de colonialidad que suturan las convenciones aparentemente novedosas sobre el pluralismo cultural, la diversidad y el “valor de la tradición”. En Teotitlán, casi sin metáforas, el estado “peregrinó” al corazón de la tradición (que él mismo clasifica, reconoce, define y exhibe); y a partir de una dramatización ritualizada sobre el reconocimiento y el pluralismo cultural cifrado en el patrimonio, consumó el acto de rehacerse cotidianamente a sí mismo.

## ***Bibliografía***

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

ALONSO, Ana María. Territorializing the nation and ‘integrating the indian’: “mestizaje in Mexican official discourses and public culture. In: HANSEN, Blom Thomas; STEPPUTAT, Fin (Ed.). *Sovereign bodies: citizens, migrants and states in the postcolonial world*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

BARTRA, Roger. Sonata etnográfica en no bemol. In: EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. *40 Aniversario*. Mexico: CONACULTA-Equilibrista, 2004.

BENNETT, Tony. Exhibition, difference and the logic of culture”, en Karp, Ivan; Kratz, Corinne et al (Ed.). *Museum frictions. Public cultures/Global transformations*, Durham: Duke

University Press, 2007.

BENNETT, Tony. The exhibitionary complex. *New formations*, n. 4, p. 73-102, 1988.

BRIONES, Claudia. Formaciones de alteridad, contextos globales, procesos nacionales y provinciales. In: BRIONES, Claudia (Ed.) *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia, 2005.

BURON DÍAZ, Manuel. Los museos comunitarios mexicanos en los procesos de renovación museológica. *Revista de Indias*, Madrid, v. 72, n. 254, p. 177-212, 2012.

CAMPION VINCENT, Véronique. L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895): Les sacrifices humains. *Cahiers d'Études Africaines*, Paris, v. 7, n. 25, p. 37-63, 1967.

CLIFFORD, James. Sobre la autoridad etnográfica. In: \_\_\_\_\_. *Dilemas de la cultura*. Barcelona, Gedisa, 1995. p. 39-77.

CLIFFORD, James. *Returns. Becoming indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge: Harvard University Press, 2013.

CLIFFORD, James. *Routes. Travel and translation in the late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

CONKLIN, Alice. *In the museum of man. Race, Anthropology and empire in France, 1850-1950*. Ithaca: Cornell University Press, 2013.

COOMBES, Annie. Museums and the formation of national and cultural identities. In: MESSIAS CARBONELL, Betina (Ed.). *Museum studies. An anthology of contexts*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

CRANE, Susan. Curious cabinets and imaginary museums. In: CRANE, Susan (Ed.). *Museums and memory*. Sanford: Sanford University Press, 2000.

DOROTINSKY, Débora. Fotografía y maniqués en el MNA. *Luna Córnea*, México, v. 23, p. 60-65, 2002.

FEHR, Michael. A museum and its memory. The art of recovering History. In: CRANE, Susan (Ed.). *Museums and memory*. Sanford: Sanford University Press, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Mexico: Siglo XXI, 1969.

GARCÍA CANAL, María Inés. La producción de una Mirada: 'La mexicanidad'. *Tramas*, México, n. 39, p. 67-83, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo, 2009.

GORBACH, Frida. La 'historia nacional' mexicana: pasado, presente y futuro. In: RUFER, Mario (Ed.). *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. México: Itaca-CONACyT, 2012.

HALL, Martin. The reappearance of the authentic. In: KARP, Ivan et al. (Ed.). *Museum frictions. Public cultures/Global transformations*. Durham: Duke University Press, 2007.

HODEIR, Catherine. Decentering the gaze at French colonial exhibitions. In: LANDAU, Paul; KASPIN, Deborah (Ed.). *Images and empires. Visuality in colonial and postcolonial Africa*. Berkeley: University of California Press, 2002.

INAH. Museo de Antropología dona pieza a comunidad zapoteca. *Boletín de Museos*, 2012. Disponible en: <<http://www.inah.gob.mx/boletines/248-museos/6113-museo-de-antropologia-dona-pieza-a-la-comunidad-zapoteca>>. Acceso en: 21 jun. 2014.

KIRSENBLATT-GIMBLETT, Barbara. From Ethnology to Heritage: the role of the museum. In: MESSIAS CARBONELL, Betina (Ed.). *Museum studies. An anthology of contexts*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Objetos de etnografía. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Ed.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

LANDAU, Paul. An amazing distance: pictures and people in Africa. In: LANDAU, Paul; KASPIN, Deborah (Ed.). *Images and empires. Visuality in colonial and postcolonial Africa*. Berkeley: University of California Press, 2002.

LOMNITZ, Claudio. *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. Mexico: Joaquín Mortiz-Planeta, 1995.

LOPEZ CABALLERO, Paula. Which heritage for which heirs? The pre-Columbian past and the colonial legacy in the national history of Mexico. *Social Anthropology*, Cambridge, v.16, n. 3, p. 329-345, 2008.

McCLINTOCK, Ann. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Routledge: Nueva York, 1995.

MESTRIES BENQUET, Francis. *El rancho se nos llenó de viejos: crisis del agro y migración internacional en Zacatecas*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2002.

NANCY, Jean Luc. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

PAZOS, Álvaro. La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología. *Política y Sociedad*, Madrid, v. 27, p. 33-45, 1998.

PEREZ MONFORT, Ricardo. Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de "lo típico" mexicano, 1920-1950). *Política y Cultura*, Madrid, v. 12, p. 177-193, 1999.

ROSAS MANTECÓN, Ana; SCHMILCHUK, Graciela. Del mito de las raíces a la ilusión de la modernidad internacional en México. In: CASTILLA, Américo (Ed.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

RUFER, Mario. La comunidad melancólica. Etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México. Bielefeld: Bielefeld Universität, 2013. p. 1-21. (Working Paper Series, v. 12).

RUFER, Mario. La nación exhibida, la historia en el shopping. Memoria y representación en el museo de Robben Island, Sudáfrica. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, México, n. 18, p. 199-229, 2006.

RUFER, Mario. La temporalidad como política. Nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. *Memoria y Sociedad*, v. 14, n. 28, p. 11-31, 2010a.

RUFER, Mario. Ruina, paisaje y nación. Memoria local e historia nacional desde narrativas comunitarias en Coahuila. *Cuicuilco, Dossier Memoria y Territorio*, n. 34, en prensa.

RUFER, Mario. *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México, 2010b.

SEGATO, Rita. Alteridades históricas, identidades políticas. Críticas a las certezas del pluralismo global. In: \_\_\_\_\_. *La nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SEGATO, Rita. El color de la cárcel en América Latina. Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción. *Nueva Sociedad*, San Jose, v. 208, p. 142-161, 2007b.

TENORIO, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

TENORIO, Mauricio. *Historia y celebración. México y sus centenários*. México: Tusquets, 2009.