

MUSEOS COMUNITARIOS EN  
EL ÁMBITO IBEROAMERICANO

COLECCIÓN AMERICANA

DIRECTOR

Luque Azcona, Emilio José. Universidad de Sevilla.

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Jiménez Jiménez, Ismael. Universidad de Sevilla.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luque Azcona, Emilio José. Universidad de Sevilla.  
Acosta Rodríguez, Antonio. Universidad de Sevilla.  
Álvarez Cuartero, Izaskun. Universidad de Salamanca.  
Bravo García, Eva. Universidad de Sevilla.  
Cagiao Vila, Pilar. Universidad de Santiago de Compostela.  
García Jordán, Pilar. Universitat de Barcelona.  
Loren-Méndez, M<sup>a</sup> Mar. Universidad de Sevilla.  
Luque Talaván, Miguel. Universidad Complutense.  
Mejías Álvarez, María Jesús. Universidad de Sevilla.  
Mena García, Carmen. Universidad de Sevilla.  
Molina Martínez, Miguel. Universidad de Granada.  
Mora Valcárcel, Carmen de. Universidad de Sevilla.  
Petit-Breuilh Sepúlveda, María Eugenia. Universidad de Sevilla.  
Vitar Mukdsi, Beatriz. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO

Bernabéu Albert, Salvador. CSIC.  
Cajias de la Vega, Fernando. Universidad Mayor de San Andrés  
y de la Universidad Católica Boliviana (Bolivia).  
Cardim, Pedro. Universidade Nova de Lisboa, Portugal.  
Fradkin, Raul O. Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de Luján,  
Argentina.  
Gonzalbo Aizpuru, Pilar. Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México.  
Helena Zanirato, Silvia. Universidad de São Paulo, Brasil.  
Lavelle, Bernard. Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Francia.  
Martínez Riaza, Ascensión. Universidad Complutense de Madrid.  
Millones Santagadea, Luis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.  
Naranjo Orovio, Consuelo. Instituto de Historia-CSIC, España.  
Platt, Tristan. University of St. Andrews, Reino Unido.  
Potthast, Barbara. Universität zu Köln, Alemania.  
Quintero Montiel, Inés Mercedes. Academia Nacional de Historia de Venezuela.  
Serrera Contreras, Ramón María. Universidad de Sevilla.  
Valenzuela, Jaime. Pontificia Universidad Católica de Chile.  
Walker, Charles. University of California, Davis, EE.UU.

MARÍA SILVIA DI LISCIA  
EVA SANZ JARA

MUSEOS COMUNITARIOS EN  
EL ÁMBITO IBEROAMERICANO  
Entre esencias del pasado y  
propuestas alternativas

 EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2025

Colección Americana  
Núm.: 83

COMITÉ EDITORIAL DE  
LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA:

Araceli López Serena  
(Directora)  
Elena Leal Abad  
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez  
Rafael Fernández Chacón  
María Gracia García Martín  
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado  
Manuel Padilla Cruz  
Marta Palenque  
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda  
Marina Ramos Serrano  
José-Leonardo Ruiz Sánchez  
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Museo de Artes y Costumbres Populares, Sevilla (España).  
Detalle de la fachada. Foto: Eva Sanz Jara, 2024.

© Editorial Universidad de Sevilla 2025  
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.  
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451  
Correo electrónico: [info-eus@us.es](mailto:info-eus@us.es)  
Web: <https://editorial.us.es>

© María Silvia Di Liscia y Eva Sanz Jara, 2025

Impreso en papel ecológico  
Impreso en España-Printed in Spain  
ISBN 978-84-472-2661-0  
Depósito Legal: SE 1334-2025  
Diseño de cubierta: Cuadratín Estudio  
Maquetación: Cuadratín Estudio  
Impresión: Podiprint

*A Julia, artista, bailarina, visitante intrépida de museos  
Para Nora, flautista, lectora, naturalista, enseñanza diaria de felicidad  
Y para quienes se atreven, como ellas, no solo a mirar  
sino a soñar otros y mejores mundos*



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: DE LOS PASADOS Y SUS REPRESENTACIONES .....	11
Las memorias, ahora y siempre .....	19
Nuestra propuesta .....	27
CAPÍTULO 1. DEFINICIONES Y PROPUESTAS .....	35
1.1. Qué y cómo .....	35
1.2. Pequeña historia sobre patrimonios .....	40
1.3. Puntualizaciones necesarias .....	43
1.4. Cultura, identidad y folklore .....	44
1.5. Etnología y etnografía .....	48
1.6. Comunidades y escalas .....	49
CAPÍTULO 2. ECOMUSEOS, ESA PROMESA INCUMPLIDA ....	53
2.1. Patrimonios y teorías en tiempos revueltos .....	53
2.2. Instrumentos y materializaciones .....	58
2.3. Gusto a poco .....	66
2.4. Una nueva estrella en el firmamento .....	69
CAPÍTULO 3. Y LOS PUEBLOS ORIGINARIOS, ¿DÓNDE ESTÁN? .....	75
3.1. Sobre museos y subalternidades .....	75
3.2. Dentro de la nación .....	81
3.3. Escenarios por y para las comunidades indígenas .....	87
3.4. Fricciones y ausencias .....	94

CAPÍTULO 4. MUSEOS DE PIONEROS: NOSTALGIA, TRIUNFO Y RESISTENCIA EN LAS VITRINAS .....	99
4.1. La promoción de recuerdos sin fisuras .....	99
4.2. Desde el centro de Europa .....	103
4.3. Gringos, gallegos y rusos en las llanuras argentinas .....	107
4.4. A la conquista del Sur: las exposiciones de los galeses .....	115
4.5. La ocupación del Aysén y las representaciones en los museos chilenos .....	118
4.6. ¿Museos irónicos? Un ejemplo y muchas posibilidades .....	123
CAPÍTULO 5. ESPAÑA: DERIVAS FOLKLÓRICAS Y ETNOLÓGICAS .....	133
5.1. Antropologías de lo ajeno .....	133
5.2. Etnografías de lo propio en las comunidades .....	139
5.3. Tradiciones en el siglo XXI: Madrid, del centro a las partes .....	153
EPÍLOGO: UN EJERCICIO DE SÍNTESIS .....	169
BIBLIOGRAFÍA .....	175

## INTRODUCCIÓN: DE LOS PASADOS Y SUS REPRESENTACIONES

“En el País de no me acuerdo”, una frase que encarna todo un mundo de significados. La escuchamos al subir al metro de Madrid, como el reclamo que una madre hacía a su hijo –ambos españoles–, para entretenerlo en el viaje y, a la vez, aprovechar el tiempo para revisar su memoria (la del niño aburrido). María Elena Walsh tituló con ella una balada infantil disparatada, escrita en tiempos de represión y olvidos<sup>1</sup>. Luego se recuperó en películas y otros formatos, e introduce en los pequeños (y grandes) el peligro del olvido en aquellas sociedades que dan la espalda al pasado<sup>2</sup>. Este fenómeno es quizás más común de lo que pareciera en toda Iberoamérica, y su impacto en los espacios museales no deja de aumentar como una demanda incesante de una ciudadanía preocupada por el peso de la memoria. No hace mucho, en España, se declaraba la necesidad de “un museo de memoria para un país de amnésicos”<sup>3</sup>. Y allí, la imagen y el sonido rotundo de la poesía-canción vuelve a nosotros, como si el museo tuviese la enorme responsabilidad de materializar las memorias y resastañar los olvidos de una vez y para siempre. Pero la cuestión no es tan sencilla.

En las grandes ciudades, una multitud de ofertas culturales y recreativas prometen, por ejemplo, unos instantes en la “verdadera” tumba de Tutankamón, el faraón adolescente al que conocemos no por sus obras, sino por el hallazgo de su tesoro hace un siglo<sup>4</sup>. Las artes digitales, con su despliegue de luz

---

1. Canción, 1967: “En el país del Nomeacuerdo doy tres pasitos y me pierdo/ Un pasito para allí, no recuerdo si lo di/ Un pasito para allá, ay, qué miedo que me da/ Un pasito para atrás/ y no doy ninguno más porque/ ya, ya me olvidé dónde puse el otro pie”.

2. “Democracia: El país del Nomeacuerdo”, por Laura Tedesco, *El País*, 2021, en: <https://agendapublica.elpais.com/noticia/17121/pais-nomeacuerdo>, consultada el 12 de diciembre de 2023.

3. Cazorla Sánchez (2021).

4. “Se invita a viajar de la mano del Faraón Niño por la historia de una civilización mágica, de la que se ha heredado numerosos elementos culturales y que –a pesar de todo– sigue

y cacofonía, llevan a los visitantes al protagonismo en una realidad paralela, el metaverso. Y aunque difícilmente puedan reflejar la existencia de un soberano de hace 3000 años en esa saturación de imágenes y sonidos, el público se retira feliz de haber ingresado al menos por una hora a la magnificencia del Antiguo Egipto.

Otro ejemplo en la capital española: la Sala correspondiente al legado romano en el Museo Arqueológico Nacional<sup>5</sup>. Entre bustos de Trajano, Marco Aurelio y estatuas de Livia Drusilla, madre de Augusto, así como en los magníficos mosaicos de las villas, se encarna la esencia de la Hispania. En esa armonía de mármoles y armas, cuidadosamente iluminados en exquisitas vitrinas, no se menciona la violencia imperial, mantenida por siglos a través del trabajo de siervos y esclavos, el pago de tributos y la instalación de colonos. El museo, por el contrario, deja al visitante recorrerlo con un afán pedagógico, indicando de muchas maneras la aculturación beneficiosa sobre los pueblos celtas e íberos: idioma y derecho romano son herencias inmutables que atraviesan siglos y le son entregadas a los espectadores a través de las figuras hieráticas de los emperadores.

Paralelamente, las exposiciones museales alientan otros intereses y remueven las conciencias: en el Museo Nacional de Antropología, también en Madrid, una muestra temporal sobre la esclavitud en África y América presenta, a los europeos del siglo XXI, el horror de la captura de personas y su utilización como objetos<sup>6</sup>. látigos y grilletes acompañan esta exhibición sobre la trata de esclavos y su traslado forzoso en las largas travesías. Un enorme panel, a todo color, ostenta multitud de anuncios de compra-venta, añadiendo a la crueldad del trabajo extenuante y los castigos, los aspectos económicos de las “piezas”, como se denominaba a las personas “de color”. Al final, la voz clara de Billie Holiday, con las notas trágicas de *Strange Fruit*, rememora su

---

cautivando por los enigmas que cubren las arenas de sus desiertos y se diluyen en las aguas de su río Nilo. Transporta al tiempo primigenio en el que surgen los dioses del Egipto de las pirámides” (en: “Tutankamon en Madrid, Exposición inmersiva”, <https://www.esmadrid.com/agenda/rey-tut-cosas-maravillosas-experiencia-inmersiva-mad-madrid-artes-digitales-centro-experiencias-inmersivas-nave-16>, consultada el 20 de marzo de 2023).

5. *Museo Arqueológico Nacional. Guía* (2013). Un excelente estudio sobre este centro es el de Ruiz Zapatero (2020), donde se analizan otros elementos vinculados a la demarcación de la nación española.

6. Miguel Ángel García, “El gran experimento. ¿El fin de la esclavitud?”, en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/agenda/2022/exposicionestemporales/el-gran-experimento.html>, consultada el 1 de marzo de 2023.



Figura 1. Museo Nacional de Antropología, Madrid (España). Exterior.  
Foto: María Silvia Di Liscia, 2023

MUSEOS COMUNITARIOS EN EL ÁMBITO IBEROAMERICANO

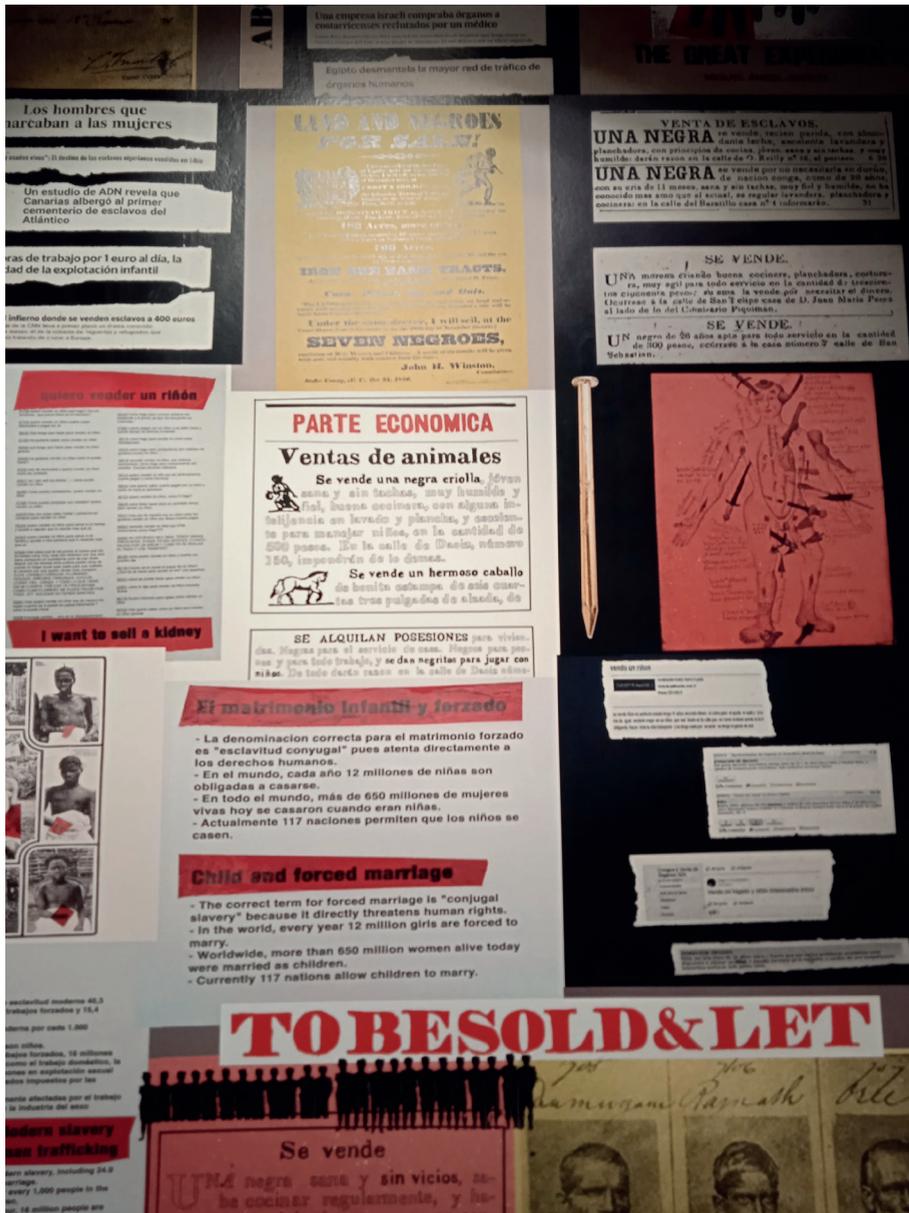


Figura 2. Museo Nacional de Antropología, Madrid (España).  
Exposición: el Gran Experimento. Foto: María Silvia Di Liscia, 2023

calvario en los sureños estados norteamericanos, mucho tiempo después de la abolición formal de la esclavitud.

Recordemos, brevemente, que los imperios antiguos, como el egipcio, utilizaban usualmente a esclavos como trabajadores de todo tipo, y que la misma tumba de Tutankamón se construyó con esa fuerza laboral. No es esta una información nueva, los historiadores la conocen desde hace mucho tiempo (como ejemplo, Shaw 2000: 94). Los romanos, por otra parte, profundizaron si cabe la esclavitud como un recurso económico indudable del imperio, y lo hicieron parte de su cultura de manera insoslayable (Bradley 1998). Y, como sabemos, la rentabilidad de las plantaciones y el incremento de la producción de la caña de azúcar fue posible porque, a la vez, se habilitó la posibilidad de capturar personas y trasladarlas a bajo coste para los tratantes y empresarios esclavistas, quienes obtuvieron pingües ganancias en ese comercio de sangre (Klein 2011).

Los distintos procesos históricos, lejanos en tiempo y hasta en el espacio, se representan en exposiciones tradicionales museales, con los recursos usuales o con nuevas posibilidades “inmersivas”. La documentación histórica se evade en el caso de Tutankamón, y tal cuestión quizás se relacione con nuestra mirada occidental sobre la lejanía en el tiempo (recordemos, la tumba se erigió en 1342 a. C.). El visitante, por lo tanto, puede admirar los tesoros de la ofrenda mortuoria en una relación no problemática, que le exige poco de la comprensión en su conjunto. Igualmente, quienes recorren las lujosas salas de exposición donde se concentra el dominio romano en el Museo Arqueológico Nacional no podrán conocer mucho sobre quiénes labraron los campos, construyeron las villas o erigieron puentes y caminos. Los recursos pedagógicos sobresalen sobre los políticos, y el museo se erige como un árbitro neutral del pasado<sup>7</sup>.

Por el contrario, en “El gran experimento. ¿El fin de la esclavitud?” del Museo Nacional de Antropología, los interrogantes del título abren la mirada sobre si es posible clausurar este proceso sin reflexionar desde el presente. La persistencia del racismo, hoy y aquí, en un techo de cristal que impide a personas no “blancas” el acceso igualitario al trabajo, a la educación y, en general, tiende a su marginación social, es la gran deuda de sociedades contemporáneas, en pos de una democracia real y activa.

---

7. Las visitas a estas exhibiciones se realizaron entre marzo y abril de 2023.

El legado opresor de la esclavitud es un ejemplo de la imposibilidad de la “página en blanco” del futuro. Es inverosímil borrar y comenzar desde cero, puesto que ese inicio sin tacha no existe: las exposiciones sobre el pasado, si quieren revelar algo de su riqueza, deben asumir las contradicciones que tensionan nuestra actualidad. Así, la tumba de Tutankamón representa más que un juego de luces coloridas; y, sí, los romanos ejercieron el poder durante siglos, en una sociedad jerarquizada donde las mayorías no tenían cabida. Como indicaba Kopytoff (1986), el pensamiento occidental separó originalmente cosas de personas. Los esclavos eran de difícil reconocimiento ya que su doble categoría planteaba problemas filosóficos: su singularidad los hacía individuos, pero la venta de sus cuerpos los devolvía a la condición de objetos.

Los ejemplos que estamos utilizando se centran en muestras organizadas por empresas dedicadas al rubro de la industria cultural. Y también en instituciones estatales, curadas por eminentes académicos, que se entroncan con los intereses públicos, ya sea económicos como culturales. Pero podrían encontrarse muchos modelos similares, y no solo en Madrid, donde también se advierten las dificultades de narrar el pasado en toda su complejidad, idealizando a veces las rutinas del trabajo y de los trabajadores. El Museo Etnográfico de Talavera de la Reina, en el centro de una encantadora ciudad cargada de una añeja historia, puente romano e iglesias románicas incluidas, refleja una tarea expositiva museográfica de gran impacto visual, de, por ejemplo, el lagar de los monjes jerónimos, a través de una tecnología de avanzada para la producción alimenticia<sup>8</sup>. Al margen de la cuidada presentación, está allí el peso determinante de la nostalgia, como si fuera imposible negar que el ingenio de los frailes hubiese culminado.

Quienes visitamos ahora esos espacios donde antes estaban esforzados obreros, y también ruido de las máquinas o los olores de las olivas, tenemos como resultado un reducto ordenado, de prolija exposición: la imaginación museal intenta introducir al visitante a una historia de hace dos siglos, pero es un proceso terminado. Así, el recorrido por los patios de piedra en este museo de Talavera de la Reina suele ir acompañado por la curiosidad, pero también por cierta sensación de irrealidad. ¿A qué se debe este fenómeno? ¿Es porque no se ha cumplido con el mensaje de que el museo debe reproducir, afirmar y

---

8. Museo Etnográfico Talavera de la Reina, en: <https://talavera.es/instalaciones/museo-etnografico-talavera-de-la-reina/>, consultada el 14 de septiembre de 2023. Visita realizada el 20 de octubre de 2022.



Figura 3. Museo Etnográfico de Talavera de la Reina, Talavera de la Reina (España).  
Foto: María Silvia Di Liscia, 2023

reconducirnos hacia el pasado, tal y como fue? Porque es difícil, por no decir imposible, llegar a saber sobre el esfuerzo laboral o la forma de extracción de aceites solo con la exposición “simple” de una serie de objetos: todos ellos reclaman una interpretación, y tal cuestión depende, como siempre, de quién mira, desde qué tradición participa, y cuáles han sido sus experiencias previas sobre olivares o toneles. Tampoco quien organizó la muestra pretende solamente exponer esos objetos, sino más bien demostrar la habilidad de unos técnicos muy avezados, o de las capacidades para producir y vender aceites y vinos, que dejaron su huella en la urbe más moderna, hasta hoy.

Desde una historia más reciente, los centros vinculados con la producción industrial perimida, actualmente en boga en distintos puntos del mapa, también se suman por un lado a la necesidad de evitar la pérdida patrimonial, y por otro, a contener las memorias de generaciones enteras de trabajadores. Como ejemplo, el Museo de Minería de Asturias materializa la desindustrialización marcada a fuego: las galerías de las minas de carbón abiertas en los años sesenta que en el siglo XXI se cerraron como tales, se convirtieron en espacios expositivos. Los antiguos trabajadores se transformaron en guías turísticos que explican a los visitantes las rutinas laborales (en Díaz Martínez 2023)<sup>9</sup>.

En esas visitas, bajar a la mina, parte del ciclo de ardua labor de los trabajadores, se recrea vívidamente para los turistas: “estar” en el lugar, e incluso utilizar el casco o el pico del minero, tiene diferente significado para quien observa y para quien lo ha vivido, son cuestiones muy diferentes. Y mucho más para quienes gestan esas formas de asumir ahora a los obreros, el trabajo y la extracción de mineral. Porque el problema de la representación, como bien indica Rufer (2023), en referencia a Stuart Hall y a Antonio Gramsci, no es la adecuación de un significante a su referente, sino de una batalla política sobre la estabilización del significado.

En el caso de los museos, este es un punto crucial, dado que todo el tiempo se nos enfrenta a la “realidad” de las cosas, pero obviando a la vez que esta u otra muestra están allí por lo que el curador-museógrafo quiso demostrar. Son pocas las exhibiciones que hablan de esta imposición e impostura, alentando justamente lo contrario y borrando las marcas de ese fenómeno.

---

9. Ese fenómeno significó el límite hacia 1970 del ciclo de expansión industrial en distintos puntos del mundo (sobre todo, pero no solamente desarrollado), y un proceso a la inversa iniciado hacia 1980-1990, que produjeron otros debates sobre las consecuencias medioambientales, sociales y culturales en el mundo del trabajo (ver Berger, Musso y Wicke 2022).

Volvamos a Kopytoff (1986), quien indica que los objetos pierden su utilidad concreta y se transforman en reliquias; tanto grandes conjuntos de máquinas como un pequeño alfiler, todos pueden atesorarse ahora, dado que perdieron su valor de uso y se encuentran en camino a ser objetos únicos y también originales. La escala se expande: no es solo un objeto sino todo un sitio el que perdió el sentido originalmente dado, para transformarse ahora en un muestrario del pasado reciente, pero no siempre grandioso<sup>10</sup>. Otras etapas y procesos están sembrados por disputas que atraviesan en diferentes capas y generaciones hasta hoy.

### LAS MEMORIAS, AHORA Y SIEMPRE

Como indicaremos a lo largo del texto, los museos llevan la pesada carga de hablar sobre la historia, y, en consecuencia, no pueden escapar a sus conflictos. La representación de guerras, torturas, campos de concentración, represión y dictaduras vuelve a la mirada de muchas sociedades como una deuda a saldar hacia atrás, en generaciones que tienen muy presente tales situaciones. Las exposiciones, entonces, se localizan en un punto de quiebre difícil dada la contemporaneidad de esos hechos, toda vez que deben mencionar a sus víctimas, aún rodeadas de perpetradores.

En América Latina<sup>11</sup>, el peso de esa herencia se lleva con dificultad, y diversos centros han intentado dar cuenta de la profundidad de las heridas que involucraron a gobiernos militares y también a otros actores y agencias, como empresarios o religiosos (Di Liscia y Wechsler 2023). Así, en Uruguay, Argentina y Chile, entre otros más, se erigieron museos y centros donde recordar a muertos, desaparecidos, torturados y exiliados de las décadas oscuras, que ciñeron de sombra el Cono Sur<sup>12</sup>.

---

10. Otros ejemplos referidos a Argentina y la reciente museografía industrial, en Ceva (2021).

11. Somos conscientes que este término es problemático, y de la existencia de otros con mejores referencias sobre los asuntos que tratamos, como el Abya Yala, elegido por los líderes e intelectuales de los pueblos originarios para syndicar al territorio americano en su conjunto. Ver un debate profundo en Rufer (2023).

12. Una síntesis sobre la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en Buenos Aires y el Museo de la Memoria en Montevideo, en González de Oleaga, Di Liscia y Ricciardo (2023).



Figura 4. Museo Sitio de Memoria ESMA (Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio), Buenos Aires (Argentina). Exterior.  
Foto: María Silvia Di Liscia, 2019



Figura 5. Museo Sitio de Memoria ESMA (Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio), Buenos Aires (Argentina). Interior.  
Foto: María Silvia Di Liscia, 2019

Las medidas de justicia transicional, observadas comparativamente en Argentina, Chile y España, llevaron a la formación de comisiones de esclarecimiento público y al juzgamiento de los responsables de la violación de derechos humanos en los primeros dos países. Pero no así en la Península, donde además la reparación a las víctimas ha sido menos eficaz que en ambas naciones latinoamericanas<sup>13</sup>.

El caso español posee rasgos característicos diferentes a los del resto del ámbito geográfico circundante, en especial Europa Occidental<sup>14</sup>. Como en otros ámbitos, la discusión atraviesa a los académicos y sobrevuela la política, dado que la pertinencia y el establecimiento de museos y lugares donde dirimir los asuntos, sobre todo de la última dictadura, es una de las principales vertientes de esta discusión. Así, se trata de un campo de estudio relevante, controvertido y novedoso, con gran atención mediática que enriquece el debate, precisamente por su falta de resolución.

Se parte de un panorama problemático: el de la gestión de la memoria heredada de la dictadura franquista tras la Guerra Civil, focalizada en el ensalzamiento del bando vencedor. Con la transición a la democracia, se tendió hacia la equidistancia de los dos bandos enfrentados en la guerra: el encabezado por los golpistas y el defensor de la legitimidad democrática. Pero se trata de políticas del olvido y no siempre de la memoria. Es así como, durante los setenta y ochenta del siglo XX, se instauró una memoria pública basada en la estabilidad promoviendo la “reconciliación” de los antiguos enemigos. Los conflictos del pasado, en este discurso, debían silenciarse para no reabrir viejas heridas. Por ello, el afán público, aupado por ciertos académicos, fue superar las fracturas entre vencedores y vencidos, sin reconocer oficialmente las responsabilidades y la asunción moral de las culpas. Se consideró entonces la Transición (en mayúsculas) como una etapa pacífica, modélica, y esa “verdad histórica” ejemplificadora, además, no dejaba resquicios para remover qué había sucedido con anterioridad (De Kerangat 2023: 13).

Desde 2000, y no sin debates encendidos, se incorporó la necesidad de reparación por la guerra y la represión sufrida durante los casi cuarenta años de dictadura posterior. Tales acciones se plasman en diferentes actuaciones

---

13. Aguilar Fernández (2008) es referencia obligada sobre las políticas de la memoria.

14. Numerosos autores se dedican al caso español en la actualidad, entre ellos Núñez-Seixas (2021), quien analiza lugares de memoria, en perspectiva comparada respecto a otras naciones europeas. Ver asimismo Winter y Resina (2005), Barreiro Mariño (2017) y Arrieta Urziberea (2016).

relacionadas con la memoria: exhumaciones, eliminación de nombres y símbolos fascistas, así como establecimiento de museos y lugares de memoria. Se trata de la “conquista del derecho de la memoria democrática” (Roigé 2016: 33)<sup>15</sup>.

Sin ser exhaustivos en esta enunciación, podemos citar el Memorial Democràtic de Cataluña en la zona de la Batalla del Ebro, la Xarxa d’Espais de Memòria (Red de Espacios de Memoria), dentro de la cual se puede visitar el Museu Memorial de l’Exili (Jonquera) y la Càrcel-Museu de Sort (Lleida). En el País Vasco, puede visitarse el Museo de la Paz de Guernica. En el Sur, se han tornado espacios de memoria antiguos espacios bélicos, como el Refugio Museo de la Guerra Civil en Cartagena o el Refugio Antiaéreo de Jaén (Roigé 2016).

En la actualidad, están en marcha, más o menos activas según el caso, numerosas acciones tendientes hacia la musealización de la memoria. Como ejemplos, la remodelación para uso cultural de un edificio originalmente habitado por trabajadores, y en muy mal estado, de la calle Peironcely en el madrileño barrio de Vallecas, fotografiado por Robert Capa durante la Guerra Civil<sup>16</sup>. También, la posible conversión en lugar de memoria del Pazo de Meirás y la discusión en torno a la desacralización y musealización del Valle de Cuelgamuros o de los búnkeres situados en la zona de Rivas Vaciamadrid. Otros lugares envueltos en estas polémicas son un refugio antiaéreo de la Guerra Civil en el Retiro y cárceles, como La Ranilla de Sevilla. En el debate, ingresan monumentos modélicos del triunfo franquista, como el Arco de la Victoria en la Moncloa, devenido un registro incómodo de esa etapa histórica (Rodríguez López 2023).

---

15. Acerca de las exhumaciones de las víctimas del franquismo, cuestión central en las políticas de la memoria desde la transición democrática al presente, ver Ferrándiz Martín (2007, 2010, 2014, 2022) y De Kerangat (2023).

16. La solicitud se inició en 2018 por el pedido expreso de vecinos ante el derrumbe de una vivienda que fue fotografiada en 1937 y tuvo un impacto mundial. (ver “Centro Robert Capa: recuperar la memoria histórica de Vallecas”, 2018: <https://www.revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/capa-recuperar-la-memoria-historica-de-vallecas/>, consultada el 26 de febrero de 2024). Tres años después, el Ayuntamiento de Madrid inició los trámites para realojar a los inquilinos de este pobrísimo inmueble, que alojaba a muchas familias de inmigrantes, para organizar allí un centro cultural (“Epílogo vecinal en la casa que fotografió Robert Capa”, 2021, en <https://elpais.com/espana/madrid/2021-02-25/epilogo-vecinal-en-la-casa-que-fotografio-robert-cap.html>, consultada el 26 de febrero de 2024).



Figura 6. Museo-Refugio de la Guerra Civil (Cartagena, Murcia, España). Exterior.  
Foto: Eva Sanz Jara, 2022

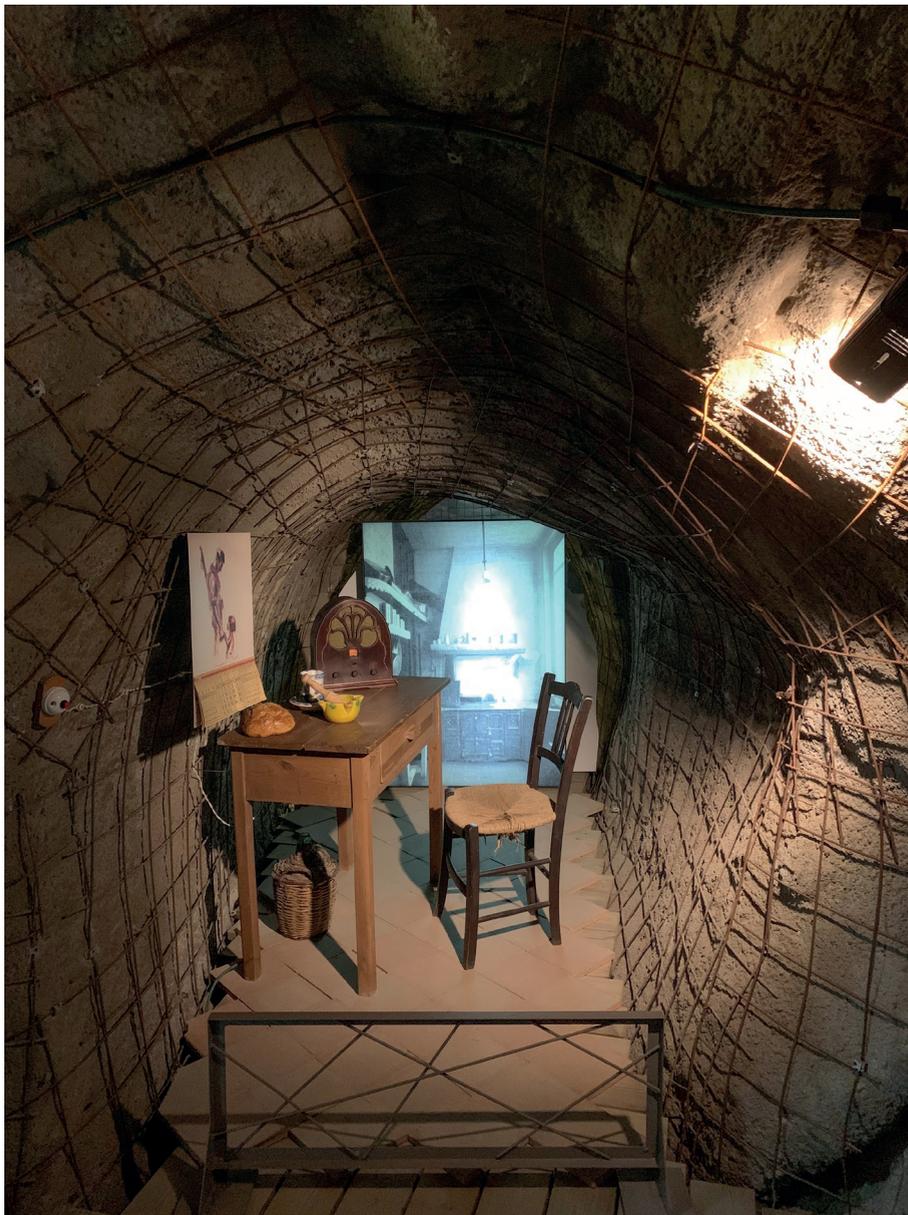


Figura 7. Museo-Refugio de la Guerra Civil (Cartagena, Murcia, España). Interior.  
Foto: Eva Sanz Jara, 2022

Sin embargo, la musealización del trauma en España depende de la coyuntura política, tanto nacional como autonómica, promoviéndose medidas con los gobiernos progresistas que se paralizan con los conservadores, por lo cual los avances significativos quedan siempre entre sombras<sup>17</sup>. Son además emprendimientos relativamente aislados unos de otros, que no parecen referir a una interpretación global de un conflicto sobre el cual hubo miles de víctimas y perpetradores, profusamente descrito en la literatura, la ficción fílmica y, también, en documentales, fotografías y otras fuentes que se encuentran en repositorios y archivos<sup>18</sup>. Además, España adolece de una falta de memoria respecto a la colonización de espacios en África, que no están incluidos, por ejemplo, en la Ley de Memoria Democrática a pesar de su amplia demanda ciudadana, ya sea por movimientos, asociaciones o activistas (Muñoz y Martín 2022).

Por ello, se habla, elocuentemente, como aludimos al principio, en la necesidad de “un museo de memoria para un país de amnésicos” (Cazorla Sánchez 2021). Pero lo mismo podría decirse de otros espacios, como el argentino, porque no siempre en estos asuntos está todo dicho y acordado. Un avance muy destacable en las políticas de las memorias en la primera década del siglo XXI, que llevó a la aprobación de una profusa legislación, con el sostén público de espacios específicos en sitios de detención o campos de concentración, seguramente vuelva a ser puesta en discusión con el arribo de gobiernos de ultraderecha<sup>19</sup>.

En este punto, como detallamos en las anteriores reflexiones, parecería que es difícil lograr apuntalar a través del museo lo que se nos escapa y es

---

17. Ver al respecto la Ley de Memoria Democrática. En su Artículo 39º, se define como Lugar de Memoria Democrática “aquel espacio, inmueble, paraje o patrimonio cultural inmaterial o intangible en el que se han desarrollado hechos de singular relevancia por su significación histórica, simbólica o por su repercusión en la memoria colectiva, vinculados a la memoria democrática, la lucha de la ciudadanía española por sus derechos y libertades, la memoria de las mujeres, así como con la represión y violencia sobre la población como consecuencia de la resistencia al golpe de Estado de julio de 1936, la Guerra, la Dictadura, el exilio y la lucha por la recuperación y profundización de los valores democráticos” (Ley de Memoria Democrática 2022: 35).

18. Como ejemplo, el Centro de la Memoria Histórica en Salamanca, indicado en la Ley precedente.

19. “Debate presidencial 2023: qué dijo Javier Milei sobre derechos humanos y democracia”, 2 de octubre de 2023, en: <https://chequeado.com/el-explicador/debate-presidencial-2023-que-dijo-javier-milei-sobre-derechos-humanos-y-democracia/>, consultada el 23 de octubre de 2023. Ver asimismo estas problemáticas en Larralde Armas 2024.

informe en sí mismo; aprehenderlo y sellarlo de una vez, eternamente, en una vitrina. Recorrerlo de manera tal de ilustrarse sobre él, fácil y sencillamente, parece imposible, porque, como veremos, las muestras en los museos no son neutrales ni hablan por sí mismas, requieren siempre ser interpretadas. La agenda actual está sobrecargada sobre lo que los museos deben hacer, a veces con pocos recursos, y si bien hay auditorios más sensibles que otros, resulta difícil para muchos de ellos revisar exposiciones sobre otros presupuestos, que incluyan la democracia y el pluralismo cultural sin evitar conflictos ni disputas, que han sido y son parte esencial del pasado (González de Oleaga y Di Liscia 2018).

### NUESTRA PROPUESTA

En este texto, nos interesa profundizar en el análisis de diferentes tipos de museos, con la base común de su carácter comunitario, reconociendo sus enormes posibilidades en tanto instrumentos críticos de representación. Tomamos como referencia Iberoamérica, un amplio y diverso espacio a manera de desafío y símbolo, sin la pretensión de una exhaustividad que sería inalcanzable y dejando al lector percibir la heterogeneidad y también los puntos en común.

Desde finales del siglo XX, los ecomuseos, los emprendimientos de comunidades indígenas y las pequeñas improntas museales de otros pobladores de los territorios nacionales (inmigrantes y pioneros), supusieron un cambio substancial en la mirada sobre el pasado, tanto nacional como regional. Otros impactaron, en torno a estas mismas fechas, en la identidad a través del folklore, concepto hoy deslucido pero que sigue siendo operativo. Todas estas instituciones se recorren en este texto en el ámbito iberoamericano, dado su marca en determinados poblados de ayer y de hoy, considerando en todos los casos el apoyo estatal o privado en diferentes niveles, y su papel tanto en el énfasis puesto en sus objetivos institucionales en políticas culturales dirigidas a la población, así como en las propias búsquedas comunitarias sobre eso tan difícil de asir, la identidad local y regional. Dejamos a consideración del lector que los casos analizados aquí no se exponen para configurar un mapa exhaustivo y total, tarea imposible de realizar en esta somera presentación. La selección obedece a trabajos previos que nos permiten apoyar nuestras hipótesis iniciales.

La mención a comunidades y museos en un único título merece también algunas precisiones. Una de las más grandes transformaciones en la exposición de colecciones antropológicas sucedió cuando las propias comunidades criticaron frente a los especialistas tanto la selección de objetos como su aparición contextual, la manera de ser expuestos. Durante mucho tiempo, las vasijas de una “cultura”, o los coloridos ponchos de una región, ingresaban a una vitrina en una serie y con cartelas, para demostrar (y demostrarnos) las diferencias jerárquicas entre “ellos”, poseedores de técnicas extintas, y “nosotros”, que podíamos ya incorporar al carro del progreso occidental. Por lo tanto, había una única dirección, marcadamente evolucionista, de esos objetos, que iban desde las comunidades al salón de exposición, para evitar su pérdida, dando entonces entidad a su conservación, sin considerar a los descendientes de las comunidades. Pero estas desearon asumir un papel determinante sobre qué materiales suministrar para la posteridad y de qué manera hacerlo<sup>20</sup>. Volveremos sobre tales cuestiones en cada uno de los capítulos que enmarcan el papel de las comunidades y los museos, dado el entrelazamiento que tienen tanto en relación con la gestión de los ecomuseos, como en los museos indígenas, y de qué forma se unen a los relatos en la exposición de materiales en aquellos de pioneros de distintos puntos de América, para terminar con las comunidades y museos que integran las costumbres ancestrales en las diferentes ciudades españolas.

El libro se vincula a distintas investigaciones; en especial, a los proyectos de investigación “Museos, políticas, memorias y comunidades en La Pampa”, POIRE, 2021-05-UNLPam; “Instituciones, actores y políticas en La Pampa: procesos, escalas, temporalidades y espacialidades en debate (siglos XIX al XXI)”, CONICET; PUE-31 y “Territorios de la Memoria. Otras culturas, otros espacios en Iberoamérica, siglos XX y XXI” (PID2020-113492RB-I00/AEI/10.13039/501100011033, Ministerio de Economía y Competitividad). Agradecemos el apoyo a las distintas instituciones y a los colegas, tanto de Argentina como de España, que lo hicieron posible. En especial, a María Alejandra Pupio, por su generosidad al hacernos conocer nuevas y refrescantes ideas de museos, a Emiliano Abad García, por compartirnos la potencia de sus interpretaciones y auxiliarnos una y veinte veces, y a Ada Simón Ruiz, por su acompañamiento y acertados y sensatos comentarios. También nuestro agradecimiento a Marisa González de Oleaga, cuya lectura y sugerencias a partes

---

20. Peers y Brown (2003).

del manuscrito permitieron desbrozar y dar cuerpo a muchas de las reflexiones, así como a los evaluadores anónimos que permitieron mejorar muchas de estas páginas.

Desde su origen este texto está vinculado a la Universidad de Sevilla, porque con los estudiantes de su Máster en Antropología empezó a tomar forma la escritura. En una clase referida específicamente a museos en Argentina, los interrogantes giraron en torno a las representaciones de traumas históricos de gran significación actual: la Guerra Civil y la dictadura de cuarenta años en España. La herida sigue abierta entre quienes están hoy y ahora vinculados a la memoria de naciones que no siempre recuerdan, como las de la historia que inicia estas páginas. Esta obra está destinada a esos jóvenes estudiantes, pero también a otros no tanto o no necesariamente tales, que se interesan por cómo y por qué, y a quién y de qué manera representar en ese entuerto tan difícil, y tan atractivo a la vez, envuelto en las vitrinas de los museos. En este punto, el marco latinoamericano, con su carga potente de desaparecidos y gobiernos dictatoriales, dictó una parte de la agenda sobre cómo, cuándo y quién puede, en tiempos democráticos, definir las políticas de Estados con miles de otros problemas. Otros espacios, allende los mares, toman, recuperan y reinterpretan esas memorias, cuya transmisión crítica es parte central de la tarea educativa.

Empezamos este escrito invitando a los lectores a encontrarse con definiciones sobre varios de los asuntos que atañen a las comunidades y los museos, a las disciplinas que los acogen y a cuestiones generales sobre las formas de análisis. La vinculación entre objetos y comunidades en virtud de un concepto enriquecedor del patrimonio nos permite avanzar en el planteo de sus diferentes partes y secciones. En primer lugar, de un abanico inmenso y diversas tipologías, evitamos conscientemente las instituciones organizadas a nivel nacional, salvo en necesarias comparaciones y nos centramos en cuatro tipos de museos: **los ecomuseos**, nacidos y criados en Francia pero que tuvieron y tienen repercusión mundial; **los museos indígenas**, que surgieron en Canadá y Estados Unidos y, muy pronto, se expandieron a México (y recientemente, a otras naciones también). Luego, ponemos en consideración de los lectores **los museos de pioneros**, organizados en naciones de re-poblamiento y colonización interna en América, como Argentina, Paraguay y Chile. Finalmente, aquellos **museos que concentraron las narrativas folklóricas y etnológicas**, sobre todo en España.

Los cuatro tipos de instituciones museísticas tienen en común una cierta crítica, enunciada o no, al origen y función de los espacios nacionales, y se

concentran en las identidades étnicas más que en los grandes relatos nacionales o coloniales<sup>21</sup>. Aun así, las poblaciones de los bordes, los obreros y campesinos, y los indígenas o personas llegadas de otros lugares, están subrepresentadas o, directamente, ausentes, y emergen discursos esencialistas en tono nostálgico, de “patria chica”.

También estas cuatro categorías, que elegimos describir de manera más específica, se agrupan frente a la mirada de un público local, y son a su vez sede de las esperanzas de pequeñas o medianas urbes en relación con posibilidades de desarrollo turístico, educativo o cultural en general. La mayoría de estos museos, pero no todos, pecan de parroquialismo e intentan gestar héroes locales, con los cuales conjugar el olvido a través del acto rutinario y de la “identidad”, que entrecomillamos porque es un punto importante en estas definiciones de a quién y cómo pertenecer a la comunidad representada.

No se tejen sus historias más que en el reducto pequeño, recoleto, cerrado, como si estos museos no pudiesen más que fijar su mirada en hechos que los refieren a sí mismos: ausentes de fenómenos nacionales, es como si el río de la historia, difícil de abarcar con todas sus oleadas globales o nacionales, se transformase en estancos donde navegar con cierta comodidad en lo conocido y habitual.

Pero, ¿es así? Estos centros a veces periféricos, con problemas de organización y estructura, ¿pueden realmente mantenerse aparte, ser “neutrales” en todos sus aspectos? Al exponer y suministrar sus propias representaciones, cerradas y tradicionales sobre, por ejemplo, los fundadores, notables y dueños de tierras o empresas e invisibilizar grupos y colectivos sociales, ¿no alienan también otras formas de jerarquía, e iluminan o se concentran y aún recrean más hábilmente las desigualdades, con nuevos lenguajes? Y, a la vez, si bien las instituciones museales mayores estructuran esas diferencias a veces con cascadas de imágenes, objetos y reproducciones, u otros sustratos informáticos y audiovisuales, a través del apoyo de un sinnúmero de fundaciones y grupos de interés, museos y centros locales consiguen ejemplificar con cierta sencillez metodológica y expositiva, similares efectos “de realidad”<sup>22</sup>.

---

21. En otros casos, se elige el término “étnico” para referir a museos que evidencian rupturas con explicaciones de amplitud territorial y jurisdiccional mayor, y a la vez, concentran lo que comunidades unidas sobre todo por la religión desean comunicar (y, sobre todo, comunicarse). La noción de *ethnic mirror* obedece a esa percepción (ver González de Oleaga y Bohoslavsky 2011).

22. Otorgamos aquí al ensayo de Roland Barthes, clásico ya para los estudios culturales y el giro lingüístico, un peso fundamental. En ese texto fundante, se interpretan los signos

Nos centramos en explicaciones que, si bien atañen al arco general de Iberoamérica, se comprenden dentro de un espacio que no necesariamente unifica y elimina diferencias, sino que explica procesos comunes y distintos a uno y otro lado del Atlántico, entre ex y nuevas colonias. Los ejemplos y análisis de este texto se concentran en museos y centros que se encuentran en distintas regiones españolas y en áreas de México, Paraguay, Chile y Argentina. Si bien es razonable que se aviste una comparación, en realidad no es nuestro objetivo, dada la dificultad de contrastar por un lado una sola nación, compuesta por miríadas de grupos humanos dispuestos en regiones, y por otro, solo algunas de América Latina. Nuestra selección tiene relación tanto con el interés propio despertado en la innovación, en el sentido de nuevas apuestas sobre lo que tradicionalmente se había mostrado, como por las circunstancias que llevan a que muchas exposiciones sigan en un derrotero ya demarcado y sin incentivos a través de búsquedas por otros caminos. El lector podría echar en falta otros muchos museos, como los de Portugal o Brasil, grandes ausentes en esta apuesta. Tal insuficiencia no se debe más que a la imposibilidad de abarcarlo todo y en todo momento, y estimulará sin duda otros futuros proyectos de estas autoras o de otros y otras, más y mejor informados, para quien dejamos este derrotero que no es más que un inicio, sin la expectativa del cierre o la completud.

Desde el punto de vista de la metodología empleada, este trabajo se nutre del relevamiento documental y bibliográfico de obras de consulta obligada y también de las que permiten observar los avances y discusiones más innovadoras. La museología es un campo de conocimiento particularmente prolijo desde hace ya varias décadas y nos hemos esforzado en reunir las referencias necesarias para presentar un panorama completo y actualizado acerca de las diferentes sub-temáticas museológicas abordadas.

Más allá, internándonos en el trabajo con las que para nosotras constituyen las fuentes primarias, los museos, la metodología de abordaje de las mismas consiste en su observación exhaustiva y sistemática, tanto en lo que se refiere a su exposición permanente como a la/s temporal/es, así como también

---

que rodean la estructura de un texto para brindarle credibilidad. Se trata de detalles insignificantes, inútiles, estéticos, como si fuese posible separarlos del conjunto. Barthes enfatizó que la necesidad del realismo literario de cualificar, como sucede con la “historia objetiva”, implica testimoniar con detalles concretos, a través de fotografías, de exposición de antigüedades, de visitas a monumentos y lugares históricos una forma de enfatizar el “haber-estado-allí” (Barthes 1970: 99).

a algunas otras cuestiones, como el espacio donde se edificaron, con el objetivo fundamental de la lectura en profundidad de sus narrativas. Para ello, hemos empleado un protocolo de investigación que nos permitió el análisis museal con densidad descriptiva. En este marco, consideramos en los diferentes casos de estudio, en las distintas instituciones museísticas abordadas, instancias que introducen el nombre y lo que nombra; luego ponemos en consideración la semántica espacial, dado que la localización en el espacio tiene un sentido relacional. También se presta atención a la tipología arquitectónica del inmueble que alberga la institución museística, y de qué manera esta constituye una marca espacial, que da como resultado una discursividad puesta en práctica en el recorrido y las propias narrativas institucionales. En la medida de lo posible, especificamos las particularidades de la construcción de diferentes relatos, estableciendo la elaboración de los epígrafes y de los diferentes textos presentes en el museo, ya se trate de los explicativos dispuestos en las paredes de las salas, de las cartelas que acompañan a las piezas o de otros. Finalmente, tomamos en cuenta cómo se sitúan los dispositivos de apertura, desarrollo y cierre de las muestras expositivas, considerando las que los museos tienen de manera permanente y que son parte de su guion explícito, aunque muchas instituciones, sobre todo las de mayor precariedad, nos hayan indicado que no poseían tales instrumentos, por lo que de hecho, se trata de localizar entonces las representaciones implícitas<sup>23</sup>. Para realizar este trabajo, consideramos imprescindible el registro visual de los museos y sus exposiciones, incluyendo una selección en esta obra, que pensamos resulta elocuente para enfatizar nuestras propuestas y ayudar al lector a interpretarlas.

Para terminar nuestra explicación metodológica, es necesario añadir el trabajo de contextualización histórica de las instituciones museísticas llevado a cabo, tanto en lo que se refiere a su historia, con la historización del a veces complicado y difícil surgimiento y desarrollo de estos museos, como en lo que tiene que ver con su conformación pública actual y su lugar en las complejas y convulsas sociedades de hoy. Dirigimos nuestra mirada a las instituciones que, en regiones, ciudades y pueblos, tienen tareas ingentes referidas a las memorias sociales, más que a los grandes relatos museales tejidos en las de mayor presupuesto y alcance geográfico, lo que no obsta para que estas últimas también aparezcan en algunos pasajes de nuestro escrito, puesto que se

---

23. Ver al respecto González de Oleaga (2018), quien formaliza para diferentes tipos de museos una forma procedimental de análisis de gran riqueza metodológica.

relacionan de distintas maneras con aquellas más pequeñas y locales que son propiamente nuestro objeto de estudio, las comunitarias.

La propuesta puede parecer modesta, dado que no se trata de establecer un registro exhaustivo ni una crítica a todas las prácticas museales. Pero hay toda una promesa a desplegar en las próximas páginas. Nuestra intención es presentar un texto ágil y comprensible para quienes, interesados en los museos, no desdeñen reflexionar sobre los aspectos y potencialidades de estas poderosas, y a la vez, camaleónicas criaturas. La mesa está servida.

Madrid-Sevilla, junio de 2024



# CAPÍTULO 1

## DEFINICIONES Y PROPUESTAS

### 1.1. QUÉ Y CÓMO

“Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio. Y yo creo que ese es el verdadero futuro” (Cortázar 1978: 70-71). En este párrafo donde aparece la angustia del personaje sobre lo que dejó atrás, emergen muchas de nuestras inquietudes, unidas a cómo encarnamos ese pasado en imágenes, sonidos y materiales. Nuestros instrumentos y posibilidades son, hoy en día, variados y heterogéneos, y pareciera que la opción estuviese centralizada más en cómo exhibir, que en lo que queremos mostrar. El mensaje, lo que objetos o iconografías pretenden estimular, ya es otra cuestión: se puede evadir o hacerle frente, pero incluso al escapar, el silencio es una respuesta.

En este planteo, parece importante acordar con ciertos conceptos a tener en claro en los debates posteriores. De acuerdo con el Consejo Internacional de Museos (ICOM), un museo “es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad”<sup>24</sup>. Se trata de una completa definición, que integra prácticamente todas las funciones que podemos atribuir a los museos (educativa, científica, recreativa), y, de por sí, debería ser suficiente para abarcarlos en todos sus aspectos. Pero no siempre las cumple, ni en todo momento y lugar, dejando de lado problemáticas muy

---

24. *International Council of Museums*, <https://icom.museum/es/>, 2022, consultada el 1 de junio de 2023.

sensibles en las sociedades actuales, como el colonialismo, el género y las diversidades culturales<sup>25</sup>. El museo sigue siendo una entidad sagrada e intocable, sin que se abra paso de manera decidida a la reflexión sobre sí mismo<sup>26</sup>.

Los museos llevan adelante secuencias de operaciones “técnicas”: adquieren objetos, los identifican y ponen en valor; es decir coleccionan, describen, conservan y catalogan. Su finalidad es el resguardo del acervo material e inmaterial dentro de su espacio, para luego exponerlos en montajes planificados. Pero tales tareas eluden las operaciones densas que implican la intervención social, ya que no existe un “adentro” o “afuera” del museo (Longoni 2019).

Dado que los espacios museales son deudores de las concepciones sobre la memoria y de las diversas construcciones históricas e historiográficas, empecemos por aquí. Para Jacques Le Goff, la evolución de las sociedades desde mediados del siglo XX clarifica la importancia del papel de la memoria colectiva: la historia se enaltece científicamente y como culto público, y monumentos y documentos destacan como reservorios de su identidad tanto individual como colectiva. Pero no es solamente una conquista sino también un instrumento y objeto de poder (Le Goff 1990). Desde Pierre Nora en adelante, se hizo habitual referir a un recalentamiento del presente, que produce como contraposición una musealización de la memoria y una cultura de la amnesia. A partir de 1980, este movimiento adquirió mayor intensidad y dio a luz la producción de un nuevo régimen de la memoria, que además de instituir el ejemplo de las vidas individuales –como modelos para el conjunto– también estableció la validez de la representación de minorías religiosas, étnicas y sociales (Revel 2005).

De acuerdo con Todorov (2013), olvido y memoria son dos términos complementarios. La restitución integral del pasado es imposible y siempre existe una selección: algunos rasgos del hecho vivido se conservan y otros son apartados desde el inicio o progresivamente. Paradójicamente, se puede decir que la memoria indica el olvido parcial y orientado en una dirección. Por lo tanto, no podemos decidir como individuos qué recuerdo del pasado sea preferible al olvido, dado que la elección depende de las circunstancias, pero en lo colectivo, la situación es otra, dada la responsabilidad social de la memoria.

---

25. La Asamblea del ICOM no aceptó la inclusión de tales aspectos, promovidos por Jette Sandhal y luego de un intenso debate, la dejó en suspenso (Villa González 2022). Ver las distintas propuestas en González de Oleaga (2024) y, en el interior del debate desarrollado, Sanz Jara (2024).

26. Una interesante discusión en Hernández Hernández (2021).

Las preguntas qué y cómo recordar siguen entonces siendo muy pertinentes, y más en determinados espacios, como los de Iberoamérica, donde se tiene la sensación de perder su asidero con el ayer. Tanto en las naciones latinoamericanas como en España persiste la noción de pérdida inminente del pasado, y a la vez, la negación a abordarlo de manera crítica.

Podemos afirmar, con Preziosi y Farago, que los museos,

existen sobre todo para la colección, preservación y conservación de los fragmentos y reliquias del pasado, y comúnmente se supone que se dedican sobre todo a documentar los hechos de la historia. Sin embargo, en general, todos los museos exponen sus reliquias recogidas y conservadas de tal manera que se realce la facticidad de estos objetos, documentos y monumentos. De hecho, lo que constituye la “facticidad” es claramente una cuestión de cierto estilo de presentar las cosas en lo que en un momento y lugar determinados puede ser legible como factual. Los hechos pueden ser comprendidos como tales bajo ciertas condiciones específicas de presentación y recepción. Los museos, entonces, utilizan efectos teatrales para mejorar la creencia en la historicidad de los objetos que coleccionan (Preziosi y Farago 2004: 13, traducción nuestra).

En el párrafo anterior se despliegan varias nociones de importancia: el hecho de que los museos presentan (no son), y crean (no reconstruyen), alimentando entonces relatos muy concretos sobre el pasado, a través performances específicas (puestas en escena) que provocan, expanden o condicionan una forma de entenderlo. Esa cuestión es bien clara en cierto tipo de museos, como los nacidos del fragor de la construcción de los Estado-Nación. En general, los museos nacionales asumieron en el siglo XIX ciertas formas visuales preestablecidas para nutrir a la población de ópticas patrióticas. Arte y naturaleza se exponían en una secuencia gradual, en una transacción simbólica entre el visitante y el Estado, gestando una especie de comunión simbólica de experiencia ciudadana (Andermann 2007). De esa manera, agreguemos, se hacía presente la objetividad del Estado; el individuo formaba parte de su espíritu, entroncado también con actos, mausoleos y procesiones. Y tal cuestión es común tanto a museos europeos como los nacidos en América, fruto ambos del científicismo decimonónico.

Las ciencias, como forma de conocimiento racional y verdadero, ejercieron el predominio del pensamiento entrelazándose con la experimentación y predicción de fenómenos, y a la vez, con un suministro neutral del conocimiento, en una progresión universal de los valores humanos, hacia la belleza y la felicidad. Esta visión tranquilizadora se reflejó en los museos

decimonónicos, aupados a la expansión capitalista y la proposición de un porvenir halagüeño, del cual daban cuenta las muestras tanto de una colección de batracios de pantanos escoceses, jarrones de la Dinastía Ming o diminutas cabezas de “jíbaros”.

A la vez, esos espacios celebrados como templos del saber proporcionaban implementos para sustentar las teorías de los estudiosos de todas las disciplinas científicas, incluidas, como no, la antropología. En los años setenta, y con más ímpetu, en los noventa del siglo XX, se erosionó, aunque sin romperse completamente, la imagen de los museos como reservorios patrimoniales de la cultura clásica y del exotismo de los “otros”, los no occidentales. La museología crítica, anclada en las teorías posmodernas, impulsó una revolución muy potente en especial en el mundo anglosajón<sup>27</sup>. En lentas oleadas, se readaptó en otros espacios académicos, pero no siempre alcanzó la museografía, dejando un regusto a poco<sup>28</sup>.

La reflexión sobre el papel de los museos nos permitiría aprehender la enorme responsabilidad de estos poderosos instrumentos de representación, que en el caso de las poblaciones de ayer y hoy tienen una inmensa tarea política<sup>29</sup>. Los museos centran su hegemonía en ser árbitros científicos y en brindar de manera didáctica una información confusa, ordenándola y clasificándola de acuerdo con parámetros supuestamente objetivos. Pero la neutralidad no es una posibilidad, ya que una y otra vez, al decir, los museos “hacen”. Aunque hay excepciones, los museos disponen hábilmente de estrategias para implementar, aún hoy, discursos racistas, clasistas y sexistas, con maniobras expositivas ya desacreditadas en otros sustratos como, por ejemplo, a través de la palabra escrita. Así, a los museos se les permiten lenguajes ya perimidos en los textos (González de Oleaga 2018).

En la impostura de la exposición, la teatralización y comparación de objetos que pueden incluso estar en diferentes espacios y tiempos, o pertenecer a muy diferentes formas de organización social, se otorga una legitimidad a esa materialidad, que quizás esté ausente en la escritura, que requiere siempre

---

27. La compilación de Preziosi y Farago (2004) registra los aspectos fundamentales de tales debates considerando los textos fundantes, con escasa mención a especialistas de habla hispana. Como excepción, García Canclini (2004). Veremos más ejemplos en los siguientes capítulos.

28. Una síntesis en Di Liscia (2022a).

29. La tesis doctoral de Abad García (2022) presenta, desde el análisis de tres grandes museos coloniales de España, Portugal y Francia, los límites de tales desafíos y la intensidad de los debates desde la formación de las colecciones al presente.

de la imaginación. Pero, ¿qué hay de aquellos museos que exponen objetos en pos de su originalidad y origen, transformándose en sitios donde resguardar su esencia? En nuestra sociedad postindustrial, divinizar la permanencia de la tradición parece una ironía. Y, sin embargo, es una de las claves de ciertas exposiciones.

Las piezas expuestas determinan incluso a algunos museos, porque se trata de elementos únicos, con una fuerte carga estética e histórica (o ambas a la vez)<sup>30</sup>. Sin embargo, ¿cuál es la apuesta de los que reúnen la rutina de la vida diaria, es decir, los objetos usados y descartados, obsoletos por su reemplazo tecnológico? En un camino, el basurero; en el otro, el coleccionista y de allí, al curador del museo. Los testimonios materiales antes descartados hoy en día pueden ser también válidos, pero con una pregnancia desigual: los especialistas los valoran, puesto que para antropólogos y etnólogos constituyen la base de sus estudios. Los gobiernos los utilizan, porque a partir de allí pueden instalar apoyo político y gestionar la aglutinación identitaria, pero el público no siempre está cómodo u obligado a visitarlos. Esta es una larga disputa entre la validez y singularidad del arte o de la artesanía, y también, entre objetos cargados de valor estético, de acuerdo con las valoraciones occidentales<sup>31</sup>.

---

30. Tal es el caso de ciertas obras de arte, como el Museo Mural Diego Rivera, construido para instalar el gigantesco mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, dado que el terremoto de 1985 en México había derruido el espacio inicial que lo contenía (“Museo Mural Diego Rivera”, en: <https://inba.gob.mx/recinto/46/museo-mural-diego-rivera>, consultada el 20 de septiembre de 2023).

31. Como ejemplo de un cambio de este paradigma, en Estados Unidos, la muestra de la Diker Collection del Metropolitan Museum of Art (MET) propuso una relectura sobre los objetos indígenas, que pasaron de estar en colecciones ahistóricas e impersonales, para incluirse con el nombre de sus autores, admitiendo la significación artística de los productos. Ver: “Historian Ned Blackhawk on Native American Artworks | MetCollects”, 2018, en: <https://www.metmuseum.org/perspectives/videos/2018/10/metcollects-art-of-native-america>, consultada el 26 de marzo de 2024. En Madrid, el Museo Nacional de Antropología también se ha planteado estas cuestiones, integrando en su colección la obra de artistas como Luz Toaquiza, titulada “Cosecha de cebada y pastoreo en minga en los Andes del pueblo Kichwa” (2012), para ejemplificar la forma de trabajo colectiva. En: <https://www.cultura.gob.es/mnantropologia/colecciones/fondos-museograficos-y-documentales/nuestra-coleccion/america.html>, consultada el 26 de marzo de 2024.

## 1.2. PEQUEÑA HISTORIA SOBRE PATRIMONIOS

Recordemos un hecho significativo: los museos tienen como una de sus principales funciones la defensa del patrimonio local, sea este material o inmaterial, y constituyen sus quehaceres, la salvaguarda de bienes muebles, de edificios incluso, así como la protección de canciones, recetas de cocina e idiomas o “dialectos”, entre un conjunto informe y variopinto. Dada la importancia de esta tarea, enfoquemos, por un momento, la historia y las referencias entre patrimonio y museo.

Como es sabido, el museo como institución no existe desde siempre; a pesar de que su nombre está enlazado con la tradición clásica y refiere esencialmente a la valoración del saber, la ciencia y el arte<sup>32</sup>. Surgió luego de la Revolución Francesa, a partir del requerimiento específico de un sector enclavado en la burguesía para proteger los bienes de la nobleza, y hacerlos parte del conjunto de la sociedad en revulsión. Su origen está ligado, indisolublemente, a la defensa patrimonial. En 1790, François-Marie Puthod de Maison-Rouge conformó la Comisión de Monumentos y Comisión de Artes de la Asamblea Nacional, quien resolvió la necesidad de conservación de los monumentos del reino, dado que “el orgullo de ver un patrimonio de familia convertirse en patrimonio nacional lograría lo que no pudo lograr el patriotismo” (Revel 2014: 3). Palacios, como el Louvre o el de Versalles y hasta sillas o pelucas de Luis XVI pasaron a ser parte, ahora, del pueblo, y el Estado revolucionario francés asumió su custodia, primero, y luego su estudio y exposición. Un largo camino, que exploramos en parte en este texto, complejizó la tarea inicial, no solo debido a los cambios políticos en Francia sino por su efecto posterior en el mundo occidental y más allá.

En el siglo XIX, los museos europeos incluyeron, además de las reliquias y antigüedades en manos de los notables, colecciones muy diversas, tanto de sus regiones como de otros continentes: rocas, especímenes de animales o plantas; fósiles y restos humanos. También se hicieron con estatuas, sombreros, ropajes y plumas, colectados para conocer a los más diferentes pero que, colocados estratégicamente en una serie y bajo el común denominador del progreso técnico, demostraban su inferioridad. Los productos reunidos en anaqueles se

---

32. El término surgió en Alejandría hace más de dos mil años, en alusión a un espacio donde convergían disciplinas y cultores de la historia, el teatro, la poesía, la matemática y otras disciplinas artísticas y científicas.

rotularon para evitar la pérdida segura de una sociedad o una cultura, bajo el impacto arrasador y supuestamente bienhechor de la civilización. Se hicieron lugar entre vitrinas y catálogos, la expoliación económica y la subordinación de género, de clase y de razas, unidos al imperialismo bélico y al reparto global. Tanto los objetos así cautivos como sus significados hablaban de la colonización, pero esos gritos no se escucharon hasta que, a finales del siglo XX, otros especialistas vinieron a despertarlos<sup>33</sup>.

Las violencias intrínsecas en la captura de los bienes de otros y su transformación en reliquias culturales son, sin duda, paradójicas, pero la reflexión no es siempre bienvenida. El museo mantiene un *locus* cerrado a lo que no sea la defensa a ultranza de, por poner ejemplos conocidos y conflictivos, las maravillosas Cariátides o el frontispicio de la Acrópolis de Atenas en el Museo Británico, que el gobierno griego reclama desde hace decenas de años<sup>34</sup>. O el multicolor Penacho de Moctezuma formado por miríadas de plumas de Quetzal, hoy en el Weltmuseum Wien, que el actual presidente mexicano no ha podido recobrar para su país<sup>35</sup>. Los argumentos de los grandes museos para evitar la devolución de estos objetos, caros para la identidad cultural y nacional, son la defensa patrimonial, el estudio o la preservación de las piezas, a pesar de que, si miramos de cerca, ni Grecia ni México pueden designarse como países descuidados en tal sentido, con significativas tradiciones en pos del conocimiento y de la exposición museal.

Esa negativa afirmaría, entonces, que estatuas y frisos que nacieron con Pericles o tocados elaborados para engrandecer la figura de los monarcas mexicas, estarían mejor protegidos como bienes de toda la humanidad en Londres o en Viena. Y pone el acento en los recursos económicos y culturales de las instituciones museales en las actuales metrópolis del norte de Europa, supuestamente, mejor habilitadas que otras, en el sur o en América. Esta defensa patrimonial disfraza y esconde una colonialidad intrínseca: pensemos si es

---

33. Sobre estas cuestiones no es posible explayarnos mucho más. Las referencias son sin embargo abundantes; dejamos solo algunas de ellas: Bennet (1988) y Ames (1992).

34. “Caryatids and other prisoners of The British Museum”, *The Columnist*, 04-05-22, disponible en <https://thecolumnist.org/es/caryatids-and-other-prisoners-of-the-british-museum>, consultada el 30 de julio de 2023.

35. “Penacho de Moctezuma: cómo terminó en Austria la pieza prehispánica que AMLO reclama al país europeo”, en *BBC Mundo*, 23/02/22, disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-60500638>, consultada el 30 de julio de 2023. Ver asimismo: “The Quetzal feather headdress”, en *Weltmuseum Wien*, 2012, en: <https://www.weltmuseumwien.at/en/exhibitions/the-aztecs/#the-quetzal-feather-headdress>, consultada el 20 de octubre de 2023.

factible, al contrario, que un museo griego o mexicano posea sin derecho a reclamo el reloj del Parlamento inglés o la capa de armiño de un monarca de la Casa de Habsburgo. Si asumimos la intervención de los ingleses en las políticas internas de los Balcanes, a finales del siglo XIX, o cómo se conformó el imperio español en América, entendemos que la lógica de la violencia está unida al museo como artefacto de representación. Las posturas neutrales, que habilitan y también disfrazan las políticas de protección, no se pueden escindir de las historias de dominación.

Los ejemplos anteriores son de utilidad para remarcar la referencia obligada al patrimonio museal como designio fundante, unida a la participación de las comunidades (nacionales, regionales o locales) en la construcción y reconstrucción de sus memorias. Si consideramos que el conflicto está intrínsecamente vinculado al traslado compulsivo de objetos (y de personas, como hemos visto), se comprende mejor que las nociones básicas sobre patrimonio deben asumirse hoy bajo formas que incluyan su reformulación en una dinámica permanente<sup>36</sup>. El patrimonio, entendido como elemento social y construcción discursiva, no puede existir sin memoria en acción en el mundo cotidiano. Si la relación con el pasado está marcada por los recuerdos de los grupos sociales que articulan sus identidades en el presente, entonces la memoria y el trabajo de la memoria son propiedades intrínsecas y constitutivas del patrimonio (Sather-Wagstaff 2015).

Como hemos notado, los objetos tienen una biografía, que a su vez informa sobre una serie de relaciones sociales y ambientales, y ese entramado aflora en toda colección, una vez exhibida. Tal sentido no es unívoco porque depende de las experiencias propias de quien observa y de su comunidad. Pero es preciso asumir que alguien, de manera individual o grupal, ha reunido dichos objetos con una intencionalidad precisa, modificada a lo largo del tiempo, y quienes los coleccionaron en décadas pasadas tenían una finalidad que puede diferir de la actual. La marca en el espacio museal no es ingenua ni evidente: cartelas y afiches indican qué son y de dónde provienen los objetos mostrados; las vitrinas y salas clasifican, más allá de la información “objetiva”, la consideración y el peso de los organizadores y curadores. Narraciones y puesta en marcha, entonces, no son casuales; obedecen a un sentido y requieren ser interpretadas. Por ello, Sierra Rodríguez (2022) menciona

---

36. Sobre el patrimonio y sus implicancias nacionales y éticas, ver García Canclini (2000), Kingman Garcés (2004), Salgado Gómez (2008).

la “función fedataria” del objeto; al dar fe de este, el especialista le imprime información y sentido.

### 1.3. PUNTUALIZACIONES NECESARIAS

Dado que hemos de volver una y otra vez sobre estos conceptos, conviene aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de “museología” y “museografía”, puesto que no se trata de sinónimos ni mucho menos. Para los especialistas no sería necesario indicarlo, pero sí para aquellos poco familiarizados con este lenguaje. En principio, museología refiere a las cuestiones que involucran el guion y narración, es decir, lo que se quiere contar, mientras que la museografía define los aspectos estéticos y técnicos que rodean la aparición de los objetos y colecciones en el espacio museal. Una reseña el qué y, la otra, el cómo y dónde; la primera, a los involucramientos teóricos y, la segunda, a los efectos prácticos para llevarla a cabo, sean estas exposiciones de las diferentes colecciones, agrupadas en series, o la confección de elaborados escenarios de representación, como dioramas<sup>37</sup>. Ambas se entrelazan, dado que es imposible referir al fondo sin la forma.

De todas maneras, nada es tan sencillo en el mundo de las enunciaciones, dado que la palabra museografía nació antes que la de museología con distintas derivaciones: en principio se utilizó para mencionar la descripción de los museos, como forma de iniciar la tarea con la búsqueda documental (como la bibliografía). Más adelante, el término refirió a las técnicas para realizar operaciones museales, con respecto a la planificación y ejecución de los locales del museo, a su conservación, restauración, seguridad y exposición. Y hoy en día, involucra también al arte o técnica de las exposiciones, y se utiliza en sentido amplio, como programa museográfico, que toma en cuenta además a diferentes especialistas más allá de los encargados de museos, como artistas, arquitectos y curadores (Desvallées y Mairesse 2010).

La museología sería, etimológicamente, el estudio del museo, y se engloban bajo este término cuestiones diferentes que a lo largo del tiempo involucraron todo lo relacionado con los museos en sentido muy amplio. En 1981, se

---

37. Las posibilidades son muchas y las actuales tecnologías audiovisuales las incrementan día a día, como vimos en las páginas anteriores. Una historia sobre las posibilidades y alcances “hiperrealista” de los dioramas, por ejemplo, que considera tal instrumento como una especie de “máquina del tiempo” (Staropolsky Safir 2020).

precisó que era el estudio de la historia de los museos, su papel en la sociedad, las formas específicas de investigación y conservación física, actividades y difusión, organización y funcionamiento, arquitectura, espacios, tipología, tipología y deontología<sup>38</sup>. Una definición muy sofisticada y actual indicaría que es la filosofía del campo museal con dos tareas: sirve como metateoría para la ciencia de la documentación concreta y proporciona la regulación ética para todas las instituciones responsables, que le permitan gestionar la construcción de la función documental<sup>39</sup>.

El estudio del museo ha cambiado, dado que hoy es posible referir a una “nueva museología”. A diferencia de la tradicional, ya no se concentra en la gestión, administración y preservación de las colecciones, sino que dibuja más claramente las contradicciones insertas en las “empresas” museales. En estos trabajos, proponen asumir como parte del museo las tareas empresariales y recreativas disfrazadas en entornos que enfatizaban “el objeto reticente” museal, con la suposición de la distancia cultural y científica<sup>40</sup>.

#### 1.4. CULTURA, IDENTIDAD Y FOLKLORE

Los museos tuvieron como misión fundamental resguardar, estudiar, pero también materializar, en las exposiciones, sentimientos que permitiesen a los visitantes observar las bases mismas de su terruño. Recorramos un poco esas nociones siguiendo, también, ciertos axiomas en el ámbito iberoamericano.

Desde finales del siglo XVIII, la crisis política del absolutismo europeo introdujo, al unificar lenguas y territorios, la sospecha entre nuevos pensadores críticos del modelo estatal, del avasallamiento de las formas “naturales” de la nación. Posteriormente, las construcciones nacionalistas surgidas con la im pronta industrial defendieron (y a la vez, crearon) atributos inmutables basados, contradictoriamente, en el mundo campesino rural<sup>41</sup>.

El estudio de las tradiciones populares fue sistematizado bajo el rótulo de *folk*. El término, conflictivo para los defensores de la cultura autóctona no anglosajona, fue usado por primera vez en 1846 por William Thoms en Gran Bretaña para designar las tradiciones, costumbres y supersticiones de

---

38. Rivière, citado en Desvallées y Mairesse (2010).

39. Deloche, citado en Desvallées y Mairesse (2010).

40. Peter Vergo, citado Macdonald (2006: 2).

41. Ver al respecto Thiesse (2022).

las “clases incultas” en las “naciones civilizadas” (Magrassi y Rocca 1974). Hubo resistencia en utilizar esa palabra y la ciencia que la designaba, pero finalmente se aceptó. Antonio Machado y Álvarez fundó, entre otras sociedades de folklore, la vasco-navarra en 1884, coherente con la insistencia nacionalista euskera (Juaristi 1998). El término se empleó en otros puntos de España, junto a un esqueleto teórico que permitiese comprender en diferentes ámbitos nacionales el basamento de una supuesta esencia, invariable, ahistórica y singularmente propia, contrapuesta con una cultura universal, perteneciente a los sectores con mayores recursos económicos y conformada por valores occidentales.

El folklore ingresó en la agenda española en las primeras décadas del siglo XX y, durante el franquismo, consolidó un tipo muy particular de identidad. Una obra monumental, dirigida entre 1943 y 1944 por uno de los primeros especialistas, tenía como intención profundizar los éxitos alcanzados en Praga y Barcelona por el Congreso de Arte Popular (1928 y 1929 respectivamente) y por ello se recopilaban diversos aspectos del “movimiento folclórico y de las costumbres españolas” con un criterio selectivo elitista y descriptivo (Carreras y Candi 1943: V). Se indicaba que el folklore, término impreciso y raro, subjetivo y antipopular, trataba del conocimiento del pueblo, “pero la versión del saber popular es absurda e incoherente, porque el Pueblo no sabe lo que conoce” (Navascués 1943: 5).

Las disciplinas conformadas científicamente, como la arqueología, numismática, historia y antropología, disponían de instrumentos para correlacionar exactamente el conocimiento del pueblo. Pero este no podía explicar cómo tales saberes, inconscientes, habían llegado hasta allí (Navascués 1943). Por ello, los especialistas de entonces reunían descripciones de aperos utilizados entre los trabajadores rurales, o canciones transmitidas oralmente; y también enumeraban las curiosidades sobre las viviendas y costumbres en mar y tierra, los bailes y danzas populares, las costumbres religiosas, sin dejar de lado en este compendio de objetos y recuerdos cargados de identidad (campe-sina?), las piezas de cerámica y vidrio de los distintos puntos de la península<sup>42</sup>.

Así, la mayor preocupación de muchos folkloristas “fue durante décadas encontrar lo auténtico en lo popular o tradicional” (Díaz Viana 2007: 23). Determinados estudios localizan una potente vinculación entre el franquismo y

---

42. Ver al respecto Carreras y Candi (1943, 1944a y 1944b).

los estudios folklóricos, dada la búsqueda en ese período de una esencia nacional conservadora, católica y patriarcal<sup>43</sup>.

Como indica Williams (1988) a partir de la aplicación neomarxista y gramsciana, el concepto de hegemonía es útil para observar la institución ideológica de tradiciones en diversas sociedades, que dejan así de ser inertes para integrarse en una estructura de dominación más amplia, producto tanto de decisiones políticas como de grupos dirigentes. De acuerdo con otras interpretaciones, el folklore también trata del descubrimiento del poder expresivo de determinadas culturas para cohesionar grupos, que sucede generalmente en momentos de transformación política, dentro del pasado de espacios territoriales en pugna. En tal sentido, serviría para reafirmar y definir identidades, frente a sectores en disputa por el control espacial. Tal cuestión se observó en principio durante el llamado “nacionalismo romántico”, pero también en otras afirmaciones subalternas y luchas de minorías, por lo que puede ser tanto una fuerza revolucionaria, como la garantía de estabilidad y continuidad, y estar a favor de la transformación y el cambio como de la permanencia (Bendix y Hasan-Rokem 2012).

En 1985, con la apertura democrática española, distintas comunidades autónomas integraron el término de patrimonio en su legislación, dejando de lado el de folklore por cultura popular, y luego, éstos por patrimonio etnográfico. También determinados mediadores culturales incorporaron cierto sesgo mercantilista para “vender” lo que suponían reductos esenciales de lo único y particular, fueran puentes antiguos, fiestas populares o recetas de cocina conventuales. Se crearon así “exposiciones y museos que se valen de lo etnográfico como pretexto o reclamo para favorecer paseos turísticos por la identidad”<sup>44</sup>, y también, como moneda de cambio y mercancía en las reivindicaciones regionalistas o nacionalistas. De esta manera, lo folklórico se exhibe como exótico para reactivar zonas económicamente deprimidas y propiciar el consumo de la nostalgia, transformándola en un producto del mercado.

Al otro lado del Atlántico también tuvo peso el fenómeno folklórico, con la construcción de nacionalidades al margen de la occidentalización que había sido ley hasta principios del siglo XX. Así, ciertos Estado-nación, como el argentino o el mexicano, dejaron de lado emprendimientos cosmopolitas

---

43. El excelente estudio de Schammah Gesser (2014) plantea interesantes conexiones entre etnología, antropología y el modelo reaccionario de esa dictadura.

44. Díaz Viana (2007: 18).

en la educación y en la representación artística y cultural. Ciñéndose a criterios que enmarcaban supuestamente sus bases prístinas, muchos intelectuales lograron incidir en políticas públicas y reivindicaron lenguas, costumbres y música tradicionales así como recetas de la medicina popular, sumándose también otras que involucraban tanto a las poblaciones originarias como a los habitantes del campo<sup>45</sup>. A mediados del siglo XX, el folklore pasó a ser una referencia obligada ya fuere en importantes espacios museales centrales de México como en otros de orden provincial, en Argentina<sup>46</sup>. Allí, se dibujó un imaginario nacional rural enraizado en el estudio de la cultura de los campesinos y peones, en tiempos de crecimiento urbano y de grandes transformaciones sociales, para evitar su desaparición y olvido, cristalizándose una supuesta esencia nacional.

En ese constructo, es importante indicar ciertos paralelismos que involucran a toda Iberoamérica y que, aún debatidos, siguen en pie. Así, se puso de un lado la historia, la documentación, lo urbano y cosmopolita y por otro, el registro anónimo, ahistórico, ancestral e indocumentado, considerando determinados objetos como símbolos que supuestamente manifestaban la identidad. El sentimiento romántico del folklore, que sirvió para contraponer las inclinaciones universalistas imperantes a finales del XIX, retornó en el XXI de otra manera: dada la globalización y la pérdida de pertenencia, la vida rural, pretendidamente primitiva, adquirió la noción de lo verdadero. A la vez, por el proceso general de urbanización y modernización acelerada, podían consumirse como un producto más, como “identidad”, transformándose en un negocio para lograr el desahogo económico o habilitar nuevos perfiles de especialistas<sup>47</sup>.

---

45. Para México, un texto que explica la concepción antropológica y las políticas resultantes es el de Aguirre Beltrán (1957). Una síntesis para Argentina en Briones (2005). Sobre cuestiones específicas vinculadas al folklore médico, ver Di Liscia (2002a).

46. El caso de México se detalla en el Capítulo 3. Para Argentina, ver Blasco (2011 y 2013).

47. Frente a esto, la demanda era no retornar a las esencias sino al sentido de la antropología como estudio e interpretación de las sociedades humanas, indicando entonces tanto a sus pares como a mediadores culturales que producían esa mercantilización “no les acompañemos en la empobrecedora trayectoria que va de las gentes a las cosas” (Díaz Viana 2007: 27).

## 1.5. ETNOLOGÍA Y ETNOGRAFÍA

Como indicamos en el apartado anterior, el término folklora, utilizado más bien por estudiosos aficionados, fue progresivamente reemplazado por otros de carácter disciplinar y técnico, e impactó en investigaciones de centros y universidades. Este movimiento se inició en el mundo europeo en apoyo al establecimiento de naciones, para apoyar la presencia y asegurar el territorio con derechos ancestrales: el reclamo venía de la mano de la filología, etnografía, historia, arqueología y antropología física<sup>48</sup>.

Vayamos a las definiciones: etnografía trata del estudio descriptivo de una sociedad humana particular o el proceso de hacer tal estudio, se basa casi enteramente en el trabajo de campo y requiere un conocimiento profundo del antropólogo en la cultura y la vida cotidiana de las personas que son objeto de su estudio. Ha habido cierta confusión con respecto a los términos etnografía y etnología. Este último, más utilizado en España y Francia, abarca el estudio analítico y comparativo de las culturas en general. En Estados Unidos, se trata del campo académico conocido como antropología cultural y en el ámbito británico, de antropología social.

Sin embargo, se considera que la distinción entre ambos términos existe en teoría y no se vincula a las prácticas de investigación. La etnografía, por su naturaleza intersubjetiva, generalmente contrasta elementos similares o diferentes. Dado que el antropólogo en el trabajo de campo necesariamente conserva ciertos sesgos culturales, sus observaciones y descripciones deben, en cierto grado, ser comparativas<sup>49</sup>.

Las comunidades han estado en el foco de los estudios antropológicos porque permitirían, en teoría, un abordaje preciso y exhaustivo del objeto de estudio. En aldeas africanas o comunidades europeas campesinas, para abordar barrios y culturas urbanas, los especialistas ahondaron en el examen en este dispositivo metodológico examinando desde las relaciones personales, los vínculos y el conocimiento interindividual a los lazos de proximidad y otras demarcaciones tanto demográficas como culturales, para analizar la endogamia o la identidad local (Abelés 2015).

---

48. Thiesse (2000).

49. "Ethnography", en *Britannica*, en: <https://www.britannica.com/science/ethnography>, consultada el 24 de enero de 2024. Traducción nuestra.

Por la disposición de herramientas para coleccionar, clasificar y describir objetos, además de técnicas para entrevistar y recolectar información, estas disciplinas se convirtieron en auxiliares muy potentes en la conformación de museos y centros de investigación que emergieron para salvaguardar la nación desde sus bordes o para demostrar, materialmente, la superioridad de determinado grupo social, género, religión o nacionalidad. De acuerdo a Kirshenblatt-Gimblett, el criterio de “interés visual” determina lo que puede exhibirse en un museo, sean rocas, trozos de metal o juguetes. Y tal situación a su vez implica una serie de asunciones fundamentales, acerca de la autonomía del artefacto etnográfico, que constituye un objeto creado por los etnógrafos, separado de su entorno original y unido artificialmente en un nuevo tiempo, espacio y lenguaje<sup>50</sup>.

A finales del siglo XX, la separación entre teoría y práctica antropológicas registró no pocas revisiones. Así, la intervención de las comunidades en determinados procesos museales aumentó los requerimientos para que los curadores, por ejemplo, se involucraran en la historia, y en las herramientas expositivas (desde los conceptos, objetos, interacciones a los programas y su evaluación). Sthepanie Gibson indicaba al respecto que los profesionales tenían la responsabilidad no solo de documentar históricamente las prácticas sino de encaminarlas hacia los puntos de vista de la comunidad, a lo cual volvemos en el apartado siguiente<sup>51</sup>.

## 1.6. COMUNIDADES Y ESCALAS

Las referencias a comunidades, que son parte central de este texto, requieren también una aclaración. Desde Tönnies (1947), “comunidad” se opuso a “sociedad”; la primera definida desde el interior; centrada en un sistema social rural u opuesto a lo urbano, pre-industrial, artesanal y también, auténtico, orgánico, donde se inicia al individuo en la vida social más duradera. Se trata de un concepto siempre en disputa y, como muchos, de gran complejidad, redefinido por diferentes escuelas sociológicas. Los Estados-nación construyeron a partir de esos andamios sociedades de mayor amplitud, y, a través de la lengua y una historia común, fomentaron “comunidades imaginadas” por

---

50. Kirshenblatt-Gimblett (1991).

51. En Labrum y MacCarthy (2005).

sobre diversidades étnicas y religiosas, aunando voluntades muy diferentes (Anderson 1993).

De acuerdo con Thiesse (2000), está bien establecido actualmente el listado de lo que las naciones deberían tener, como imperativos: ancestros fundadores, una historia que demarque sus vicisitudes a lo largo del tiempo, galería de héroes, lengua, monumentos culturales e históricos, lugares de memoria, un paisaje típico además de otros elementos pintorescos, como gastronomía, costumbres o animales emblemáticos. Las regiones constituyen una demarcación muy particular, dado que la unidad nacional se constituyó sobre ellas, en ocasiones además utilizando la violencia. Posteriormente, se les otorgó legitimidad a través de la “unidad en la diferencia”, como partes armónicas de un todo (Thiesse 2022).

En tiempos posmodernos y posindustriales, donde el aislamiento individual es la norma, la palabra “comunidad” encuentra resonancias tranquilizadoras, para el encuentro entre seguridad y libertad (Bauman 2006). Y se agregan a estas nociones, desde los estudios antropológicos, las organizaciones sociales con cierto nivel de autonomía y aislamiento. En América, los términos “comunidades de origen” se aplican tanto a estos grupos en el pasado como a sus descendientes actuales, y refieren a los pueblos indígenas o a otros unidos a nivel local por lazos identitarios basados en la religión y la inmigración (Peers y Brown 2003).

En América, “comunidad” es un concepto además muy complejo, ligado a una visión colonial que en ciertas naciones equivale a una forma de vida colectiva, campesina e indígena (o a las tres a la vez), en oposición a lo “común”, perteneciente supuestamente a los individuos que actúan de manera autónoma, como, por ejemplo, votantes o consumidores (Gutiérrez Aguilar 2023).

Los museos nacionales en el espacio iberoamericano siempre tuvieron un papel importante en las políticas públicas dado que, a través la construcción de historias comunes y espacios de legitimación científica, los Estados justificaron su accionar centralizador y depredador, frente a las periferias regionales. En el caso americano, la expansión capitalista para la conquista de recursos naturales y el control de la población incidió en la intención de musealizar las naciones, tomando como base objetos vinculados a héroes y batallas de la independencia colonial<sup>52</sup>.

---

52. Sobre tales cuestiones hemos abundado en Di Liscia (2018) en relación con museos históricos nacionales de Uruguay y Di Liscia, González De Oleaga y Bohoslavsky (2010) sobre los de Argentina y Paraguay.

Pero sabemos poco de lo que sucede en otro rango de museos, aquellos regionales y locales, y de su eficacia para impactar en los visitantes. Tampoco los académicos se han dedicado con preferencia a instituciones enclavadas en espacios alejados del gran público. Al fijar la mirada al interior de los museos gestados desde las comunidades, una nueva gradación de análisis puede iluminar otros aspectos del problema de cómo y a quién representar. Una situación problemática, sin duda, dado que sobre las nociones de control territorial se ciñen otras de colonización interna.

Nos interesa, entonces, en este texto, prestar atención a la defendida desideologización de los museos, en su fortaleza como instituciones al margen de las críticas y batallas por el sentido que colman otras formas de expresión cultural y educativa. Por ello, elaboramos un análisis sobre ciertas preguntas claves sobre ese asunto para, luego, describir otras posibilidades expositivas, en una escala reducida.

Pero, permítasenos trabajar desde una aparente contradicción: reducido no significa menor, sino que, como indicó Ginzburg, otra forma de mirar, de calibrar el problema y abordarlo. En un conocido ensayo, este historiador abogaba por una perspectiva de análisis que permitiese un acercamiento epistémico diferente, abductivo, al objeto de estudio, posible solo si se recorre el caso separado del pensamiento inductivo o deductivo. Sin dar cuenta de la estructura completa, pero tampoco sin olvidarla puesto que le otorgaba sentido, se aprehendía el proceso histórico desde la complejidad que imprime al caso lo minúsculo y excepcional (Ginzburg 1994).

De acuerdo con Lepetit, al elegir una escala, seleccionamos también un nivel de análisis de los fenómenos y de la organización espacial, que a su vez se conecta con la naturaleza de las cosas y la estructura del mundo. Según la escala se cambia el nivel de información junto al enfoque, e “indica el campo de referencia en el cual se piensa el objeto. La adopción de la escala es ante todo la adopción de un punto de vista de conocimiento” (Lepetit 2015: 105). Si bien nos hacemos eco de las palabras de Bertrand (2011) sobre la banalización de los estudios microhistóricos, nuestra postura no es parte de una moda historiográfica, sino de un abordaje pasible y diferente para museos enclavados en regiones y localidades cuyos niveles de público, financiamiento y organización no son los de las grandes urbes.

El foco de este texto intenta, con un tono de reflexión crítico, analizar espacios de representación museales, dado que permiten escalar diferentes niveles de análisis para observarlos con mayor profundidad y riqueza conceptual. Respaldados por asociaciones privadas, ayuntamientos, comunidades

autónomas o municipios, en ocasiones participan de redes museales más amplias. Aun así, en muchos de ellos, la precariedad e imprevisión suelen ser las normas. Como sucedió con los museos por especialidades, que pasaron de ser de ciencias, artes, antropología, ciencias naturales o historia y arqueología, para serlo de trajes regionales, transportes o del deporte, existen multitud de pequeños museos en cada país, que a su vez crecen día a día, muy diferentes en las estrategias de abordaje que los más destacados y competitivos, pero de significación creciente para las comunidades que les dieron origen o los sostienen (Cerquetti 2011).

Una vez explicados esta serie de conceptos, veamos seguidamente el primer punto de nuestro recorrido, con el abordaje de los ecomuseos.