

El museo ante la comunidad

Nuevas rutas en lo museal: ejemplos y referentes

Rosa Elba Camacho

El museo se pone a reflexionar

La nuestra es una época de grandes disyuntivas para los museos antropológicos.¹ Como en el escenario de un teatro en el que tanto los telones de fondo como el público cambian vertiginosamente, los museos se encuentran empujados por diversas fuerzas, algunas de ellas, contradictorias. Están, por un lado, los que abogan por que el museo aumente sus esfuerzos en pro de la participación ciudadana, y de la representación auténtica de los intereses de la sociedad en la que se ubica. Frente a ellos, el sector intelectual que anteriormente señoreó en los museos, se resiste a dismantelar sus fronteras de la gestión de lo cultural, alegando el constante riesgo de vulgarizar los contenidos, de transformar los museos en ferias del entretenimiento (Ross: 2004 y Cameron: 2004).

En otro rincón del escenario, la entrada de algunos museos dentro de las dinámicas de consumo masivo, turismo y globalización les ha ganado una cantidad creciente de visitantes y nuevas posibilidades de expansión hacia los entornos de lo virtual y lo ubicuo. La posibilidad de acceder a una mayor cantidad de visitantes, sin embargo, no está en proporción directa con la calidad de la comunicación lograda con los mismos. El público al que se enfrentan los museos en nuestros días ya no puede ser entendido en la forma de una masa homogénea a la que se debe educar e ilustrar. Algunos museos, en una auto-reflexión realista, han concluido que su misión no está ya en el hacer-saber (siguiendo a Zunzunegui: 2003) sino en un mucho más modesto hacer-crear.

Este último planteamiento nos sitúa en una época en la que el paradigma educativo, en boga durante la mayor parte del siglo xx, se ve cuestionado desde todos sus flancos por preguntas como ¿qué tan objetivo puede ser el intento de mostrar la Verdad? ¿Puede acaso un museo representar la realidad para “educar” a sus visitantes? ¿Quién tiene el derecho de representar al “otro”? Los museos, enfrentados a esta antítesis de lo que era su labor cuasi sacra desde hace más de 200 años, tienen ante sí una serie de caminos, virajes distintos dentro un mismo paradigma: el interpretativo.

Cabe por supuesto mencionar que este cambio de paradigmas no se ha dado en la forma de la sustitución de un bloque monolítico por otro. Como menciona Eilean Hooper-Greenhill, aun cuando las interrogantes hagan mella

¹ En el uso de este término se sigue a Luz Maceira (2009: 69), que lo aplica a los museos cuyos temas y colecciones se centran en torno a la humanidad y su evolución histórica y cultural, como los de historia, arqueología y etnografía.



en la manera en la que los museos se plantean su funcionamiento, muchas de sus prácticas y filosofías subyacentes siguen siendo las mismas (2007: 368). Al igual que muchos otros estudiosos de los museos, esta autora se plantea las nuevas rutas a seguir por parte de aquellos museos en los que la misión educativa se modifica, mas no desaparece, a la luz del “complejo campo discursivo” propio de la posmodernidad (Hooper-Greenhill 2007: 369).

El cambio, la percepción de la labor y atribuciones de los museos implica aceptar que exhibir, sea cual sea la intención comunicativa, no es de ninguna manera una actividad objetiva, y que hay en ella una labor previa de interpretación de la realidad. Ésta, a su vez, sufrirá una segunda interpretación por parte de los visitantes, quienes utilizarán sus conocimientos previos, expectativas y contextos socioculturales para hacer una particular lectura del discurso propuesto por los museos, a través de su montaje museográfico. El museo, como bien menciona Moira Simpson, no sólo debe tener esta multiplicidad de filtros en cuenta, sino también negociar constantemente con las voces que ahora se hacen oír en su entorno, arriesgándose a ofender a un sector de su población o a otro (Simpson 2001: 29). Cómo llegar a satisfacer las inquietudes de los diferentes perfiles de visitantes, es un cuestionamiento complejo y, tanto Simpson como otros autores, han lanzado propuestas y ejemplos de experiencias recientes al respecto.

Planteamientos teóricos: del entretenimiento racional a la interpretación pública

Este ensayo es, como su nombre lo anuncia, un primer acercamiento al tema, en la forma de una muy somera revisión de algunas de estas experiencias. Al colocar estos ejemplos concretos sobre la trama teórica ofrecida por algunos de los recientes textos en museología, se aspira a tener un panorama general de los cánones de representación disponibles para un museo antropológico de nuestros días, asumiendo que éste desee actualizar sus formas de representación y acercarse a un visitante que, como sabemos, ya no ve ni busca lo mismo que en los siglos pasados.

Es un hecho innegable que este tipo de clasificaciones ya se ha planteado desde las diversas trincheras de la museología, de manera que el texto aquí presentado es tan sólo una interpretación parcial, surgida como reflexión a partir de un conjunto bien limitado de lecturas, pero sobre todo como primer intento de responder a una inquietud mayor, que es la que cuestiona no sólo el discurso, sino el sentido actual de una institución tan arraigada en el imaginario colectivo como puede ser un museo de historia, etnografía o cualquier otro contenido que hable de un “nosotros” cada vez más polifacético.

Viendo hacia atrás, el cuestionamiento de la relación del museo con sus visitantes no es algo nuevo. Desde 1792, Charles Wilson Peale había ya comenzado a deli-

near estos planteamientos en el objetivo para su proyectado museo: “si felizmente recibiera las sonrisas del público, el progreso será proporcionalmente grande, mientras que si dependiera únicamente de mis solitarios esfuerzos, el progreso sería lento y todo podría fracasar” (Peale en Genoways y Andrei 2008: 28). El museo como proyecto de ilustrar, educar, entretener racionalmente a sus visitantes, necesita de la aprobación colectiva de los mismos, aún cuando en estas tempranas épocas se les haya considerado más como el sujeto pasivo en el despliegue del conocimiento organizado del mundo que como los ciudadanos de labor creativa de interpretación de los años subsecuentes. Otro gran clásico del mundo angloparlante, Jevons es igualmente consciente de las consecuencias que puede tener una ruptura con respecto al interés del público, por lo que, cuestionando el uso extensivo del abigarramiento de las colecciones, propone seleccionar y ordenar los objetos para producir un “entretenimiento racional”, que se deleite ante las cosas mostradas y al mismo tiempo logre instruirse.

Lo interesante en el texto consultado de Jevons es que vemos atisbos de una interactividad que no se sistematiza formalmente sino hasta ya entrado el siglo XX. En su artículo “El uso y abuso de los museos” establece que el mejor museo es el que cada persona forma para sí misma, refiriéndose originalmente al fomento del coleccionismo en los jóvenes, pero también al potencial comunicativo que tiene el contacto cercano con las piezas, más allá de la simple contemplación: “Unos cuantos ejemplares, manipulados minuciosamente, enseñan más que miles de ellos observados a través de una vitrina” (Genoways y Andrei 2008: 105). Peale es igualmente precursor de la interactividad, así como del deseo de introducir elementos dramáticos para dotar de expresividad e impacto a los contenidos de su museo.

Para Peale, como para su rival y contemporáneo William Bullock, los objetos no podían hablar por sí mismos (Morales 1999: 236). Era más una cuestión de recreación del pasado, echando mano de diferentes medios. Escenografías, pinturas y reproducciones iban así hilando una narrativa visual, que aún ahora podría considerarse como no ortodoxa, aún cuando los esquemas de organización de su micro-mundo siempre mantuvieron la congruencia con los sistemas de clasificación científica que la modernidad imponía como representaciones confiables de la verdad.

Otros autores norteamericanos, en las primeras épocas de los planteamientos museológicos, fueron estableciendo algunos lineamientos que serían, a mi parecer, premonitorios del viraje futuro. Thomas Greenwood, por ejemplo, afirma que “cualquier cosa que sea sugestiva para la mente, es de valor educativo”, aclarando que el museo no educará tan sólo por el despliegue de sus colecciones, sino que lo hará sobre todo a través de su capacidad de emocionar al ignorante para aprender más, de inculcarle un nuevo interés por lo cotidiano, evitando agobiarlo con

un despliegue excesivo de objetos (Genoways y Andrei 2008:187). Esta intervención nos habla de las tempranas propuestas en torno a la sensibilidad comunicativa que debe prevalecer en los especialistas a cargo de los museos, quienes deben hablarle no sólo a los públicos instruidos sino también a aquellos cuya sed por el aprendizaje pueda ser fomentada.

Acerca de la emotividad y la cotidianidad en los museos mucho puede decirse. Cada vez se logra minimizar más la tensión entretenimiento-conocimiento que en su tiempo distanció al enfoque de Peale de otros históricamente relevantes, como el de Brown Goode (Morales 1999). Una fuente más cercana a nuestros días, Hooper-Greenhill menciona que se ha encontrado que el aprendizaje es más efectivo si es disfrutable, con lo que se colapsa la separación entre educación y juego (2007: 372). Se acepta entonces que las emociones juegan un papel importante en el aprendizaje, y que la separación entre lo cognitivo y lo afectivo, entre la mente y el cuerpo en el momento de interiorizar lo aprendido, es meramente artificial.

John Cotton Dana, en sus señalamientos para el “nuevo museo” (Genoways y Andrei 2008:137-141), se acerca a otro cuestionamiento que veremos posteriormente resurgir en el tercer paradigma: la estrecha relación que debe prevalecer entre el museo y la comunidad que lo alberga. Más allá de centrar la atención en la acumulación de objetos notables, él sugiere no olvidar el entretenimiento e instrucción que a través de ellos puede ofrecerse, apuntando a las ventajas que un “museo-taller” podría tener con respecto a los antiguos y solemnes mausoleos del conocimiento. Cotton Dana distingue los rangos de intereses que cada comunidad, a partir de su contexto, puede tener, y propone la creación de un cuerpo especializado en recolectar objetos propios del interés local. De nuevo vemos repetidas las palabras de entretenimiento para los públicos, esta vez diferenciados por su nivel de educación, actividades y aficiones, proponiendo diferentes formas de interacción que el museo puede intentar con todos ellos.

En los planteamientos de Cotton Dana bien puede leerse entre líneas el fundamento del museo comunitario, en el sentido de otorgar a los individuos, grupos y sociedades la prerrogativa de uso sobre las piezas y también de creación de algunas de ellas, para formular lo que él denomina las “exhibiciones de industria local”.

Uno de los problemas que enfrentan los museos con colecciones ya establecidas es que éstas, acumuladas probablemente en función de los intereses de uno o pocos más individuos, no tenían como misión ser apropiadas por un público polifónico, ni representar una realidad que fuera más allá de los deseos del coleccionista de mostrar a la vez su capacidad de elección y el exotismo de la otredad (pensemos tan sólo en el Museo Británico de Londres). Una vez conscientes de la necesidad de empatizar con la comunidad que los contiene, el gran reto de estos museos es darle lecturas nuevas a los antiguos

contenidos, buscar hacer sus piezas significativas a los ojos de sus visitantes, procurando abarcar la gama completa de la sociedad, y no tan sólo las élites entre las que anteriormente se buscaba la aprobación y el beneplácito (Cameron 2004: 66).

Por cuestiones de practicidad, no se profundizará en este clasismo anteriormente inherente a las instituciones museales. Es éste uno de los temas problemáticos que el mismo Cameron pone de manifiesto en su texto sobre el Museo y el Foro, tema que es después retomado por Moira Simpson (2001) en la forma de ejemplos de museos que intentan precisamente romper con este estigma.

Algo que sí debo recalcar, antes de continuar con este recorrido, es el hecho de que todos los autores-guía y los ejemplos ofrecidos se refieren a un intento por explicar en el plano museológico un “nosotros” bien distante de la exhibición de tesoros del mundo que caracteriza a los museos de los países coloniales. A pesar de que se llega a incluir la reformulación de las colecciones para al menos uno de estos museos, el enfoque está en las nuevas maneras disponibles para narrarse a sí mismos (como entidad imaginaria, si se quiere) de los museos y sus comunidades.

Para el propósito del actual ensayo (entendido, repitamos, como un tratamiento inicial del tema), las rutas críticas identificadas tienen como ejemplo a instituciones que actualmente están en funcionamiento, cuyas recientes elecciones las ubican dentro de la unidad definida como paradigma interpretativo por la museología. Los textos que conforman el mapa en el que estas rutas museales se colocan serían entonces los artículos de Simpson (2001), Gob y Drouguet (2004) y Watson (2007). Complemento de los mismos son las lecturas de Cameron (2004), Hooper-Greenhill (2007), Morales (1999, 2009) y Ross (2004).



FIGURA 1. El Museo de Historia de Cataluña busca recopilar y narrar la memoria nacional, fundamento de una identidad catalana que fue duramente reprimida durante el franquismo.



FIGURA 2. La nueva exhibición interactiva, titulada “Detrás de escena”, invita a los visitantes a acercarse a la labor de investigación que se ha desarrollado en el Museo de Historia de Cataluña.

Cinco posibles rutas:

a) La inclusión de las minorías y relatos subalternos (viraje culturalista)

En esta sección ubicamos la mayoría de los ejemplos dados por Moira Simpson. Museos que han intentado responder a los llamados de las minorías acerca de su poca o desigual representación en el escenario museográfico, ya sea mediante un cambio de perspectivas o una inclusión de las mismas minorías entre los redactores del discurso. Es la museología de las “otras voces”, mismas que se han introducido en los límites del museo en años recientes, cambiando con ello las concepciones de objetividad y neutralidad que prevalecieron durante el siglo xx. En palabras de Hooper-Greenhill: “Con el surgimiento de voces opositoras [...] de aquellos que eran ‘el otro’ pero que ahora están ya integrados, el conocimiento se comprende ahora como algo que depende de la perspectiva, en lugar de plenamente universal” (2007: 370).

Ésta es por lo tanto una vía espinosa, puesto que el museo nunca podrá satisfacer los deseos de representación de todas las facciones de la sociedad a la vez, y debe someterse a constantes procesos de negociación y limitación de los alcances de sus enunciados. Es, sin embargo, un paso arriesgado que muchos han decidido tomar, en función de ciertas características del pasado que se percibe como necesario ventilar. Un ejemplo de esto es el Museo de Historia de Cataluña, en Barcelona, establecido en 1992. Esta institución se propone rescatar “la memoria

de un país”, entendiéndose por éste a la nación catalana, e incluye entre sus salas permanentes una dedicada a la dictadura del general Franco (1939-1975) y a la contemporaneidad catalana (1980-2007). Es importante recalcar aquí que todas las manifestaciones de identidad diferenciada por parte de los catalanes estuvieron severamente recriminadas por parte del gobierno franquista, por lo que la exhibición de todos los pequeños gestos de resistencia surgidos en aquel momento constituye un paso importante para la difusión de la otra historia del país, que anteriormente no había tenido escape para ser expuesta.

Esto contrasta fuertemente con las contrapartes mexicanas encargadas de recopilar y exhibir la memoria nacional, puesto que, como Vázquez Olvera señala para el caso del Museo Nacional de Historia (1994: 208), la narración no sigue más allá de 1910 para no meterse en “un debate que la propia sociedad no ha resuelto”. Un ejemplo de intentos recientes por contrarrestar esta “corrección política” es el que provee el Memorial del ‘68 del Centro Cultural Universitario de Tlatelolco, que si bien no escapa del riesgo de congelar esta memoria reciente en una memoria archivada, en el recuento de hechos dolorosos y polémicos a través de una sola narrativa, sí logra alejarse sensiblemente de la historia hierática del resto de los museos antropológicos de la ciudad (Morales 2009: 51).

b) La hibridación con los centros de ciencia y casas de cultura

Muchas nuevas instituciones basadas en la comunidad, nos dice Simpson, “proveen una gama más amplia de actividades que aquella del tradicional museo europeo, incluyendo el uso de artes performativas y visuales [...] como una forma de interpretar las colecciones, como una actividad para la participación de los visitantes” (2001: 75). De esta manera, los museos cumplen a la vez su propio rol y el de centro cultural, incorporando en ocasiones otros atributos, más cercanos a los centros de experimentación de la ciencia, como es el caso de los museos al aire libre (sitios de experimentación en carne propia del pasado), que aparecen en la tipología elaborada por Gob y Drouguet (2004: 41).

Independientemente del hecho que muchas instituciones prefieran autonombrarse “Centro de ciencia” (o sucedáneos) por temor a caer dentro de la imagen de tedio y solemnidad que ahora se asocia con el término “museo” (Cameron, 2004: 61), es interesante revisar la ampliación de funciones que viene con esta nueva denominación. La inclusión de un foro —o la simple adopción de algunas de las características del mismo— dentro del esquema del museo, significa que se da ahora el espacio para que los visitantes confronten, creen y, en pocas palabras, dialoguen con los contenidos mostrados, con los que pueden perfectamente no estar de acuerdo. Se trata de una interactividad llevada al terreno de la propia formulación del discurso museístico, en la que se da voz y cuerpo a las

innovaciones más radicales, más controversiales incluso, del arte, la historia, la sociedad o la naturaleza misma del mundo (*ibidem*: 69).

Un ejemplo al que podemos recurrir es el Royal BC Museum, en Victoria, Canadá, denominado como el espacio “donde el pasado vive”. A pesar de tratarse de un museo en funcionamiento desde 1886, esta institución ha renovado su discurso hasta erigirse como “un lugar de descubrimiento [...] donde artefactos y especímenes auténticos son mostrados en escenarios sumamente realistas, dando a los visitantes la experiencia de estar en otro tiempo y otro espacio” (ver dirección electrónica en referencias en internet). Para celebrar el año internacional de la biodiversidad, el Royal BC se ha propuesto una exhibición interactiva en la que el público puede acercarse a los investigadores y los niños pueden participar dentro de su propio museo, llamado “amuseum”.

Una propuesta mexicana que puede encarrilarse en este apartado es la del Museo de Arte Popular, que cuenta actualmente con una convocatoria abierta para que las personas propongan piezas de lo que ellos consideren arte popular, y se pueda construir así una exposición en un futuro cercano. ¿Curaduría colectiva o discurso populista? La respuesta está aún por generarse.

Cabe preguntarse qué margen de discusión y controversia dejan estas dos instituciones con respecto a la participación pública, así como mencionar, en el otro extremo, la advertencia que hace Cameron acerca de incorporar de manera indiscriminada las funciones del foro a aquellas del museo: el museo, nos dice él, no puede evitar representar al *establishment* (lo establecido, lo confirmado como cierto o válido). Fusionar el museo con el foro es



FIGURA 3. En el Royal BC Museum, en Victoria, Canadá, la carga emotiva prevalece en la exposición temporal “el tiempo de los quebequeses”, que retrata los pilares fundacionales de esta nación, desde la llegada de los primeros franceses hasta la actual cultura popular.

quitarle a éste su vitalidad y autonomía, es fijarlo en el tiempo, cuando es en realidad todo proceso. Cameron los propone más bien como entidades cooperantes, pero separadas, ya sea en términos físicos o de demarcación simbólica en un mismo edificio (*ibidem*: 73).

c) La reformulación del museo como lugar de uso social, determinado culturalmente

En esta vertiente, el museo reconoce la subjetividad que es necesario imprimir a sus contenidos (o más bien la renuncia a una objetividad utópica) para comunicarse de manera más efectiva con sus públicos. Los museos, entendidos como teatros de las representaciones públicas, abren sus puertas a los contenidos emotivos y a las particulares formas de narrarse que cada comunidad tiene, como en el caso citado por Watson (2007), para la reinvencción de una identidad local en un pueblo de pescadores. Este mismo proceso de adscripción identitaria es el que notamos en los museos nacionalistas de Quebec y Cataluña. Éste último se propone:

[...] exponer y difundir la historia de Cataluña como patrimonio colectivo, conservar los objetos relacionados con ella y reforzar la identificación de los ciudadanos con la historia nacional. En cumplimiento de sus finalidades, el Museo de Historia de Cataluña se articula como museo narrativo, (ver dirección electrónica en referencias en internet).

Son estas narrativas, ilustradas con objetos y situaciones reconocibles por los catalanes, las que van perfilando el discurso de adhesión identitaria entre museo y comunidad.

El museo de la civilización, en Québec, Canadá, se denomina como “el sitio de la aventura humana”, y a pesar de mostrar entre sus exhibiciones temporales una serie de ventanas hacia otras culturas, destacan en su oferta museográfica las exposiciones permanentes, dedicadas a la historia de la nación, a su población indígena (las Primeras Naciones) y a su territorio; todas ellas llenas de la carga emotiva de la rememoración de lo asumido como propio.

Y no se trata simplemente de desechar las museografías anteriores, aquellas referentes a la legitimación de una sola voz. Cameron propone, por ejemplo, que se sigan exponiendo, si se quiere, las colecciones representativas de las culturas burguesa y aristocrática, pero que se pongan en contexto con la cultura popular, el arte popular, y los modos de vida de las clases trabajadoras en esa misma cultura expuesta (2004: 67). De igual manera, Ross (2004: 85) aboga por una expansión de los temas tratados por los museos, para que las antiguas narrativas imperialistas sean puestas en perspectiva y enriquecidas con la inclusión de la cultura popular e historias de los estratos sociales menos favorecidos, formando un todo mucho más congruente con los requerimientos de la sociedad actual, entendida como eminentemente plural y multicultural. En términos de responsabilidad social,



FIGURA 4. Ningún lugar más adecuado para el Museo Marítimo de Barcelona que las Reales Atarazanas, el edificio en el que se construyeron muchas de las embarcaciones que marcaron el carácter de la ciudad.

es ésta una de las rutas críticas que puede dar a los museos los medios para justificar su existencia en el nuevo entorno sociocultural.

d) La museografía de la evocación (escenificación lúdica orientada a la comprensión)

Esta clasificación nos remite una vez más a Gob y Drouguet y a los centros de interpretación, ubicados en edificios cuya importancia histórica se vuelve un significativo más en el discurso (museos manieristas, según Zunzunegui, 2003). Estos museos pueden estar cercanos a los híbridos e interactivos, pero constituyen, a mi parecer, un caso aparte, en vista de que no es la participación directa del visitante la que se busca, sino de nuevo su contemplación, esta vez no centrada en una serie de piezas, sino en verdaderos ambientes contruidos con el fin de evocar una época o una situación, echando mano de todas las percepciones sensoriales posibles.



FIGURA 5. El MUMOK, museo de Arte Moderno, destaca en el paisaje de sesenta mil metros cuadrados en los que se ubica un impresionante complejo cultural, en Viena.

El Royal BC, por ejemplo, ofrece una gran gama de recreaciones del pasado en su sala de Historia Moderna, en la que el visitante se sumerge en olores, sonidos y escenarios (en ocasiones con artefactos auténticos, en ocasiones con réplicas) para experimentar el estar-ahí, entendido como el verdadero detonante de la comprensión de un fenómeno cultural o histórico.

De igual forma, el Museo Marítimo de Barcelona, ubicado en las Reales Atarazanas (donde antiguamente se fabricaban embarcaciones de gran envergadura), se plantea como objetivo el:

[...] invitar al visitante a un discurso innovador, emocional y sensorial alrededor de una Barcelona que piensa, actúa y siente en estrecha relación con el mar [...] Se presta especial atención al patrimonio intangible, que se apoya en las tradiciones, creencias y saberes populares de las comunidades marítimas, y se da voz a las mujeres y hombres que han vivido de y por el mar, (ver dirección electrónica en referencias en internet).

Es así que un recorrido por sus salas lleva a sumergirse en los distintos aspectos y periodos de la vida marítima de Barcelona y Cataluña, mediante el uso de réplicas de tamaño real, dispositivos de iluminación, grabaciones de testimonios orales y otros mecanismos envolventes.

e) La ampliación del museo más allá de su edificio, hacia un complejo comprensivo y multidisciplinario

Comenzamos con la concientización de los museos sobre su responsabilidad social para con el entorno comunitario: establecimiento de lazos de cooperación con los sectores más desfavorecidos, presentación del espacio como un escenario para mejorar la cohesión social entre los individuos de la comunidad, participación en la vida cultural de la ciudad, colaboración con otras instituciones de tipo social. De estas transgresiones a las fronteras originales del museo (los muros del edificio), las instituciones pueden integrarse dentro de complejos culturales mayores, que les permitan ser participantes (que no protagonistas) de un proyecto general de más amplio alcance.

Ejemplos de esto son el impresionante conjunto multidisciplinario MuseumsQuartier, en Viena (autodefinido como “un oasis urbano de cultura”) y el complejo museal del que ahora forma parte el Museo de la Civilización, en Quebec. El grupo lo integran dicho museo, el Museo de la América Francesa, el Centro de Interpretación de la Place-Royale, una barca del siglo XVIII, un muelle, auditorios, talleres, espacios escultóricos y un centro de referencia; todos ellos planteados como múltiples facetas de un mismo concepto, que intenta ser, en palabras de su antigua directora, Claire Simard, “el museo de todos y el museo para todos” (ver dirección electrónica en referencias en internet).

A manera de cierre

Reivindicación, juego, vocación y emotividad, pasando por la unión de fuerzas museales son, como puede verse, algunas de las líneas de acción que la teoría traza como posibles para los museos antropológicos del paradigma interpretativo. Como ha podido verse, estas rutas no son mutuamente excluyentes, y pueden variar en función de los contextos en los que cada museo se localice. No obstante que los objetivos y métodos de estos museos se correspondan con los del tercer paradigma, la gran mayoría de ellos siguen manteniendo entre sus objetivos generales la transmisión de un conocimiento que se juzga como necesario para propios y extraños a la cultura local.

Cada uno representa un intento por traspasar aquella frontera entretenimiento-conocimiento que señalaba Morales (1999), una forma de acercarse a un público que desde todas las trincheras se percibe como diferente, y de enfrentar conjuntos de objetos, espacios y narraciones que apenas hace algunos años no se hubieran considerado como museables.

Como se ve claramente en el caso de los relatos subalternos y del museo como herramienta social, el abandono de una pretendida objetividad conlleva un riesgo para todo museo. Toda elección (curatorial o museográfica) implica varias renunciaciones, por lo que es imposible asumir que en una sola institución museal puedan condensarse todos los puntos de vista acerca de un determinado suceso. El recuerdo, provocación o incluso debate fomentado por la exposición de temas cercanos, tanto temporal como emocionalmente, al público visitante es un ejercicio del que el museo no puede salir incólume aunque, bien mirado, tampoco se espera que el que visite sus salas salga sin haber experimentado algún tipo de cambio o movimiento interno.

Aún cuando todas estas alternativas no deban verse como una fórmula mágica para un museo que desee en el presente revitalizar su discurso, sí constituyen un primer referente de las aplicaciones en el campo real de aquello planteado por la teoría museológica de las décadas recientes.

En última instancia, la principal variante con la que todo museo se encuentra es el contexto social en el que se localiza, esto es, los individuos a los que desea tocar con su discurso, cualquiera que sea su enfoque. Es por esto que considero que el más importante orientador de toda nueva ruta museal es la sensibilización hacia las necesidades e intereses de los visitantes, enfatizando en la medida de lo posible la emotividad como detonante de experiencias memorables durante y después de la visita al museo. Cualquiera que sea la combinación de trazos comunicativos con la que un museo antropológico de nuestros días elija crear sus nuevas formas de representación, ésta debe pasar por el filtro de lo sociocultural: por el deseo de ampliar la circulación de las versiones de ese "nosotros", narrativas para las que los visitantes, más que nunca, tienen el derecho de réplica.

Referencias

- Cameron, Duncan
2004 "The Museum, a Temple or the Forum", en Anderson, G. (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, Altamira Press, 61-73.
- Genoways, Hugh H. y M. A. Andrei (eds.)
2008 *Museum Origins. Readings in early museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 23-28, 99-110, 137-142 y 187-190.
- Gob, A. y N. Drouguet
2004 "Définition et diversité des musées", en *La Muséologie. Histoire, Développments, enjeux actuels*, París, Armand Colin, 29-48.
- Hooper-Greenhill, Eileen
2007 "Education, postmodernity and the museum", en Knell S.J. et al., *Museum Revolutions. How museums change and are changed*, Londres, Routledge, 367-377.
- Maceira, Luz
2009 "Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria", en *Alteridades*, México, UAM, año 19, núm. 37: 69-85.
- Morales, Luis Gerardo
1999 "Museo y Grafía: observación y lectura de los objetos", en *Historia y Grafía*, México, UIA, núm. 13: 225-256.
2009 "Los límites narrativos de los museos de historia", en *Alteridades*, México, UAM, año 19, núm. 37: 43-56.
- Ross, Max
2004 "Interpreting the new museology", en *Revista Museum and Society*, documento electrónico, Julio 2004, University of Leicester, 84-103, disponible en: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/Issue%205/ross.pdf>, consultado en julio 2004.
- Simpson, Moira
2001 "The 'new' museum paradigm", en *Making representations. Museums in the post-colonial era*, Londres y Nueva York, Routledge, 71-170.
- Vázquez Olvera, Carlos
1994 "La concepción del Museo Nacional de Historia y el Patrimonio Cultural Mexicano. Proyectos culturales de sus ex-directores (1946-1992)", tesis de maestría en Antropología Social, México, ENAH.
- Watson, Sheila
2007 "History museums, community identities and a sense of place: rewriting histories", en Knell, S.J. et al., *Museum Revolutions. How museums change and are changed*. Londres, Routledge, 160-172.
- Zunzunegui, Santos
2003 *Metamorfosis de la Mirada. Museo y Semiótica*, Madrid, Cátedra-Universitat de València.

Referencias en Internet

Museu d'Història de Catalunya:
<http://www.es.mhcat.net/>

Royal BC Museum:
<http://www.royalbcmuseum.bc.ca/zoning/Default.aspx>

Complexe muséal du musée de la Civilisation, Québec:
<http://www.mcq.org/fr/complexe/index.html>

Museu Marítim de Barcelona:
http://www.mmb.cat/visita.php?idm=2&pagina=3&codi_subseccio=44&estic=1

MuseumsQuartier, Wien (explicación básica en español):
http://www.mqw.at/downloads/basisfolder2008/basisfolder_spanisch.pdf

Resumen

El siguiente ensayo es un primer esbozo de la disyuntiva actual de muchos museos de tema antropológico, enfrentados a las nuevas necesidades tanto de los públicos como de la concepción de su labor. A partir de la lectura de un bloque de autores tanto clásicos como recientes, se delinea un mapa general de las opciones disponibles para las instituciones museales, mismas que se ubican casi en su totalidad dentro del paradigma interpretativo.

Una serie de museos mexicanos y extranjeros ejemplifican la puesta en marcha de las rutas distinguidas en los textos. Es así que se ilustran caminos hacia la hibridación con los centros de ciencia, la integración dentro de complejos multitemáticos, la escenificación evocadora de emociones, el uso social para reafirmar una identidad y la inclusión de otros relatos, otras voces, al discurso otrora lineal del museo.

Palabras clave

Interpretación, museo, discursos, visitantes, rutas críticas, historia.

Abstract

The following essay is an initial approach to the present dilemma that many anthropologically themed museums are facing: new and different needs from publics, and the evolution of the very notion of the true mission of a museum. Based upon several authors, both classical and contemporary, a general map has been drawn, pointing out the many available options for the current institutions that have also been identified as working within the limits of the interpretative paradigm. Although several museums still have strong reminiscences of the older educational paradigm, they all share the continuous effort towards a better communication with their publics, be it by means of hybridation, integration within larger museological complexes, emotion-triggering stagings, identity reaffirmation or the inclusion of alternative stories, told by the many voices that conform today's societies.

Keywords

Interpretation, museum, discourses, visitors, critical routes, history.