

Las culturas populares en los museos*

Dra. Victoria Novelo
CIESAS-Dirección General
de Culturas Populares, CNCA.

Los museos, se dice, son instituciones dedicadas al rescate, conservación, investigación y difusión del patrimonio. En términos generales hay acuerdo en estos objetivos; el problema es cómo rescatar, cómo investigar, cómo difundir y, sobre todo, qué es lo que cada institución concreta piensa lo que es el patrimonio. Con un ejemplo actualmente en discusión, el del famoso penacho (o tocado) de Moctezuma, podremos acercarnos a algunas respuestas.

Ese objeto, si es lo que dicen que es, porque nadie puede asegurar la autenticidad del objeto, se relaciona con los símbolos de poder de los funcionarios de más alta investidura en la sociedad azteca que, como sabemos, dominaba un amplio territorio definido como Mesoamérica, hoy parte de México, y que supuestamente pertenecía al máximo gobernante cuando la conquista española se consumó. El penacho era un obra salida de las manos de un equipo de *amantecas*, así se llamaba a los artesanos especialistas en el trabajo de la pluma, que se supone fue un regalo de Hernán Cortés a Carlos V y que, por los caminos tortuosos de las familias reales europeas, que desconozco, se

* Ponencia para el 7º Taller Internacional sobre Nueva Museología, CREFAL, Pátzcuaro, Mich., 1-5 de noviembre de 1996.

guardó, inventarió, y un buen día de hace un siglo apareció en el Museo Etnológico de Viena en donde se encuentra actualmente. En los últimos años, varios grupos de personas pertenecientes a asociaciones de defensa de la mexicanidad han hecho presiones a las autoridades austriacas y a diversos funcionarios que manejan los asuntos culturales para que ese penacho regrese a la tierra de donde salió como producto de un saqueo imperial. Nunca nadie les había hecho caso. Pero en este año las más altas autoridades mexicanas decidieron tramitar la devolución del penacho; los austriacos dijeron primero que sí, ahora parece que dicen que no y los suplementos culturales de los periódicos nacionales se hacen eco del disgusto del gobierno que ha asumido una personalidad nacionalista: el penacho es patrimonio nacional, debe devolverse a su legítimo propietario, el pueblo mexicano, ya que posee un alto valor histórico y cultural.

Si discutimos el asunto desde el punto de vista de los trofeos de guerra, el objeto que simboliza el poder, como en cualquier guerra, chica o grande, se traspasa a las manos del triunfador, en este caso, los españoles. Es una versión más refinada que lo que hacían los jíbaros achicando la cabeza de sus enemigos derrotados. Supongo que si los pueblos y países colonizados se propusieran la tarea de exigir la devolución de los símbolos de grandeza saqueados, muchos museos europeos y norteamericanos se verán muy vacíos.

Viendo el asunto desde otra óptica, la que observa desde la historia quiénes y en qué circunstancias se decide el valor patrimonial de algo, podemos afirmar que esas decisiones han recaído en los personajes y sectores dominantes de cualquier sociedad jerarquizada, las sociedades clasistas modernas incluidas, quizá no como un acto alevoso y premeditado, sino como parte de los actos de gobierno entre los que ocupa un importante lugar el discurso sobre la concepción de nación y de nacionalidad y la construcción de una cultura oficial que se quiere nacional. Como en la historia de cualquier país, la orientación de las políticas culturales en México, en cuya base está la idea de nación que tienen los gobernantes y sus intelectuales, ha variado de acuerdo a los diferentes acontecimientos que han afectado severamente a la sociedad en términos de su composición, sus

problemas, sus desafíos y por tanto a los métodos de gobierno. En circunstancias históricas de severos cuestionamientos a las estructuras de poder que han hecho diversos sectores de las clases sometidas —en formas pacíficas o violentas— o en fases difíciles de las relaciones internacionales, las políticas culturales, entre otros comportamientos públicos, generalmente cambian, aunque sea transitoriamente, para dar cabida a concepciones culturales que no son las de las clases gobernantes, o que están de moda, o que representan exigencias internacionales para el quehacer de los gobiernos declarativamente democráticos. Y aquí caben ejemplos muy variados, que van desde la tolerancia a las expresiones musicales de los jóvenes a partir de movimientos estudiantiles de gran trascendencia, a la apertura de los sagrados recintos del arte elitista para presentar nuevos modelos de automóviles y a cambiar las tradicionales formas de comunicación entre gobernantes y gobernados.

En nuestra historia han habido coyunturas en las que la cultura oficial se ha visto obligada a aceptar formas culturales ajenas como las que están implicadas en la vida de las clases populares, las que, reformuladas, pasan a formar parte de la historia y la cultura de la nación. No es muy antigua la incorporación al discurso oficial de conceptos que formaban parte del lenguaje exclusivo de las teorías antropológicas y sociológicas —pluriculturalismo, etnicidad, clases subalternas, cultura laboral, democracia— y más reciente aún es la aceptación oficial de la igualdad de los indios, al menos en el discurso y en el papel; tan reciente como el ruidoso grito —cuyo eco no ha terminado de oírse— que salió de la selva chiapaneca en enero de 1994. Algunas de las cosas de los indios son ahora importantes. Se puede tratar de su arte popular y su milenaria destreza artesanal, sus idiomas tercamente conservados (a pesar de las acciones en contra de muchos gobiernos), y los restos de un pasado del que supuestamente son herederos directos, entre los que están los vestigios arqueológicos (de probada eficacia turística) y el penacho de Moctezuma. Yo no sé si a los indios les interese recuperar el famoso penacho; me inclino a pensar que por el estado de la discusión hay otras cosas más importantes a ser recuperadas. Sin embargo, para la cultura oficial la devolución del objeto es

sinónimo de interés por la causa indígena y la soberanía nacional. (Es más sencillo pedir un penacho que la cancelación de la deuda externa).

En síntesis, la definición de lo que es patrimonial en una nación, ha sido prerrogativa de quienes gobiernan y ello se refleja en las políticas culturales, la definición de la nacionalidad, el contenido de las historias oficiales y de las instituciones que las crean y reproducen. En lo que se refiere a cómo los museos (me refiero más a los mexicanos) muestran o son reflejo de las concepciones de la cultura dominante se puede decir mucho, pero en un resumen esencial puede decirse que tienen una mirada sobre el desarrollo histórico bastante lineal, se trate de museos de antropología, de historia o de arte. El devenir es siempre cronológico, las obras existen y hablan por sí solas, la museografía agrupa objetos en un supuesto orden de evolución que va de lo primitivo a lo complejo, las clasificaciones se orientan por la geografía y las materias primas de los objetos y los cambios sociales, si es que aparecen, lo hacen en forma de etapas que se suceden siguiendo casi siempre a grandes personajes capaces de mover a las sociedades. Los museos son como las historias patrias: llenas de héroes, personajes, catástrofes y sucesos sin explicación; de su discurso museográfico —en cuanto a colecciones y su modo de exposición— no pueden inferirse conflictos sociales, ni diferenciaciones, ni contextos que ubiquen lo que se está contemplando. En el caso de los museos de historia los visitantes se quedan con la idea de que la Historia —con mayúscula— termina en el siglo XIX y que los personajes centrales pertenecen casi siempre a la genealogía judeocristiana. La historia moderna, los sucesos de la vida de los que no son héroes ni caudillos ni sobresalen por sus descubrimientos tecnológicos, artísticos, científicos o criminales; las historias y culturas populares y las historias locales o historias "matrias" como dice nuestro buen historiador Luis González y González, son asunto desconocido en los museos nacionales.

Con esa situación como contexto y manejando una teoría de la sociedad clasista donde tienen cabida como protagonistas los sectores y clases subalternos —en términos de relaciones productivas y sociales— y subordinados —respecto del esquema

del poder— así como sometidos a una educación y cultura oficiales que los ignoraba como actores sociales capaces de creatividad a pesar de que han desarrollado culturas propias sin dejar de pertenecer a la nación, no fue difícil para un grupo de antropólogos sociales aglutinados alrededor de Guillermo Bonfil, justificar, construir y echar a andar un proyecto de museo público de culturas populares (MNCP) en 1982 en una etapa favorable al patrocinio oficial de proyectos con temas antropológicos. El Museo sigue vivo, aunque fueron pocos años los que funcionó con su orientación original. De esa experiencia (tuve la fortuna de pertenecer al grupo fundador y dirigir el departamento de investigación) derivé muchas enseñanzas que conforme pasa el tiempo me siguen pareciendo centrales en la práctica museográfica y de investigación para museos que quieren salirse de la camisa de fuerza de la estática tradicional y que definen su razón de ser, o el patrimonio que han de cuidar, de manera distinta a la historia oficial.

El para qué de un museo dedicado a las culturas populares en la ciudad de México se condensa en el principal objetivo para el que fue creado: un espacio dedicado a la investigación, la documentación y la difusión por diversos medios, de las más variadas expresiones de las culturas populares del país, rurales y urbanas, indias y mestizas, subrayando en cada tema presentado los procesos de creación y desarrollo de las culturas propias.

El cómo o, en otras palabras, las formas escogidas para concretar en una práctica los objetivos del Museo, se reflejó en el desarrollo de instancias que permitieran cumplir con las funciones que se definieron como centrales: la investigación y la transmisión cultural; a su vez, ello requirió del trabajo colectivo de un equipo permanente, que crecía cuando era necesario integrar temporalmente a especialistas en los temas seleccionados sobre todo en la fase de investigación. El método de trabajo que adoptó el Museo implicó desarrollar las tareas de investigación con todo rigor (había incluso cursos de capacitación y superación académica) y con la participación, además de los académicos, de individuos, grupos y organizaciones populares relacionados con el tema. Identificado, investigado y documentado el problema a tratar, en la fase siguiente, de comunicación y concreción práctica de lo que se quería transmitir, se decidían

los medios para hacerlo. Lo fundamental en esta fase es que los momentos de producción de guiones científicos y guiones museográficos no estaban separados. No sólo porque la museografía debía reflejar correctamente lo que se quería decir, sino que las colecciones se armaban a partir de la investigación y no al revés, como es lo usual. Las tareas de investigación revestían así una importancia grande pues nucleaban el trabajo sustantivo del Museo. En las primeras fases de desarrollo de un proyecto, el trabajo debía articular la discusión teórico-metodológica con la documentación del tema en varias fuentes y la búsqueda de informantes, así como con el rastreo de la colección. En el proceso tomaban parte los investigadores, varios de ellos académicos, los museógrafos, los miembros de las organizaciones populares vinculados al tema y otros profesionales como los fotógrafos, cineastas, dibujantes, diseñadores, etc.

La exposición era la actividad primordial y alrededor de ella se desarrollaban proyectos más pequeños en lenguajes distintos al museográfico. A esto se le llamó "actividades paralelas" cuya misión era ofrecer al público amplio partes del resultado de la investigación a través de diversos acercamientos, que se "leían" de manera distinta, según el medio. Así por ejemplo, de acuerdo al tema de la exposición, había festivales de cine, de música, concursos, obras de teatro, lecturas, mesas redondas, encuentros académicos, ediciones de diversos tipos de publicaciones y grabaciones dirigidas a públicos distintos (infantiles, juveniles, generales, turistas, especializados).

El museo era una entidad muy activa y la exposición y sus diversas actividades buscaban un acercamiento sincero con la comunidad. Las exposiciones tenían una museografía altamente creativa —que incluía escenografías, ambientes, olores, sonidos, movimientos— donde casi todos los objetos se podían tocar, y perseguían un propósito didáctico que subrayaba la participación activa, apelaba a las emociones y usaba de técnicas teatrales para entretener y captar la atención. La relación con el público no tenía nada que ver con algo que hoy en algunos museos llaman "relación interactiva" y que se limita a manipular los botones de una computadora; en el Museo la interacción tenía lugar cuando el público se introducía y se sentía envuelto en una

situación por la que podía caminar, observar y reflexionar. Recuerden que estoy hablando de una época en que aún no se utilizaba la tecnología de la "realidad virtual".

El Museo tenía generalmente dos exposiciones al año, una grande y una chica, aunque se había propuesto tener dos grandes, pero ello sucedió excepcionalmente, además de pequeñas exhibiciones más convencionales, tipo galería de arte. Las exposiciones "grandes" se montaban en una sala de cerca de mil metros cuadrados de superficie y estaban abiertas de 6 a 10 meses, las más pequeñas permanecían de 2 a 3 meses. Al clausurarse las exposiciones, se pretendía que las colecciones fueran la base para la creación de museos temáticos permanentes en diversos lugares de la república, pero esta propuesta no fructificó más que en forma muy reducida. Me parece que es de esta situación de la que nació una crítica que no concebía la existencia de una institución llamada "Museo" si no tenía colecciones permanentes. Y, sin embargo, para el equipo original del Museo era perfectamente válido crear un museo cambiante, nada tradicional por cierto, pero que cumplía bien sus funciones de preservación de patrimonios, además de ser vehículo para la formación de museos con las colecciones que se cedían en forma permanente. Nos dimos cuenta un poco tarde que era utópico pensar en que las condiciones de producción del Museo de Culturas Populares podían reproducirse fácilmente en otro contexto. La mera elección de los temas, que en el MNCP había sido fruto de una intensa discusión académica y evaluación de las necesidades sociales, no necesariamente tenía eco en otros ambientes; la tecnología y los métodos de trabajo participativo tampoco fueron fácilmente adaptables. De hecho, y esa es una parte obscura en la historia del Museo, varias colecciones se mermaron o de plano, perdieron, en viajes que se dirigían a destinos que luego resultaron inciertos.

El programa anual de trabajo del Museo mantenía permanentemente atareados a los equipos de investigación, documentación, registro de colecciones, museografía, y difusión con todas sus diversas dependencias técnicas y administrativas. La metodología de trabajo que hizo posible desarrollar un Museo con las características anotadas se fundó en una intensa discu-

sión y confrontación entre puntos de vista de las diferentes profesiones y calificaciones involucradas en el personal y los grupos populares con quienes se trabajaba, de donde partían las propuestas de división del trabajo y de necesidades materiales para la adquisición de las colecciones así como las necesarias convergencias teóricas en que se fundamentaban las propuestas museográficas. La comunicación fue la base del trabajo. Fue sin duda difícil lograr un lenguaje común que permitiera sortear las individualidades para poder construir un discurso museográfico, que como lo saben todos los que aquí concurren, es resultado de una construcción de la realidad, una interpretación de hechos sociales que se ha decidido transmitir en un lenguaje determinado. Yo señalaría como uno de los grandes logros de la primera época del Museo la comprobación de la viabilidad del trabajo conjunto entre investigadores y museógrafos con la intermediación del futuro consumidor de las exposiciones, a la vez protagonista del tema examinado. La tradición museográfica más común generalmente distingue y separa los trabajos profesionales pues aparte de la falta de experiencia en trabajos multidisciplinarios, los investigadores lo desconocen todo acerca del trabajo arquitectónico y de montaje de una exposición y los museógrafos no son especialistas en los temas para los que deben diseñar la puesta en escena. Generalmente cada quien trabaja por su lado y se comunican, en el mejor de los casos, para aclarar dudas; no hay costumbre de trabajar juntos, como sí se hizo en el Museo. Trabajar juntos desde las primeras propuestas de guiones permitió familiarizarse con un conjunto de problemas y participar, a la vieja usanza artesanal, en todo el proceso de trabajo museístico. Ese trabajo conjunto de base, se amplió a todos los trabajadores del Museo. Los proyectos en su desarrollo eran conocidos por los técnicos, los custodios, los fotógrafos, las secretarías, los administradores y obviamente por el personal docente que tenía a su cargo las visitas guiadas y la recepción de grupos de visitantes. El involucramiento de todo el personal en los proyectos del Museo produjo, al menos durante los primeros tiempos, un compromiso serio con el trabajo. Además, todo mundo se sentía protagonista, y lo era, de un acontecimiento colectivo.

Otro logro significativo consistió en una importante participación de los sectores de las culturas populares, con frecuencia muy entusiastas. En la discusión de los temas, de los guiones; en la formación de colecciones, en el montaje y en la asistencia a las exposiciones y demás eventos paralelos, la participación fue muy alta. Una técnica del trabajo de los profesionales dedicados a la investigación antropológica y de la historia popular que es el trabajo de campo y la convivencia cercana con quienes se está estudiando, resultó altamente productiva en el trabajo del Museo. Les diré uno de los cientos de ejemplos que atestigüé: cuando se estaba recolectando la enorme lista de objetos que requería la colección para una exposición sobre la historia de la cultura obrera mexicana, los ofrecimientos de donación, tanto de los sindicatos como de los empresarios, desbordaban las posibilidades de aceptación del Museo. Simplemente no había lugar para tanto. Y en el montaje, la participación de grupos de obreros especialistas fue enorme, gratuita y entusiasta, no sólo a nivel de mano de obra sino con toda su técnica y sus objetos; era también SU exposición. Y esto sucedió con todas las exposiciones de la primera época que trataron temáticas como el papel protagónico del maíz en la cultura mexicana, el teatro de revista, el *comic*, el circo, la pesca, la pintura popular y los fotógrafos ambulantes, asuntos todos, creados y recreados por las culturas populares de México.

El quehacer cotidiano en el Museo requirió de la formación de equipos de trabajo con características muy especiales que incluían: una convicción compartida de la importancia que en la historia social del país tenían las culturas populares de las que prácticamente se desconocía todo, el compromiso moral con una posición ante la vida que incluía la valoración y la solidaridad con los sectores subalternos de la sociedad, la capacidad de realizar trabajo colectivo e interdisciplinario con un alto rigor científico y, de manera muy importante, una gran imaginación. Viéndolo a la distancia, la composición del personal profesional y técnico y la interacción de éste con el liderazgo de su primer director fue fundamental en el ejercicio del trabajo; las condiciones de esa primera etapa quizá son irrepetibles. Las modalidades del trabajo, sin embargo, merecen una mayor socialización.

Quizá la claridad de la postura filosófica implícita en los objetivos del Museo y el discurso museográfico construido con objetividad (que no neutralidad) provocó una exitosa función comunicativa. Esto convirtió al Museo en un espacio que durante varios años se destacó como punto de encuentro para la discusión, el análisis y la difusión de historias y temas inéditos de las culturas populares. Las exposiciones y actividades del MNCP impulsaron la demanda de abrir museos populares y sus investigadores fueron muchas veces consultados y requeridos para hacer proyectos de museos obreros, tecnológicos, comunitarios, de artesanías, etc., que solicitaban organizaciones populares y otras instituciones. En ese sentido, el Museo contribuía a estimular iniciativas culturales, que era otro de sus propósitos. Fue una etapa rica en propuestas, quizá porque como entidad recién nacida irradiaba una contagiosa energía.

Los planteamientos originales del Museo estuvieron en íntima conexión, me parece, con una manera diferente a la tradicional de interrogar a la realidad y de formular los problemas que precisaban de una respuesta que pudiera transmitirse en el lenguaje complejo de la museografía para difundir una realidad social ignorada por las definiciones comunes de patrimonio. En ese sentido el Museo se convirtió en un centro de investigación que promovió líneas de trabajo y tratamientos novedosos de los temas para la museografía. Mucha de la concreción práctica de sus objetivos tuvo que ver también con una mística que trae aparejada la frescura y la construcción de algo nuevo. Sin embargo, el Museo no logró, en el largo plazo, continuar siendo una entidad dinámica, provocadora de nuevos museos. No se hizo el énfasis necesario en la capacitación de nuevos cuadros profesionales, ni se crearon departamentos indispensables en todo Museo como son los de catalogación, conservación y restauración de objetos, centro de documentación, y biblioteca. Es más, por la peculiaridad de no tener colecciones permanentes no había espacios suficientes ni para una bodega. Y sin embargo, y como decía más arriba, la metodología de trabajo y los objetivos que se planteó siguen haciendo de ese Museo un proyecto en construcción que alguna vez se consolidará y del que se puede seguir aprendiendo, romanticismos aparte.