



PATRIMONIOS
CULTURALES:
EDUCACIÓN E
INTERPRETACIÓN.
CRUZANDO LÍMITES Y
PRODUCIENDO ALTERNATIVAS

Xerardo Pereiro, Santiago Prado
Hiroko Takenaka (Coordinadores)

12

PATRIMONIO, POLÍTICAS CULTURALES Y CULTURAS POPULARES EN LOS MUSEOS: UN CASO MEXICANO

VICTORIA NOVELO

Unidad Peninsular de Mérida. México

Los museos, como se sabe, son instituciones dedicadas al rescate, conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural de distintos alcances: el mundo, un país, una región, una localidad, una etapa histórica, una etnia, una especialidad del conocimiento, una serie de eventos memorables, etcétera. En términos generales hay acuerdo en estos objetivos; el problema es cómo cada institución concreta piensa y decide el patrimonio con el que trabajará. Lo cual a su vez está en íntima relación con las políticas culturales vigentes en un momento dado en las esferas públicas y privadas de un determinado país o región. Usaré un ejemplo mexicano –habrá muchos en los países que alguna vez fueron colonia de algún imperio- el del famoso penacho (o tocado) de Moctezuma, para intentar ofrecer algunas respuestas y más adelante relatar la experiencia de un museo mexicano que nació para investigar y difundir la cultura de las clases populares.

El penacho era una obra salida de las manos de un equipo de *amantecas*, que así se llamaban los artesanos prehispánicos especialistas en el trabajo de la pluma, y según especialistas (Cook, 1988) fue parte de un valioso regalo que Moctezuma (el gobernante mexica que los conquistadores conocieron y vencieron en el siglo XVI) mandó a la corte de España por intermedio de Hernán Cortés y que, por los caminos tortuosos de las familias reales europeas, se guardó, inventarió, y un buen día de 1817 apareció en el Museo Etnológico de Viena en donde se encuentra actualmente. En los últimos años grupos de personas pertenecientes a asociaciones de defensa de la mexicanidad han hecho presiones a las autoridades austriacas y a diversos funcionarios que en México manejan los asuntos culturales para que ese penacho regrese a la tierra de donde salió alegando que es parte de un saqueo imperial y que forma parte

de nuestro ser mexicano. Nunca nadie les había hecho caso. Pero hace unos años las más altas autoridades mexicanas anunciaron que tramitarían la devolución del penacho; los austriacos dijeron primero que sí, después que no y el gobierno mexicano expresó su disgusto; su neoliberalismo no le impidió asumir 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, un 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 de lo que hacían los jíbaros achicando la cabeza de sus enemigos derrotados. En ese sentido la posesión de un objeto perteneciente al vencido, adquiere su calidad patrimonial al valorarse como símbolo del poder sometido que se transmite a un nuevo poder y por tanto resulta testimonio de un acontecimiento histórico memorable, amén de sus atributos físicos artísticos.

Observando quiénes participan 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 incluidas¹. En México, la valoración de los monumentos arqueológicos pasó de su negación, es decir, la destrucción persistente de ese legado como “política paralela a la evangelización religiosa y el dominio político de la población indígena, y solo comenzó a modificarse con la penetración

¹ En el México antiguo, la Nueva España, la recolección de documentos históricos fue practicada por los primeros misioneros y obstaculizada por la corona española a mediados del siglo XVI. Felipe II enterado de la vasta recolección de documentos y tradiciones indígenas que había emprendido Bernardino de Sahagún, ordenó al virrey en turno requisar la documentación e impedir que se conociera. En el siglo XVII los criollos emergentes como fracción social interesada en identificarse con su nueva patria, emprendieron la recopilación de testimonios históricos de los pueblos originales exaltando la riqueza natural de la tierra americana y se inició la formación de colecciones. En el siglo XVIII se comenzó a hablar de la necesidad de tener un museo y en el tiempo que transcurrió hasta su creación en el siglo XIX, fue la Real y Pontificia Universidad de México la que albergó las colecciones de documentos y de monumentos arqueológicos. (Florescano, 1997).

de las ideas ilustradas” (Florescano, 1997: 150); de modo que la conjunción de las ideas de la Ilustración, con el emergente patriotismo de los criollos, y con ello la búsqueda de un pasado con el cual identificarse en la tierra de adopción, fue definitivo para la conservación arqueológica desde fines del siglo XVIII.

Las decisiones desde el poder que expresan las formas de construcción de hegemonía en términos gramscianos, tienen como acompañante un discurso sobre la nación y la nacionalidad, y la conformación 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 sensiblemente a la sociedad en términos de su composición, la fuerza o debilidad de las clases sociales, las relaciones sociales, sus problemas, sus desafíos, sus ideas del futuro y por tanto 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 se originan en el pensamiento de las clases gobernantes, sino por que están de moda, o representan exigencias internacionales para el quehacer de los gobiernos declarativamente democráticos o por que buscan un acercamiento con los grupos que se le enfrentan. Y aquí caben ejemplos muy variados que van desde la tolerancia a las expresiones musicales de los jóvenes y a sectores de la sociedad civil a partir de movimientos estudiantiles de gran trascendencia, a la apertura de los sagrados recintos del arte elitista para presentar nuevos modelos de automóviles, a la apropiación de comportamientos, vestimentas o espacios de las clases populares, y, en ese sentido 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

nación². 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, interculturalidad, derechos sociales- y más reciente aun es la aceptación oficial, incluso legal, de la igualdad de los indios, la valoración de sus idiomas y su derecho a la educación bicultural y bilingüe, al menos en el discurso y en el papel; tan reciente como el ruidoso grito -cuyo eco no ha terminado de circular- que salió de la selva chiapaneca en enero de 1994 cuando emergió a la escena nacional e internacional el movimiento zapatista moderno. 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 interesa recuperar el famoso penacho; me inclino a pensar que por el estado de sus condiciones de vida y de las relaciones interculturales hay otras cosas más importantes a ser recuperadas y reconocidas. Por ejemplo, el control de su territorio y recursos naturales que consideran parte de su patrimonio. 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 otorgar derechos sociales plenos a los indios.

En síntesis, aunque las clases y grupos sociales valoren sus legados históricos de acuerdo a su experiencia de identidad y su distancia del poder, la sanción legal de lo que es patrimonial en una nación ha sido prerrogativa de quienes gobiernan y ello se refleja en las políticas culturales, en el contenido de las historias oficiales que forman parte

² Las reformulaciones casi siempre han significado su conversión en concepciones “políticamente correctas”; por ejemplo, una tradición musical popular mexicana como el *corrido* que es una narración de algún hecho sobresaliente en un cierto estilo musical, es reprimido en las zonas donde la narración tiene que ver con el narcotráfico y algunos de sus personajes elevados al rango de héroes. Las políticas culturales oficiales (públicas y privadas) en general siguen el criterio de que la cultura es un conjunto de productos “superiores” que pocos pueden apreciar, por tanto la democratización de esa “Alta” cultura significa “llevar la cultura al pueblo”.

del sistema educativo y de las instituciones que las crean y reproducen.

En lo que se refiere a cómo los museos 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, 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, los materiales, los autores y los estilos de los objetos; la dinámica social, si es que aparece, lo hace expresada en etapas que se suceden siguiendo casi siempre a grandes personajes que emprendieron guerras, batallas o movimientos sociales. 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- generalmente 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 caso mexicano, en los primeros veinte años del siglo XX (la revolución) y que los personajes centrales pertenecen casi siempre a la genealogía judeo-cristiana. La historia moderna, los sucesos de la vida de los que no son héroes ni caudillos ni sobresalen por sus talentos tecnológicos, artísticos, científicos o criminales; las historias y culturas populares y las historias locales o historias “matrias” como decía nuestro buen historiador Luis González y González, son asunto desconocido en los museos nacionales³. Esta deformación de la realidad social tiene efectos obvios en la educación, ya que los museos mexicanos desde sus orígenes se concibieron como apoyos a la educación formal. Es un comportamiento común el que los escolares asistan a los museos como actividad extraescolar y su mayor esfuerzo lo dediquen a copiar las cédulas museográficas.

³ Quizá con las pocas y recientes excepciones que representan los museos comunitarios en cuya iniciativa tuvieron que ver antropólogos e historiadores comprometidos con las comunidades que estudiaron y un museo de artes populares que nació después de la revolución en la etapa nacionalista (1925) y mostró artesanías del pueblo anónimo.

En ese contexto que Guillermo Bonfil definía como de “ceguera” pues el proyecto de país implicaba la adopción de una cultura nueva, moderna, donde las clases populares no tenían cabida por su atraso e ignorancia y eran por tanto “invisibles” como portadores y creadores de cultura (aunque varias de sus manifestaciones originaron el folklore nacional). En 1981 tiene lugar la creación de un nuevo Museo dedicado a las culturas populares. El museo nació como dependencia del sector educativo del aparato de gobierno que por aquellos años se mostraba tolerante a las ideas progresistas pues sus culpas buscaban todavía reconciliarse con un importante sector de la sociedad civil; hay que recordar la gran crisis política del año 1968 cuando las protestas por la falta de democracia en el país acarrearón una magna represión del movimiento estudiantil.

La orientación fundadora de un grupo de antropólogos sociales aglutinados alrededor del liderazgo del antropólogo Guillermo Bonfil, manejaba una teoría de la sociedad clasista y multiétnica de origen colonial donde los sectores y clases subalternos eran actores sociales poseedores de culturas propias cuya dinámica contenía ámbitos de culturas impuestas, pero que eran reconocibles núcleos de culturas autónomas cuyo desarrollo era preponderantemente local.

Tuve la fortuna de pertenecer (1981-1985) al grupo fundador y dirigir el departamento de investigación y de esa experiencia derivé muchas enseñanzas que conforme pasa el tiempo me siguen pareciendo centrales en la práctica museográfica y de investigación para museos que buscan sacudirse la camisa de fuerza de la didáctica tradicional y proponer opciones a las lecturas oficiales de la historia y a las museografías acartonadas.

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. La ciudad de México, donde se ubicaría el Museo, es una gigantesca metrópoli multicultural donde, entre otras características, presenta una geografía social donde

conviven, en espacios a veces exclusivos pero también vecinos, grandes conglomerados de prácticamente todas las etnias indígenas del país y de todas las clases y estratos sociales. Y en su traza, la ciudad contiene tanto los viejos asentamientos prehispánicos, como los antiguos barrios y pueblos de la etapa colonial.

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 cursos de capacitación y superación académica) con la participación, además de los académicos, de individuos, grupos y organizaciones populares relacionados con el tema que había sido seleccionado por su importancia en el patrimonio cultural popular. 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, los museógrafos, los miembros de las organizaciones populares vinculados al tema y otros profesionales como los fotógrafos, cineastas, músicos, dibujantes y diseñadores.

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). Los primeros años del Museo fueron pródigos en la publicación de discusiones teóricas sobre la cultura popular, además de los catálogos. Se inició asimismo un gran proyecto de centro de documentación de textos y de imágenes.

El museo era una entidad muy activa y la exposición y sus diversas actividades buscaban un acercamiento sincero con la comunidad, o, para ser exactos, las comunidades que conviven en la gran metrópoli. Los horarios podían ser flexibles de modo que pudieran asistir grupos organizados (sindicatos y otros) que podían visitar el Museo solo en las noches. Las exposiciones tenían una museografía altamente creativa -que incluía escenografías, ambientes, olores, sonidos, iluminaciones, objetos en movimiento y cine o video - donde casi todos los objetos se podían tocar, se subrayaba la participación activa, apelaba a las emociones y usaba de técnicas teatrales para captar la atención y hacer del proceso educativo una acción lúdica buscando un diálogo con el público. La relación con el público no tenía nada que ver con algo que hoy en algunos museos llaman “relación interactiva” (recuerden que estoy hablando de una época en que aun no se utilizaba la tecnología de la “realidad virtual”) 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; era una experiencia particular además de una enseñanza.

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 en continua transformación, poco tradicional pero que cumplía bien sus funciones de investigación, preservación y difusión 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 experiencias y relaciones sociales de los grupos y clases populares, 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 oscura en la historia del Museo, varias colecciones se mermaron o de plano, se 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 discusión 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 fuera resultado de una construcción de la realidad, una

interpretación de hechos sociales que se decidió transmitir en un lenguaje determinado más cargado de símbolos que de explicaciones. 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 lo cual permitió desde las primeras propuestas de guiones 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 cinco años, un compromiso serio con el método de 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 (una locomotora, por ejemplo). 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 y sus cultivadores en las culturas de México, el teatro de revista, el *comic* o historieta, el circo de barrio, las artes de pesca, la pintura popular, la panadería, y los fotógrafos ambulantes, asuntos todos, creados y recreados por las culturas populares de México y cuyos miembros se apropiaban de las exposiciones; era frecuente escuchar durante las visitas, diálogos padre-hijo donde el primero iba relatando su experiencia de vida paralelamente al discurso museográfico.

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 fueron fundamentales 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 implicada 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 a exponer. 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 y fomentando la crítica histórica y antropológica. No se hizo el énfasis necesario en la capacitación de nuevos cuadros profesionales, tampoco se estudió consistentemente la calidad de la recepción en el público ni se crearon departamentos necesarios 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 para bodegas. 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 del que se puede seguir aprendiendo.

Por diversas causas, el equipo fundador se dispersó y el Museo se transformó seriamente, en su ideología y en su práctica, para convertirse en un espacio que, con muy pocas excepciones, más bien se dedica a mostrar el México folklórico; danzas, música vernácula, artesanías y comida regional. Tristemente, los espacios abiertos fueron convirtiéndose en bazares y no es más un espacio de reflexión antropológica y museográfica ni de experimentación. No cabe duda

que las personas pueden ser más decisivas que las instituciones y que sigue siendo más difícil ser creativo que seguir los patrones convencionales. Además, en México persiste, además del desconocimiento de la realidad social y cultural en la de por sí escasa planeación de las políticas culturales, la mala costumbre de reinventar el país cada seis años, que es el período que duran las administraciones públicas. Y en este contexto, quienes autorizan los presupuestos determinan la práctica del Museo.

BIBLIOGRAFÍA

BONFIL, Guillermo, (1995) “De culturas populares y política cultural” in Bonfil, G., *et al*, *Culturas Populares y Política Cultural*, Culturas Populares de México, CONACULTA, México. (2ª ed).

COOK de Leonard, Carmen (1988), “De quien es el penacho de Moctezuma”, periódico *Excelsior*, 24 de febrero de 1988. México.

FLORESCANO, Enrique, (1997), “La creación del Museo Nacional de Antropología” in E. Florescano (coord) *El patrimonio nacional de México*, Colección Biblioteca Mexicana, CONACULTA-Fondo de Cultura Económica, México. 2 tomos.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, (1991) *La Querencia*, Editorial Hexágono, Guadalajara, México.

NOVELO, Victoria, (1995) “La expropiación de la cultura popular”, en Bonfil, G. *et al*, *Culturas Populares y Política Cultural*, Culturas Populares de México, CONACULTA, México (2ª. ed.).

REYES PALMA, Francisco (1987), “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982) cit en Graciela Schmilchuk (compilación, selección y comentarios), *Museos: Comunicación y Educación*, Col. Artes Plásticas, Cenidiap, INBA, México, pp 125-132.

ZAVALA, Lauro, (2006) “El paradigma emergente en educación y museos”, *Opción*, año/vol. 22, núm. 050, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp 128-141.