



Enero-junio 2025

NÚMERO

**69**

VOL. 40

e-ISSN 2990-027X

ISSN Impreso 0120-2510

# BOLETÍN DE **ANTROPOLOGÍA**

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



1803



Enero-junio 2025

NÚMERO

**69**

BOLETÍN DE  
**ANTROPOLOGÍA**  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



**Universidad de Antioquia**  
Rector: M. S. John Jairo Arboleda Céspedes

**Facultad de Ciencias Sociales y Humanas**  
Decana: Dra. Alba Nelly Gómez García

**Departamento de Antropología**  
Jefe: Dr. Javier Rosique Gracia

**Boletín de Antropología**  
Editora: Dra. Aura Lisette Reyes Gavilán  
Profesora asociada, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

---

## COMITÉ EDITORIAL

---

**Dr. Carlos David Londoño Sulkin**  
Department of Anthropology, University of Regina, Canada.  
[carlos.londono@uregina.ca](mailto:carlos.londono@uregina.ca)

**Dr. Alex Fattal**  
University of California, San Diego, Estados Unidos.  
[afattal@ucsd.edu](mailto:afattal@ucsd.edu)

**Dra. Marisol de la Cadena**  
Department of Anthropology. University of California, Davis, California, Estados Unidos.  
[mdelac@ucdavis.edu](mailto:mdelac@ucdavis.edu)

**Dr. Francisco Javier Aceituno**  
Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Colombia.  
[francisco.aceituno@udea.edu.co](mailto:francisco.aceituno@udea.edu.co)

---

## COMITÉ CIENTÍFICO

---

**Dr. Donald Donham**  
Department of Anthropology, University of California, Davis.  
[dldonham@ucdavis.edu](mailto:dldonham@ucdavis.edu)

**Dra. Joanne Rappaport**  
Department of Spanish and Portuguese, Georgetown University, Washington, D. C.  
[rappapoj@georgetown.edu](mailto:rappapoj@georgetown.edu)

**Dr. Gustavo Politis**  
Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Centro de la Provincia de Buenos Aires.  
[gpolitis@museo.fcnym.unlp.edu.ar](mailto:gpolitis@museo.fcnym.unlp.edu.ar)

**Dra. Carmen Bernand**  
Universidad de París-Ouest Nanterre-La Défense.  
[carmen.bernand@orange.fr](mailto:carmen.bernand@orange.fr)

---

## EQUIPO TÉCNICO

---

**ASISTENTES EDITORIALES**

**Ángela María Castrillón Ocampo**  
Estudiante de Antropología  
Universidad de Antioquia  
[Amaria.castrillon1@udea.edu.co](mailto:Amaria.castrillon1@udea.edu.co)

**Mariana Vásquez Mosquera**

Estudiante de Antropología  
Universidad de Antioquia  
[mariana.vasquezm@udea.edu.co](mailto:mariana.vasquezm@udea.edu.co)

**CORRECTORA DE ESTILO**

**Diana Patricia Carmona Hernández**  
[diana.carmona.udea.edu.co](mailto:diana.carmona.udea.edu.co)

**DIAGRAMACIÓN**

**Leonardo Sánchez Perea**  
[correoleo.digital@gmail.com](mailto:correoleo.digital@gmail.com)

*El Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia se encuentra en las siguientes bases de datos:*

- **Anthropological Index Online** - Royal Anthropological Institute
- **Anthropological Literature**
- **Biblat**
- **CLASE** - Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades
- **EZB** - Elektronische Zeitschriftenbibliothek
- **Google Scholar**

- **IPIndexing**
- **Latindex**
- **MIAR** - Matriz de Información para el Análisis de Revistas
- **ProQuest One Academic**
- **PubMed**
- **Redalyc** - Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
- **Ulrich's** - Directorio internacional de publicaciones periódicas
- **Catálogo Latindex 2.0**

---

**ISSN:** 0120-2510

**E-ISSN:** 2390-027X

**DOI:** <https://doi.org/10.17533/udea.boan>

**PERIODICIDAD:** Semestral

**AÑO DE PRIMERA PUBLICACIÓN:** 1953

**Formato:** En línea

**Correspondencia:** Boletín de Antropología, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia.

Calle 67 N° 53-108

Bloque 9 oficina 258

Medellín, Colombia

**Email:** [boletinanthropologia@udea.edu.co](mailto:boletinanthropologia@udea.edu.co)

**Página web:**

El Boletín de Antropología cuenta con el apoyo financiero del Departamento de Antropología y la Maestría de Antropología, Facultad Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia.

El *Boletín de Antropología* no se hace responsable de las ideas y opiniones expresadas por los autores en los artículos publicados.





## **POLÍTICA EDITORIAL *BOLETÍN DE ANTROPOLOGÍA (BDA)***

Desde su creación en 1953, el *Boletín de Antropología* de la Universidad de Antioquia ha sido un espacio de publicación y debate académico de la antropología colombiana y constituye un importante referente latinoamericano de la antropología en general y de sus diferentes ramas en particular. Su interés se centra en el área de las ciencias sociales específicamente en las subdisciplinas: antropología, arqueología, etnografía, etnología, lingüística antropológica, antropología biológica y forense, etnohistoria. Área y subdisciplinas declaradas por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE).

El *Boletín de Antropología* (BDA) privilegia artículos inéditos y entiende como tales aquellos que no han sido publicados en formato impreso, electrónico, o incluso, en versiones preliminares que se difunden en páginas web para su discusión abierta. Toda reescritura o actualización de un texto ya publicado deberá ser advertida al Comité Editorial, e incluir un pie de página que indique en qué consiste la novedad de la versión.

En el *Boletín de Antropología* se reciben contribuciones que garantizan ser originales y en las que se presentan artículos resultado de proyectos de investigación científica, artículos de reflexión, artículos de revisión, artículos cortos de investigación, reportes de caso, revisiones de tema y ensayos, documentos todos sometidos a un riguroso dictamen de doble par ciego por parte de expertos académicos, quienes garantizan idoneidad temática y manifiestan sus impedimentos éticos para llevar a cabo la lectura de los documentos. De igual forma se comprometen con mantener la confidencialidad tanto del manuscrito como con su dictamen. También se reciben traducciones, debates, ensayos visuales, reseñas bibliográficas y cartas al editor, que son evaluadas por el Comité Editorial bajo los mismos criterios antes indicados. Todas las contribuciones y su rigurosa evaluación garantizan a los autores y lectores de los dos números publicados al año (enero-junio y julio-diciembre) que nuestra publicación cumple con el rigor que la publicación antropológica requiere. El idioma básico de la publicación es el español, pero también se reciben y publican contribuciones escritas en lenguas de amplia dispersión en América (inglés, portugués y francés).

Esta revista facilita el acceso libre e inmediato a su contenido bajo el principio de acceso abierto a la investigación por parte del público en general; con ello se busca favorecer un apoyo constante al intercambio del conocimiento global. De igual forma, todos los contenidos y procedimientos del BDA se guían por estrictos lineamientos éticos que incluyen al cuerpo editorial, autores y evaluadores y en los cuales se expresan claramente los criterios que deben tener los autores para someter los artículos a evaluación. Anualmente se publica una separata con los títulos y autores de cada volumen, de igual forma cada lustro se publica el total de títulos y autores del *Boletín de Antropología*.

## Contenido

Antropología y museos: perspectivas críticas, transformaciones y desafíos <i>Aura Lisette Reyes Gavilán y Julián Cuaspa Ropain</i> .....	8
Patrimonio bioartesanal y prácticas museales decoloniales con la comunidad de La Laguna: “Los Hijos del Agua” <i>Paraskevi Kouvatou</i> .....	13
Pluralizando narrativas sobre os povos indígenas no Nordeste. Formação e atuação de estudantes em meio à exposição etnográfica Os primeiros brasileiros <i>Rita de Cássia Melo Santos</i> .....	41
Building Stories in Museum Exhibitions: Curatorial Power, Anthropology, and Representations of Latin America Artisans and Indigenous Peoples <i>Jorge Luis Arcia Durán</i> .....	67
Bajo el yugo del origen. Las salas etnográficas en el Museo Nacional de Antropología, México <i>Leopoldo Trejo Barrientos</i> .....	95
Salvaguardar y transferir memorias en medio de una pandemia: “Rupturas y Arraigos: Sin Sentidos de ciudad”, exposición virtual sobre el Desplazamiento Forzado Intraurbano, Museo Casa de la Memoria, año 2020 <i>Andrés Araque González, Laura Sánchez Guerra</i> .....	121
‘¿Esto es real?’: producción de sentidos en torno al Museo de Anatomía Humana durante el evento cultural “La Noche de los Museos” <i>María Paz Matia</i> .....	147
Metodologías colaborativas para la producción de narrativas museográficas con perspectiva de género en el Museo Antonio Serrano de Paraná <i>María Emilia Ghiglione</i> .....	170

# Antropología y museos: perspectivas críticas, transformaciones y desafíos

---

Aura Lisette Reyes Gavilán<sup>a</sup> y Julián Cuaspa Ropáin<sup>b</sup>



<sup>a</sup>Editora general, Boletín de Antropología  
Dr. Phil en Antropología americana, Freie Universität Berlin, Profesora asociada,  
Departamento de antropología, Universidad de Antioquia  
Correo electrónico: [aura.reyesg@udea.edu.co](mailto:aura.reyesg@udea.edu.co)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3017-7240>

<sup>b</sup>Universidade de São Paulo  
Maestría en Estudios Culturales, candidato a doctor en antropología por la Universidad de São Paulo  
Correo electrónico: [juliancr@usp.br](mailto:juliancr@usp.br)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3195-8484>

Presentamos el número 69 del Boletín de Antropología (enero-junio 2025), el cual da continuidad al dossier “Antropología y museos: perspectivas críticas, transformaciones y desafíos”, que inició con el número 68 (julio-diciembre 2024). En este caso, los manuscritos presentados provienen de investigaciones empíricas que vinculan el ejercicio antropológico con las prácticas museales en países como Argentina, Brasil, Colombia, Estados Unidos y México. ¿Cómo reflexionamos como antropólogas y antropólogos sobre nuestro ejercicio profesional en el campo de los museos?, ¿cuáles son los desafíos a los que nos enfrentamos desde nuestra formación disciplinar cuando trabajamos en museos?, y ¿cuáles son las herramientas que nos puede aportar la antropología, en cuanto teoría y método, para ejercer en este campo? Estas son algunas de las preguntas abordadas en las contribuciones presentadas en este número, las cuales son producto de ejercicios de investigación o reflexión que partieron de la práctica misma, donde las y los autores ejercieron no solo como antropólogas y antropólogos, sino también, como curadores, mediadores, investigadores, practicantes y pasantes, entre otros.

En primer lugar, encontramos un conjunto de manuscritos que refieren al acercamiento que han tenido las instituciones universitarias con la realización de exposiciones a través de proyectos de investigación y extensión. Es el caso de los artículos “Patrimonio bioartesanal y prácticas museales decoloniales con la comunidad de La Laguna: ‘Los Hijos del Agua’”, de Paraskevi Kouvatou, y “Pluralizando narrativas sobre los pueblos indígenas del Nordeste. Formación y actuación de alumnos en medio de la exposición etnográfica ‘Los Primeros Brasileños’”, de Rita de Cássia Melo Santos.

Por una parte, Kouvatou aborda el caso de la exposición ‘Los Hijos del Agua’, una iniciativa asociada al Centro Universitario de Los Lagos de la Universidad de Guadalajara en México y las actividades desarrolladas en el marco del Programa Ambiental de La Laguna; en su artículo destaca la colaboración entre comunidades académicas e indígenas con el fin de definir el patrimonio bioartesanal del lugar y el proceso de configuración de un proyecto expositivo colaborativo con la comunidad de San Juan Bautista de La Laguna, con el fin de investigar y exponer las tradiciones asociadas a las fibras vegetales. La autora resalta la importancia de implementar acciones que logren mitigar las desigualdades sociales; también, da cuenta de cómo el patrimonio cultural es un campo de constante reconfiguración en donde participan activamente un conjunto diverso de actores sociales.

Por otra parte, Santos aborda un ejercicio de largo aliento de 15 años a través del estudio de los tránsitos de la exposición “Los primeros brasileros”, donde destaca las adaptaciones que se realizaron para las diferentes versiones de la muestra en museos, congresos y universidades, lo que llevó a la creación de un conjunto amplio de materiales como mini-exposiciones, documentales y otros recursos. La autora analiza la correlación de los ejercicios colaborativos universitarios con las demandas de los pueblos indígenas del *Nordeste* brasileño, además, da cuenta de cómo la exposición fue una herramienta para los procesos de formación de distintos públicos, entre los que se encuentran estudiantes de educación básica y universitaria, equipo técnico y público general.

Tanto Kouvatou como Santos, nos recuerdan el papel de los proyectos de extensión como parte fundamental de la investigación adelantada en universidades, ya que es, a través

de las estrategias de interacción y construcción colaborativa con distintas comunidades locales, que se construyen vasos comunicantes entre la producción de conocimiento científico con las realidades sociales particulares de cada territorio. Lo anterior, abre paso a tejer lazos de interrelación y co-aprendizaje entre las comunidades académicas con poblaciones diversas, respondiendo a las demandas sociales contemporáneas.

Siguiendo con la línea de vinculación de los espacios museales con el ejercicio de investigación antropológica, encontramos los artículos “Construir historias en las exposiciones de los museos: Poder curatorial, antropología y representaciones de artesanos e indígenas latinoamericanos” de Jorge Luis Arcia Durán, y “¿Esto es real?: producción de sentidos en torno al Museo de Anatomía Humana durante el evento cultural ‘La Noche de los Museos’”, de María Paz Matía. Estos manuscritos refieren al acercamiento que los autores tuvieron con los espacios museales en el marco de sus procesos de formación universitaria en programas de antropología en Estados Unidos y Argentina.

Por una parte, Arcia parte de su experiencia como pasante en el *Smithsonian National Museum of the American Indian* en Estados Unidos y en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia en Colombia. En estas entidades participó de las labores propias del trabajo en museos en relación con la curaduría de exposiciones de grupos indígenas y artesanos latinoamericanos. En su contribución, llama la atención sobre los recursos que ofrecen las instituciones para que los y las estudiantes se vinculen a las diferentes dependencias por medio de prácticas o pasantías; adicionalmente, analiza su experiencia como pasante desde los ejes de orientación, agencia y reciprocidad. En el manuscrito ahonda en las facilidades o complicaciones que existen para acceder como pasante a los museos, resaltando el lugar de la burocracia y los arduos procesos administrativos en algunas instituciones colombianas, mientras que destaca el papel de las plataformas digitales en el caso norteamericano. También, reflexiona sobre la potencia del trabajo como pasante en su proceso de formación disciplinar, dando cuenta de la importancia que tienen las actividades prácticas en la adquisición de conocimientos y competencias específicas en el campo museal.

Por otra parte, Matía toma como punto de partida la actividad de “La noche de los museos” del Museo Juan José Naón, de la Universidad de Buenos Aires en Argentina, y desde un ejercicio etnográfico, analiza la manera como se presentan y median las piezas de anatomía humana durante este evento. En su artículo analiza el papel de los y las docentes como mediadores en cada sala de exposición, quienes tienen en cuenta la diversidad de visitantes, que incluye tanto estudiantes de las ciencias de la salud como público general. Asimismo, llama la atención en la importancia de la mediación profesional de colecciones sensibles, como es el caso de las piezas de anatomía humana. De manera que, a través de entrevistas y observación de los recorridos, logra identificar las reacciones de los y las visitantes, donde encuentra emociones como el asombro y la curiosidad, y analiza los procesos de mediación como factor clave en el diálogo que se establece entre los contenidos de cada sala y la lectura del público.

En este número, también incluimos un conjunto de contribuciones que emergen de la experiencia profesional en las áreas de curaduría, mediación y educación en los espacios museales. En este sentido, refieren a investigaciones y reflexiones que surgieron desde el

“hacer” en el campo, en donde los y las autoras se cuestionan sobre las herramientas que les ha otorgado la formación antropológica en su actuar como trabajadoras y trabajadores de museos. Dos de estos artículos parten de las experiencias de antropólogas y antropólogos que se han vinculado a los espacios museales en dependencias de mediación.

Por un lado, en el artículo “Metodologías colaborativas para la producción de narrativas museográficas con perspectiva de género en el Museo Antonio Serrano de Paraná”, de María Emilia Ghiglione, la autora presenta los avances de una investigación que resalta la perspectiva de género como una dimensión innovadora en el análisis y producción de narrativas museográficas, a propósito del caso del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Antonio Serrano, en Paraná, Argentina. A partir de su labor como funcionaria del museo, Ghiglione levanta cuestionamientos y propuestas sobre las ausencias y silencios que implica el sesgo androcéntrico en las propuestas expositivas de la institución. Su investigación profundiza en la presencia activa del discurso y actuar femenino en las reivindicaciones étnicas históricas de la provincia de Entre Ríos, que permean los confines del museo. Su estudio de caso da cuenta de dichas reivindicaciones, así como muestra las posibilidades para que se lleven a cabo actividades pedagógicas y curadurías colaborativas, en un contexto de transformaciones sociales, culturales y políticas en el entorno.

Por su parte, Andrés Araque González y Laura Sánchez Guerra, en su artículo titulado “Salvar y transferir memorias en medio de una pandemia: ‘Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad’, exposición virtual sobre el Desplazamiento Forzado Intraurbano, Museo Casa de la Memoria, año 2020”, traen una reflexión alrededor de los temas de violencia, desplazamiento forzado intraurbano, pandemia y las posibilidades virtuales del museo de memoria. A partir de su actuación profesional como mediadores e investigadores, entre otros, desarrollan un recuento y análisis de la exposición en el Museo Casa de la Memoria de Medellín, Colombia, sobre el trabajo conjunto que realizaron con la comunidad de la vereda La Loma, al occidente de la ciudad. A partir de metodologías participativas, exponen cómo se reconstruyeron los eventos que llevaron al desplazamiento forzado de habitantes de la comunidad, a inicios de la década de 2010. Este proceso dio origen, a su vez, a la elaboración de la exposición virtual que lleva como nombre “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”. Este artículo permite considerar otras dimensiones de los museos de memoria, como la virtual o la comunitaria, pues los antecedentes y propósitos de la exposición extrapolan las paredes físicas del Museo Casa de la Memoria.

Cerramos este número con el artículo de Leopoldo Trejo Barrientos, titulado “Bajo el yugo del origen. Las salas etnográficas en el Museo Nacional de Antropología, México”. A partir de la experiencia de varias décadas de trabajo en la curaduría de las salas de etnografía, específicamente en la sala Costa del Golfo de México, en uno de los museos más grandes y relevantes de antropología en el mundo, Trejo trae un relato valiosísimo y unas propuestas radicales sobre las exposiciones dedicadas a pueblos indígenas, a partir de la relevancia que estas tienen en la construcción de narrativas del museo y de la nación. Este artículo coloca en jaque algunas concepciones y supuestos que se daban por sentados en cuanto a museología antropológica, representaciones y las tensas relaciones de la convivencia entre las secciones etnográficas y arqueológicas en los museos de antropología.

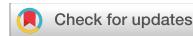
Al incluir contribuciones a partir de una diversidad significativa de museos, geografías y abordajes, este número ofrece reflexiones práctico teóricas profundas en ejes como la curaduría y museología colaborativas, la práctica museal, las relaciones con la comunidad y las posibilidades extramurales.

El dossier, presentado en los números 68 y 69 del *Boletín de Antropología*, retoma los debates recientes de la comunidad antropológica en relación con los espacios museales, dando cuenta del creciente interés de investigadoras e investigadores por cuestionar la posición de los museos como lugares de representación, nodos de producción de iniciativas colaborativas, y, campos de reconfiguración de identidades y relaciones sociales. Asimismo, las contribuciones presentadas evidencian la potencialidad que tienen los museos para la antropología contemporánea, tanto en los procesos de formación disciplinar como en el ejercicio profesional. De manera que, el “trabajo en museos” no es algo que solamente se aprende sobre la marcha, sino que nos confronta como antropólogas y antropólogos desde las raíces mismas de la disciplina.

# Patrimonio bioartesanal y prácticas museales decoloniales con la comunidad de La Laguna: “Los Hijos del Agua”

---

Paraskevi Kouvatsou<sup>a</sup>



<sup>a</sup>Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales

Doctorado en Arqueología

Correo electrónico: [paraskevi.kouvatsou@academicos.udg.mx](mailto:paraskevi.kouvatsou@academicos.udg.mx)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7097-8256>

**Resumen:**

El artículo analiza una experiencia de prácticas museales decoloniales fruto de la colaboración entre la Universidad de Guadalajara y la comunidad de San Juan Bautista de La Laguna, Lagos de Moreno, Jalisco, México. La exposición "Los Hijos del Agua," inaugurada en abril de 2017, exploró el patrimonio bioartesanal de fibras vegetales en una comunidad que defiende el control de los recursos hídricos del lago, en un contexto de crisis ecológicas, conflictos con autoridades municipales y resistencia comunal por su autonomía. La metodología decolonial empleada, basada en la "coconstrucción horizontal de significados" promovió la inclusión de saberes comunitarios, enfrentando las profundas inequidades sociales y los discursos hegemónicos sobre el patrimonio.

**Palabras clave:**

Prácticas decoloniales, discurso autorizado del patrimonio, construcción horizontal de significados, exposición participativa, patrimonio bioartesanal, exposiciones de bioartesanía, Jalisco, México

## **Bioartisanal heritage and decolonial museal practices with the community of La Laguna: "Los Hijos del Agua"**

**Abstract**

The article analyzes an experience of decolonial museum practices, resulting from the collaboration between the University of Guadalajara and the community of San Juan Bautista de La Laguna, Lagos de Moreno, Jalisco, Mexico. The exhibition "Children of the water," inaugurated in April 2017, explored the bio-artisanal heritage of plant fibers in a community defending control over the lake's water resources amidst ecological crises, conflicts with municipal authorities, and communal resistance for autonomy. The decolonial methodology employed, based on the "horizontal co-construction of meanings," promoted the inclusion of community knowledge, challenging deep social inequities and hegemonic discourses on heritage.

**Keywords:**

Decolonial Practices, Authorized Heritage Discourse, Horizontal Construction of Meanings, Participatory Exhibition, Bio-artisanal Heritage, Bio-artisanal Exhibitions, Jalisco, Mexico

## **Patrimônio bioartesanal e práticas museológicas decoloniais com a comunidade de La Laguna: "Los Hijos del Agua".**

**Resumo:**

O artigo analisa uma experiência de práticas descoloniais de museu resultante da colaboração entre a Universidade de Guadalajara e a comunidade de San Juan Bautista de La Laguna, Lagos de Moreno, Jalisco, México. A exposição "Los Hijos del Agua," inaugurada em abril de 2017, explorou o patrimônio bioartesanal de fibras vegetais em uma comunidade que defende o controle dos recursos hídricos da lagoa, em um contexto de crise ecológica, conflitos com autoridades municipais e resistência comunitária por autonomia. A metodologia decolonial empregada, baseada na "co-construção horizontal de significados", promoveu a inclusão do conhecimento da comunidade, confrontando profundas desigualdades sociais e discursos hegemônicos sobre o patrimônio.

**Palavras-chave:**

Práticas decoloniais, discurso autoritário sobre o patrimônio, construção horizontal de significados, exposição participativa, patrimônio bioartesanal, exposições bioartesanais, Jalisco, México.

## Introducción

El patrimonio local desempeña un papel fundamental en la configuración de identidades, especialmente cuando está vinculado a prácticas culturales que han sido transmitidas de manera intergeneracional. En el contexto de San Juan Bautista de La Laguna, en Lagos de Moreno, Jalisco, México, académicas, académicos, artesanas, artesanos locales, turistas, y diversos actores con intereses heterogéneos conforman un espacio dinámico en el que el patrimonio bioartesanal es resignificado de manera constante. Este proceso se ve condicionado por el contexto sociocultural y la naturaleza de los interlocutores, generando nuevos significados y valoraciones que fortalecen la construcción de identidades sociales y culturales en constante evolución.

Sin embargo, persiste una laguna en el conocimiento sobre cómo los procesos de construcción de significados entre estos actores influyen en la percepción y el valor atribuido al patrimonio bioartesanal. En particular, surge la pregunta de cómo las y los académicos, en colaboración con los actores locales, contribuyen a definir dicho patrimonio en términos de identidad, valor cultural y sostenibilidad. ¿Qué acuerdos, tensiones o discrepancias emergen entre las distintas concepciones y apropiaciones del patrimonio bioartesanal por parte de los actores involucrados? ¿Cómo impactan estos factores en su preservación y valorización a nivel local?

Este estudio se propone investigar cómo se construyen y negocian los significados del patrimonio bioartesanal en Juan Bautista de La Laguna, prestando especial atención a las relaciones de poder, los diálogos interinstitucionales y las dinámicas sociales que facilitan o restringen la apropiación comunitaria del patrimonio. Se propone una metodología de investigación-acción a través de una iniciativa museal para decolonizar estas prácticas, promoviendo una “coconstrucción horizontal de significados”, en la que tanto actores sociales como académicos participen equitativamente en la producción de conocimiento y en las negociaciones en torno al patrimonio, lo que abre espacio para las memorias olvidadas, silenciadas y oprimidas, y fomenta sentidos de resistencia y reconocimiento.

Inicialmente, se contextualiza el “Programa Ambiental de La Laguna”, una iniciativa universitaria destinada a abordar la crisis ecológica regional y promover el desarrollo sostenible mediante el saneamiento del cuerpo de agua y la revalorización de prácticas locales asociadas a los recursos hídricos. Estas prácticas, que incluyen la producción de objetos con fibras vegetales, han evolucionado desde artefactos cotidianos hasta elementos decorativos y productos innovadores, reflejando una conexión simbólica arraigada con el agua y la herencia cultural local. Sin embargo, el patrimonio oficial de la región se centra en bienes arquitectónicos, mientras que las evaluaciones patrimoniales recientes están influenciadas por el “discurso autorizado del patrimonio”. Por ende, se reflexiona sobre cómo la comunidad refuerza su identidad indígena a través de festividades y eventos culturales, subrayando la relevancia del su propio patrimonio en su búsqueda de reconocimiento y autonomía.

El estudio profundiza sobre prácticas museales y académicas decoloniales y aborda las dinámicas colaborativas del patrimonio mediante la noción de “coconstrucción horizontal de significados”, promoviendo la inclusión y valoración de los conocimientos comunitarios.

Se describe la planificación y ejecución de la exposición "Los Hijos del Agua", que presenta objetos elaborados con fibras vegetales y elementos cotidianos para representar de manera inclusiva y diversa la herencia cultural local. El trabajo de campo colaborativo se llevó a cabo mediante enfoques participativos en el discurso museológico, la museografía y el montaje, realizados por la comunidad, así como los eventos de la inauguración. Finalmente, se reflexiona sobre las dinámicas históricas regionales y los conflictos sociales, utilizando la exposición como medio de cuestionamiento y reafirmación identitaria, seguida de una evaluación crítica de esta experiencia.

### **El contexto histórico del "Programa Ambiental de La Laguna"**

En 2016, el Centro Universitario de los Lagos de la Universidad de Guadalajara introdujo un proyecto interdisciplinario de intervención social dirigido hacia el saneamiento del cuerpo de agua adyacente a la comunidad de San Juan Bautista de La Laguna, situada al norte de la ciudad de Lagos de Moreno, Jalisco (Figura 1). Este proyecto, aprobado por Aristarco Regalado Pinedo, entonces rector del centro, surgió como respuesta a la preocupación expresada por la población local y en colaboración con otras instancias del gobierno municipal, con el objetivo de abordar la grave crisis ecológica que afectaba a la zona. Bajo la coordinación general de Evguenii Kourmychev, investigador del mismo centro, se presentó el "Programa Ambiental de Desarrollo Socioeconómico y Cultural Sustentable de un Sistema Ecosocial Complejo: San Juan Bautista de La Laguna", que se propuso trabajar en diversos frentes para promover el desarrollo sustentable de la región del humedal, adoptando enfoques ecotecnológicos, económicos, legales y socioculturales (Kourmychev, 2016).



**Figura 1.** Vista panorámica de la laguna con la ciudad de Lagos de Moreno al fondo.

*Fuente:* Fotografía tomada por Dante Horacio Pedroza López, enero de 2018.

En los últimos años, Lagos de Moreno ha emergido como un paradigma de desarrollo industrial y tecnológico en múltiples sectores, lo que ha ocasionado cambios significativos a nivel económico, político y social. Sin embargo, estas actividades conllevan consecuencias ambientales, debido a la generación de desechos industriales y a la emisión de gases, todo lo cual se deposita rápidamente en el próspero acuífero local (Peniche Camps y Mireles Prado, 2015). Los desechos asociados a la cría, sacrificio y transporte de animales, combinados con el uso extensivo de fertilizantes químicos y pesticidas en las vastas áreas de cultivo, han desencadenado una marcada perturbación en la composición del suelo y la contaminación de los cuerpos de agua, y han contribuido a la eutrofización de la laguna y al florecimiento de plantas acuáticas parasitarias. En la actualidad, el lirio (*Eichhornia crassipes*) abarca aproximadamente el 90 % de la superficie del humedal, obstruyendo la reproducción de organismos acuáticos; su control se ha vuelto una tarea ardua, perpetuando así un ciclo vicioso de deterioro ecológico (Universidad de Guadalajara, 2018).

La crisis ecológica en la zona ha alcanzado niveles preocupantes, lo que se manifiesta en la degradación de la biodiversidad y la progresiva transformación del lago en un pantano. Este fenómeno no solo afecta el entorno y la salud de los habitantes, también ha provocado el abandono de prácticas locales que históricamente estuvieron asociadas con los recursos hídricos. Por tanto, aunque la contaminación del agua fue el catalizador inicial del programa universitario, que contó con la colaboración de profesionistas en ingeniería, ciencias de la tierra y tecnología, la investigación tiene ramificaciones más amplias que trascienden las particularidades históricas y culturales de la región.

En este contexto, la población de San Juan Bautista de La Laguna emerge como una comunidad con raíces indígenas que se estableció en las orillas del humedal del cual heredó su nombre y al que considera una parte integral de su patrimonio y memoria colectiva. Esta comunidad reclama sus derechos sobre su autonomía y la gestión de los recursos hídricos, enfatizando que los terrenos circundantes a la laguna, así como las fuentes acuíferas subterráneas que abastecen toda la región, son propiedad comunal. Sin embargo, la parcial contradicción entre el marco legal existente y las iniciativas políticas correspondientes han generado durante décadas conflictos entre la comunidad y las autoridades municipales.

Antes de la llegada de los europeos, en las áreas del occidente y el norte de México diversas etnias indígenas se establecieron, cada una con un conjunto de prácticas culturales y formas de vida distintivas, organizadas en territorios específicos. Posteriormente, los conquistadores las agruparon bajo la denominación de “chichimecas”, un término impuesto que los estigmatizó bajo el estereotipo del “bárbaro” (Santamarina Novillo, 2015). Durante el primer siglo de la colonización, los ataques de estas poblaciones dificultaron el asentamiento de europeos en estas tierras y obstaculizaron sus actividades. Las mayores dificultades estaban relacionadas con el transporte de bienes y el movimiento de personas, dado que la región era atravesada por la ruta comercial más importante de la época, conocida como el Camino Real de Tierra Adentro, que se extendía desde la Ciudad de México hasta los actuales territorios estadounidenses (Powell, 1996).

A medida que esta ruta impulsaba el desarrollo de las sociedades en formación de la Nueva España, los hispanos empleaban diversas estrategias para establecer su presencia

en la región, una de las cuales fue la fundación de pequeñas villas protectoras a lo largo del camino. En 1563, en medio de los conflictos mencionados y de problemas administrativos entre las autoridades reales, se fundó un pequeño asentamiento tras la instalación de un considerable número de setenta y tres familias españolas, acompañadas de sirvientes indígenas y esclavos africanos. Inicialmente denominada Santa María de los Lagos, esta villa tenía como objetivo principal proporcionar un punto de protección, aunque rápidamente comenzó a generar una significativa actividad económica gracias a diversas actividades en desarrollo (Becerra Jiménez, 2008).

El poblado de San Juan Bautista de La Laguna fue la primera comunidad indígena de Santa María de los Lagos, con evidencias documentadas sobre su existencia desde 1570 (Goyas Mejía, 2013). Su surgimiento obedeció a una estrategia de pacificación y protección en la región frente a los ataques chichimecas, implementada mediante la reubicación de poblaciones indígenas, principalmente tlaxcaltecas, fuera de los límites de la fortificada villa. Estas comunidades reubicadas desempeñarían un papel crucial como escudo protector contra dichos ataques y como intermediarios culturales, pues ofrecería un modelo de vida distinto para estos pueblos nómadas (Becerra Jiménez, 2008). Paralelamente, las necesidades de mano de obra por parte de los españoles, tanto en la construcción de la villa como en las actividades agrícolas, ganaderas, entre otras, garantizaban una fuente constante de empleo para la comunidad.

En 1644, el alcalde formalizó la entrega de tierras y títulos de propiedad a los habitantes de San Juan de La Laguna (Gómez Mata, 2006). A lo largo de casi cuatro siglos, estos títulos, que incluyen los derechos sobre los recursos hídricos del lago, han sido un pilar fundamental en las demandas de la comunidad, que siempre ha luchado por el reconocimiento y el respeto de sus derechos a la gestión del agua, enfrentándose constantemente a las autoridades políticas. Además, debe señalarse que, si bien una parte significativa de la comunidad ha sido absorbida por la expansión urbana de Lagos de Moreno, se observa la influencia de interacciones culturales pasadas, reflejadas en las marcadas desigualdades sociales que persisten en la sociedad actual.

## Objetos con fibras vegetales de San Juan Bautista de La Laguna

La memoria colectiva de la comunidad de San Juan de La Laguna refleja un profundo arraigo simbólico en la convivencia con el agua y la vida que emana de ella, presente en mitos y rituales. La tradición oral le atribuye características ancestrales mediante relatos que lamentablemente han comenzado a desvanecerse, lo que subraya la urgente necesidad de preservarlos y documentarlos. Uno de ellos cuenta el origen del elemento líquido como una manifestación de una deidad que, disfrazada de mendiga, recibió ayuda de una mujer que vivía con sus hijos en condiciones extremadamente difíciles. En señal de gratitud, la deidad creó un paraíso terrenal, el humedal del lago, y aconsejó a la familia que se estableciera allí. Otro relato menos conocido narra que, durante la conquista española, la población de La Laguna se negó a entregarse a los europeos y optó por regresar al lugar

del que creían que provenían: el lago; sumergiéndose en sus aguas, se transformaron en peces. Estas narrativas son propias de la comunidad, pues la región más amplia cuenta con otras tradiciones orales rurales; la más famosa es sobre el “Chan del agua”, una figura mítica que protegía los manantiales locales y solía atrapar en sus cuevas a las jóvenes que visitaban el lugar para recoger agua, quienes luego regresaban embarazadas.

Durante generaciones, las formas tradicionales de subsistencia de San Juan Bautista de La Laguna han estado estrechamente vinculadas al lago, fuente vital para las actividades artesanales de la población indígena, en particular la cestería y la producción de ladrillos. Estas labores están intrínsecamente ligadas a la formación de identidades colectivas, dada la vinculación de los productos con elementos materiales y culturales locales (Sales Heredia, 2013).

El tule (*Schoenoplectus acutus*) se reconoce como patrimonio bioartesanal de la comunidad debido a su extensa tradición histórica y a su profundo vínculo con el entorno natural y cultural de la región. Registros documentales iniciales acentúan, sobre todo, la conexión de la comunidad indígena con la laguna, así como la abundancia del tule a partir del siglo XVII. En su *Descripción Geográfica*, Alonso de la Mota y Escobar retrata un pequeño poblado de veinte indios situado en la rivera de la laguna, dedicado a pescar pues en ella abundaba la sardina y el bagre. Alrededor de esta laguna se daba “cantidad de yerba que acá llaman tule que se siega como alcacer es muy buen pasto para caballos y caballeriza” (Mota y Escobar, 1963, p. 327).

A lo largo del tiempo, distintas fibras vegetales han sido utilizadas para crear gran variedad de objetos que reflejan la identidad y la historia local, desde artefactos para la vida cotidiana hasta elementos decorativos. La materia prima se obtenía de diversas plantas acuáticas cuya desecación proporcionaba fibras con composición y textura variadas, ideales para la producción de una amplia gama de recipientes destinados al almacenamiento y transporte de alimentos. Entre las especies vegetales abundantes en la zona se encontraban diferentes tipos de juncos (*Typha*, *Juncus*) y cañas (*Arundo donax*); a pesar del tule, que era el más preferido, la comunidad también usaba estas fibras, conocidas localmente como chuspata, pelusa y carrizo. Además de emplearse en la construcción de viviendas, se utilizaban para la confección de petates, pequeños cestos, tortilleros, sopladores, sombreros, calzado y otros objetos que satisfacían las necesidades cotidianas de la comunidad. Esta actividad jugaba un papel determinante en la organización social y económica de San Juan, dado que, hasta hace unas décadas, numerosas familias se dedicaban a la elaboración y comercio de estas piezas, las cuales eran llevadas a los mercados cercanos, tanto en Los Altos de Jalisco, como en Michoacán, Guanajuato, Aguascalientes y Zacatecas (Pérez Romero, 2017, pp. 48-49).



**Figura 2.** Lorenzo Águila Flores tejendo una figura de tule.

*Fuente:* Fotografía tomada por la autora, diciembre de 2017.

Con el paso del tiempo la producción experimentó cambios significativos, gracias a la influencia de figuras destacadas como Martín de Santiago Vázquez, un artesano emblemático de la comunidad que impulsó considerablemente la artesanía local. Con ello surgieron nuevas formas de expresión artesanal que se distinguen por su carácter ornamental y simbólico. Comenzaron a elaborarse figuras distintivas de la comunidad, entre ellas músicos de bandas con sus característicos instrumentos, en reconocimiento a la larga tradición musical de la zona, así como nacimientos asociados a aspectos religiosos. Además, se crearon figuras de burritos, caballos con jinetes, abuelitos, monos enmascarados, máscaras, entre otras, todo lo cual refleja aspectos representativos de un patrimonio bioartesanal integral propio de la comunidad (Pérez Romero, 2017, p. 41). Estos muñecos adquirieron reconocimiento a nivel federal y estatal, hasta ser considerados como tradicionales de la comunidad de San Juan de La Laguna (Figura 2). En ocasiones, estos productos son elaborados por encargo, adaptándose a las preferencias individuales de la clientela; un ejemplo conmemorativo fue la fabricación de una pareja de muñecos de tule de tamaño natural a cargo de Lorenzo Águila Flores, hasta la fecha elementos distintivos de la comunidad (Figura 3).



**Figura 3.** Muñecos de tamaño natural por Lorenzo Águila Flores.

*Fuente:* Fotografía tomada por la autora, marzo de 2018.

En la actualidad, existe una amenaza latente sobre estos conocimientos y prácticas, ya que las generaciones más jóvenes en La Laguna los perciben como actividades del pasado, ligadas a la pobreza y a la marginalidad rural, tendencia alimentada por la creciente influencia de la industria, que ha provocado una transformación significativa en la economía del municipio, llevando a la mayoría de los jóvenes a buscar empleo en ella. Esta dinámica también ha implicado considerar las prácticas culturales locales como obsoletas, especialmente a medida que desaparecen los últimos artesanos. Muchos miembros de la comunidad, alejados de la tradición, prefieren adquirir y revender artesanías de Michoacán en lugar de ser partícipes en la producción local.

En 2017, jóvenes del Consejo General del pueblo expresaron a las autoridades municipales su preocupación por la pérdida del conocimiento artesanal, dado que en vida solo una persona conservaba la habilidad para crear las figuras de tule. En respuesta, el ayuntamiento organizó talleres para preservar y compartir este saber heredado a las nuevas generaciones. Como parte de esta revitalización de las técnicas tradicionales, también se han explorado nuevas formas de expresión, dando lugar a la producción de artículos novedosos: entre ellos aretes, collares, bolsos y diversas piezas de bisutería, como los que realizan

las hermanas Claudia y Cecilia López Clemente. Esto evidencia la naturaleza dinámica del patrimonio que, más allá de destrezas artesanales técnicas y estéticas, se adapta y evoluciona constantemente según las demandas y necesidades de la sociedad, al mismo tiempo que mantiene el profundo conocimiento de los recursos naturales locales y una conexión con las tradiciones ancestrales.

## **Los discursos autorizados del patrimonio laguense**

Lagos de Moreno destaca como una de las ciudades de referencia en Jalisco debido a su notable patrimonio histórico y arquitectónico, que refleja la próspera economía derivada de las actividades asociadas al trabajo de campo y cría de ganado en la región. Esta distinción se evidencia en su designación como Monumento Histórico Nacional en 1989, siendo la primera ciudad del estado en recibir este reconocimiento. La importancia de la ciudad trasciende las fronteras nacionales pues, en 2010, su centro histórico y puente fueron inscritos como bienes componentes del antiguo Camino Real de Tierra Adentro en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, lo que le otorgó aún más prestigio a su legado cultural. Dos años más tarde, Lagos de Moreno fue incorporado a la lista de Pueblos Mágicos de México y, en 2013, la Asociación Mexicana de Criadores de Caballos Cuarto de Milla le nombró Capital del Caballo Cuarto de Milla, lo que subraya su larga y significativa tradición en estas actividades.

Además de las denominaciones anteriores, dicho municipio se enorgullece por ser reconocido como la cuna de numerosas personalidades destacadas, tanto en el ámbito artístico con poetas, escritores, músicos, pintores y escultores, como en el ámbito académico y político. Cuenta con importantes eventos culturales como: Encuentro de Teatro del Interior, Encuentro de Poetas Francisco González León, Festival Cultural de Marzo, Festival Otoño en Lagos y diversos conciertos y exposiciones. Para ello, el Centro Universitario de los Lagos de la Universidad de Guadalajara ha contribuido de manera constante con la organización de distintos eventos, por lo que desempeña un papel crucial en la promoción de la ciencia y la cultura. Desde 2010, los públicos tienen acceso al Museo de Arte Sacro de la ciudad, mientras que el Museo Agustín Rivera, que depende del INAH, ha experimentado dificultades en los últimos años, ya que alberga solo expresiones artísticas temporales y se encuentra cerrado gran parte del año; de tal modo que la ciudad no presenta exposiciones históricas o antropológicas permanentes.

En el Inventario Estatal del Patrimonio Cultural de Jalisco de 2015 se incluyen como patrimonio estatal la festividad a Nuestra Señora de San Juan de la Laguna, los paseos de los Arcos Arreglados y las técnicas de elaboración de Artesanías de Tule, todas asociadas a Lagos de Moreno. La artesanía de tule también cuenta con un reconocimiento a nivel federal, como parte de los artes y oficios tradicionales del país. Por otra parte, en el Sistema de Información Cultural de México se hace referencia al "Tejido en figuras en fibra de tule", donde se mencionan la elaboración de vírgenes de San Juan de los Lagos, Cristos y nacimientos, así como mariachis, bailarines, jinetes y otras figuras. Asimismo, en el antiguo

Conaculta se clasificaban bandas musicales y nacimientos como “Imaginería de tule” (Gómez Nieves y Pérez Romero, 2015, p. 21).

La orientación hacia una multiplicidad de expresiones patrimoniales en Lagos de Moreno, que va más allá de las grandes obras excepcionales o las figuras de hombres ilustres para abarcar también la artesanía de tule, ilustra la evolución conceptual del patrimonio a nivel global. Este cambio ha evolucionado desde la apreciación exclusiva de creaciones históricas y arquitectónicas hacia una comprensión más amplia que abarca también usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, a la par de la importancia de los espacios culturales asociados, considerándolos elementos fundamentales del legado social local (Unesco, 2003). No obstante, aunque se reconoce la importancia y la necesidad de estos avances en términos legales, es imperativo considerar las implicaciones inherentes al “discurso autorizado del patrimonio” (Smith, 2015).

Para ampliar esta perspectiva, resulta fundamental esclarecer que los objetos y expresiones culturales no poseen valores intrínsecos, sus valores son atribuidos en función de las interpretaciones de diversos sectores sociales, políticos, económicos, turísticos o académicos de acuerdo con su relevancia. En esta dinámica, el patrimonio surge como resultado de una selección de aquellos bienes que son considerados significativos y representativos para una determinada comunidad, y cuyos criterios de valoración están implícitos en dichos bienes. En este sentido, las construcciones jurídicas del patrimonio, tal como se plasman en los marcos legislativos, derivan de las posturas políticas sobre la valoración cultural; las entidades gubernamentales en distintos niveles son las responsables de seleccionar bienes específicos entre una diversidad de prácticas y tradiciones culturales y de registrarlos como patrimoniales y representativos (Lixinski, 2011, p. 81). Por ende, aunque se ha enriquecido el concepto del patrimonio, abarcando elementos cada vez más amplios, es necesario destacar que estas listas y designaciones siguen reflejando las perspectivas políticas de las entidades de poder con respecto al patrimonio y son testimonio de la misma trayectoria intelectual occidental (Smith, 2015, pp. 133-135).

Aquí yace la esencia del “discurso autorizado de patrimonio”, pues son las autoridades de poder y no la comunidad quienes han elegido estos bienes como patrimoniales entre una amplia gama de manifestaciones culturales, tales como la Fiesta patronal de San Juan Bautista de La Laguna, la Fiesta de los Arcos, el Carnaval de la Vaquita, o tradiciones como el Domingo de Ramos, las Pastorelas, la pedida de mano y la velación prenupcial (Maciel Villanueva, 2023; Mojica González, 2020), donde también persiste la falta de claridad en los criterios empleados para favorecer unas manifestaciones sobre otras.

En estos escenarios podemos, incluso, argumentar que se produce una apropiación de las manifestaciones comunitarias por parte de las autoridades municipales o estatales, en la que el patrimonio se descontextualiza y se promueve como un valor supuestamente compartido y reconocido por todo el municipio o el Estado. Como señala Lara Plata (2017, p. 39), las expresiones culturales seleccionadas a través de un metadiscurso institucional se convierten en un bien que se atribuye a todas y todos los mexicanos, adquiriendo un estatus de patrimonio cultural que tiende a neutralizar y ocultar las diferencias. A ello hay que añadir que la comunidad no se identifica como parte de Lagos de Moreno; por el contrario,

se considera como un pueblo en resistencia ante las autoridades locales, debido a la apropiación indebida de su territorio y de sus recursos naturales, así como al racismo institucional y social. Esta situación conlleva la creación y reinvencción de prácticas que evocan su herencia indígena, la cual se manifiesta en la institucionalización de festividades que anteriormente eran de carácter comunitario por parte del Consejo General y en esfuerzos simbólicos por ser reconocida como pueblo indígena.

Hace algunos años, la comunidad se enfrentó a la instalación de un gasoducto por parte de la empresa Gas Natural del Noroeste S.A. de C.V. Esta acción se llevó a cabo sin realizar consulta previa ni obtener autorización de la comunidad, lo que provocó que esta última denunciara una apropiación indebida de su territorio y recursos naturales. Durante este período, las promesas de detener las obras y las suspensiones fueron ignoradas y dieron lugar a violaciones de los derechos de sus habitantes. En este contexto, en 2018 establecieron un "campamento de resistencia" donde se ofrecían talleres y eventos culturales comunitarios para fortalecer su proceso de defensa, con los que se resaltaba la importancia de su patrimonio en dicha lucha (Mora, 2023).

Estas narrativas, con escaso reflejo en los discursos oficiales del patrimonio, evidencian la propensión de los Estados a evitar la inclusión de manifestaciones políticamente controvertidas, especialmente si su consideración pudiera generar debates en torno a la autonomía. Sin embargo, para la comunidad de San Juan Bautista de La Laguna, el concepto de patrimonio trasciende la mera "imagería de tule", así como los aspectos relacionados con usos, costumbres y artefactos; en su lugar, enfatiza su propio pasado y legitimidad histórica, incorporando el sentido de resistencia de un pueblo que ha sido sistemáticamente marginado y que persiste en su lucha por alcanzar el reconocimiento de su pasado indígena y de su autonomía.

## **Hacia prácticas museales decoloniales**

Es cierto que los museos tienen sus raíces en el contexto colonial y surgieron como herramientas del colonialismo para exhibir y estudiar las culturas y recursos de los territorios subordinados. Las disciplinas científicas que se desarrollaron a través de las colecciones de los museos también fueron influenciadas por las dinámicas de la conquista española. En la actualidad, sus prácticas de colecciónismo y exhibición experimentan una creciente presión por transformarse, por lo que la pregunta central reside en cómo podemos alterar los modelos operativos de estas instituciones coloniales; además, resulta crucial indagar en el proceso de transformación de las prácticas museísticas a través de enfoques pos y decoloniales; la respuesta radica en la apertura de los procesos museales y patrimoniales a los auténticos portadores sociales.

Estas ideas no son nuevas. Desde sus inicios, la nueva museología adoptó un enfoque aplicado con una orientación hacia el desarrollo social, destacando la inclusión y la participación de la sociedad como aspectos fundamentales. Sin embargo, es importante reconocer que estas premisas, inherentes al proceso social de democratización cultural y patrimonial,

no fueron abordadas de manera uniforme en todo el mundo, sino que se adaptaron progresivamente a las necesidades de una sociedad en constante cambio y a su interacción con las instituciones museísticas (Dos Santos, 2010, p. 7). En los países europeos se plantearon enfoques inclusivos considerando el multiculturalismo, aunque a menudo desde el poder, lo que reflejó las ideas acerca de una mayor democratización cultural como un derecho humano esencial. Esto buscó facilitar el acceso y promover una mayor participación en la cultura para enriquecer la diversidad cultural disponible, con raíces que se remontan a la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. Dichos enfoques también se originaron en métodos colaborativos o participativos de hace más de medio siglo, que promovían una investigación e intervención más equitativas en la comunidad dentro de las Ciencias Sociales y Humanas, bajo el concepto de “producción horizontal del conocimiento” (Corona Berkin, 2020).

En contraste, la nueva museología latinoamericana, influenciada por los movimientos indígenas, incorporó un modelo de participación ascendente que otorga voz y protagonismo a las comunidades desde la base (Heinjen, 2010, p. 14). Guillermo Bonfil Batalla, quien fungió como fundador y primer director del Museo Nacional de Culturas Populares en 1982, promovió la participación de los colectivos populares en la narrativa de su propio patrimonio, mientras que los museos comunitarios de Oaxaca de la misma época destacaron como pioneros al elevar la cultura popular al estatus de institución museística. Se trata de la noción de democracia cultural, la cual va más allá de la simple facilitación del acceso a la cultura; aboga por la toma de decisiones compartida en los procesos culturales, reconociendo el valor intrínseco de las expresiones culturales vivas y promoviendo la participación de cada comunidad en materia de su cultura (Hervás Avilés *et al.*, 2018, pp. 51-52; Unesco 2001, 2005).

La participación en las distintas prácticas museales ha sido abordada de manera heterogénea, a fin de abarcar una variedad de iniciativas que van desde enfoques institucionales desde arriba hasta iniciativas de base comunitaria, con el museo actuando como facilitador (Heinjen, 2010, p. 21). Estas perspectivas incluyen la participación en términos de inclusión y accesibilidad en la democratización de la cultura, pero también exploran formas de la participación sensorial en la museografía y aspectos intelectuales y emocionales en la curaduría (véase Mosco Jaimes, 2018). Es importante tener en cuenta que estas propuestas deben adaptarse de manera contextualizada según las necesidades específicas de cada región. En su mayoría, estos modelos están diseñados para zonas urbanas y no consideran los entornos rurales, donde las comunidades indígenas buscan reivindicar su identidad, lo que implica una toma de decisiones compartida en los procesos culturales, desde la perspectiva de la democracia cultural. Por tanto, las propuestas deben adaptarse contextualmente a las necesidades de la región.

En 2019, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) abordó las funciones contemporáneas de los museos y planteó la necesidad de renovar su concepto, enfatizando temas fundamentales relacionados con la descolonización, la sostenibilidad y el empoderamiento de las comunidades. Durante la reunión en Kioto se subrayó la importancia de reexaminar el pasado como medio para abordar críticamente las injusticias presentes y resolver conflictos desde una perspectiva ética, profesional y creativa (ICOM, 2020).

En este sentido, se debe reflexionar respecto a nuestro papel desde la ciencia para evitar que las prácticas museales se conviertan en instrumentos de mediación colonialista. Como académicas y académicos que estudian y, por ende, se involucran en estos fenómenos patrimoniales, formamos parte del mismo sistema de colonización que examinamos. Cuando el patrimonio se institucionaliza como un estatuto en el que predominan los valores científicos asociados a sus significados reconocidos, junto con acciones para su protección y conservación, nos encontramos nuevamente frente al "discurso autorizado del patrimonio", en el cual los profesionales del patrimonio ejercen un mayor impacto sobre su gestión o significados que los propios portadores.

Estas nociones son subyacentes en el concepto de "divulgación científica", a la que, aunque percibo como indispensable, suscita interrogantes con respecto a si un término con la carga peyorativa que históricamente ha acompañado a la palabra "vulgo", en oposición a las élites científicas, satisface adecuadamente las demandas de comunicación entre la ciencia y la sociedad. Por otro lado, las nociones de "concientización" o incluso "sensibilización"—aunque este último sigue siendo un término académicamente aceptable—me resultan problemáticas, pues sugieren de manera implícita que las comunidades no son conscientes, sensibles o capaces de valorar su propio patrimonio por sí mismas. Se trata de conceptos que reflejan las prácticas occidentales de preservación del patrimonio, así como una escasa tolerancia al cambio. Por otro lado, las comunidades tienen sus propias dinámicas para conservar sus tradiciones, lo que plantea la reflexión sobre si todas las prácticas podrían o deberían permanecer inmutables. Si algo deja de ser relevante es probable que caiga en el olvido, lo que ha sucedido con varias expresiones patrimoniales de San Juan de La Laguna, como es el caso del Carnaval de la Vaquita, las Pastorelas o los preparativos prenupciales (Maciel Villanueva, 2023).

Si bien es crucial comunicar los significados científicos a todas las ciudadanas y ciudadanos en beneficio de ellos, también es esencial que reconozcamos nuestra posición y privilegio en este sistema y nos comprometamos a desafiar y desmantelar las estructuras de poder y dominación que perpetúan la colonialidad en las prácticas museísticas y en la academia en general. Nuestros discursos, arraigados en los imaginarios de la autoridad sobre la producción metodológica y epistemológica del conocimiento, limitan nuestras prácticas como investigadores, dado que estamos constreñidos por las formalidades académicas y disciplinarias; esto se manifiesta en el paradigma en el que construimos y exploramos significados, al tiempo que relega a las comunidades al papel de objeto de estudio (Rufer, 2023, pp. 4-6).

Considerando los planteamientos anteriores, la propuesta de este trabajo aborda las dinámicas colaborativas del patrimonio mediante la idea de "coconstrucción horizontal de significados" y promueve una mayor inclusión y valoración de los conocimientos presentes en las comunidades, en las cuales se involucran académicos y académicas. Implica abrir un espacio para las memorias olvidadas, silenciadas y oprimidas y para los patrimonios en disputa, tal como ha sido históricamente el caso de San Juan de La Laguna, y dar el protagonismo a la "perspectiva autóctona" (Van Geert *et al.*, 2016, p. 353). En este sentido, si bien reconocemos que la investigación con base en nuestros cánones disciplinarios sigue siendo

importante, también valoramos otras formas de crear contenido relevante; adoptar una perspectiva horizontal implica igualdad en las relaciones, reconocer que la verdad científica no siempre es única y que la narrativa cultural auténtica surge de la propia comunidad, sin necesidad de intermediarios.

Smith (2015, p. 137) destaca la importancia del proceso de diálogo horizontal de saberes, haciendo hincapié en que debe implicar una negociación respecto a los diversos intereses presentes en la comunidad, inherentemente heterogéneos y en relación con sus valores y la manera en que desean proyectarse hacia el exterior. En ausencia de esta negociación, el diálogo se convierte en un ejercicio de recopilación de opiniones que carece de beneficios tangibles a nivel local.

Con este enfoque se busca adentrarse en prácticas de “coconstrucción horizontal de significados”, evitando caer en el gesto representacional del “hablar por”, como lo señala Spivak (2013), y en su lugar permitir que las comunidades se expresen por sí mismas a través de sus propios matices culturales, socios participativos equitativos que contribuyen activamente en la configuración del marco en que se encuadran y reposicionan los recuerdos (Frank, 2015). Mantener apertura hacia la construcción desde la horizontalidad implica evitar la paradoja de proponer metodologías y teorías decoloniales desde el pensamiento propio de estructuras sociales occidentales que históricamente han sido colonizadoras; asimismo, implica romper con el esquema de ideas y distinciones binarias entre “yo” y “el otro”, característico del pensamiento eurocentrífico (Restrepo y Rojas, 2010).

## **La exposición “Los Hijos del Agua”**

En el marco del “Programa Ambiental de La Laguna” se propuso el desarrollo de una exposición participativa en consonancia con las preocupaciones suscitadas por la crisis ecológica en el entorno directo de la laguna, con énfasis en la restauración de este cuerpo acuífero que, desde siempre, ha tenido vital importancia para la comunidad. Basada en principios de museología social y estudios decoloniales, así como en metodologías de investigación-acción, esta exposición se alineó con enfoques que desafían las concepciones occidentales del “otro” como inferior y abogan por la “coconstrucción horizontal de significados” compartidos. Bajo el título “Hijos del Agua”, con una duración de aproximadamente dos meses, se gestó como resultado de una colaboración entre integrantes de la comunidad de San Juan Bautista de La Laguna y del Centro Universitario de los Lagos y se presentó en 2018 en la Casa Universitaria, en el centro de la ciudad de Lagos de Moreno.

El principio más importante fue situar los problemas multidimensionales contemporáneos relacionados con el humedal lacustre desde la perspectiva más amplia de los derechos humanos y la larga tradición histórica de la comunidad de San Juan, para quienes es un elemento integral de su patrimonio biocultural. Después de investigar la disposición e interés de la comunidad, se concibió la exposición como una representación emblemática de la artesanía autóctona en tule, abarcando los saberes ancestrales y las tradiciones arraigadas en la comunidad con el propósito de contrarrestar el olvido y la falta de reconocimiento

a esta herencia. De acuerdo con prácticas museales decoloniales basadas en las exhibiciones de objetos no solo auténticos, raros y únicos, sino también de elementos cotidianos y percederos, como es el caso de los objetos elaborados con fibras vegetales, se planteó como una representación más inclusiva y diversa de la herencia cultural local, concebida como una auténtica "revolución material", en términos de Mignolo (2010, p. 13). De esta manera, se pudo enfatizar en la importancia de los patrimonios periféricos y más modestos, en contraste con los valores de singularidad y excepcionalidad asociados al patrimonio arquitectónico del centro histórico de Lagos de Moreno, que reflejan la opulencia económica de la época virreinal.

El proceso inicial consistió en la ejecución de un diagnóstico participativo mediante el cual se compartió la idea y viabilidad de llevar a cabo una exposición conjunta con el Consejo General Indígena de San Juan Bautista de La Laguna y otros miembros de la comunidad. En este contexto fue crucial la intervención de Simón Pérez Romero, académico del Centro Universitario, quien junto a sus estudiantes inició una labor sustancial con integrantes de la comunidad, centrada en la evaluación de la viabilidad y las posibilidades de comercialización de la artesanía de tule, tomando en cuenta su potencial contribución al desarrollo cultural y turístico regional. Paralelamente, Thomas Hillerkuss, investigador de la Universidad de Zacatecas y responsable del área histórico-cultural del proyecto de San Juan Bautista de La Laguna, consideró la posibilidad de organizar una exposición de artesanía con el propósito de revalorizar y preservar estas manifestaciones locales, amenazadas de extinción debido a los riesgos que enfrenta la laguna.

La financiación de la exposición se consiguió mediante un presupuesto limitado, asignado por el Centro Universitario de los Lagos, durante la Feria Internacional de las Humanidades y de las Ciencias Sociales del mismo año. Este financiamiento se destinó mayormente para cubrir aspectos museográficos. Todo el proceso de preparación previa se llevó a cabo de manera colaborativa, prescindiendo de la obtención de fondos adicionales. Las obras expuestas fueron generosamente cedidas por residentes e instituciones de la región de Lagos. Los miembros de la comunidad desempeñaron un papel fundamental en todas las etapas del proyecto, desde la investigación hasta el desarrollo del guion curatorial, el montaje y transporte, así como en la museografía.

Durante los primeros meses de la planificación del proyecto resultó en suma enriquecedora la receptividad de la comunidad hacia los temas inherentes a su patrimonio. Los procesos relacionados con la exposición se desenvolvieron de manera orgánica, adoptando un enfoque cualitativo que carecía de una estructura rígida predefinida. Las ideas se debatían en un formato de diálogo abierto, las decisiones se tomaban de manera consensuada y las etapas del proyecto se delineaban a medida que este avanzaba, con la participación de todas y todos los integrantes. Es importante resaltar que la participación de miembros jóvenes de la comunidad con vínculos preexistentes con la Universidad de Guadalajara, ya sea como estudiantes o egresados, en el Consejo General Indígena de San Juan Bautista de La Laguna, contribuyó a generar un entorno propicio para colaboraciones previas.



**Figura 4.** Preparativos para la exposición “Los Hijos del Agua” por miembros de la comunidad.

*Fuente:* Fotografía tomada por la autora, febrero de 2018.

Una vez que el Consejo otorgó su aprobación al proyecto y se comprometió con su realización, se prosiguió con un exhaustivo trabajo etnográfico para profundizar en los temas que serían abordados en la exposición. Desde la perspectiva que se propone en este trabajo de la “coconstrucción horizontal de significados”, en la que la actividad científica incorpora los testimonios sociales en estrecha colaboración con los miembros de la comunidad, se organizaron varias reuniones para discutir los enfoques a seguir (Figura 4). En particular, se subrayó la importancia del conocimiento práctico y de la identidad de la comunidad, así como la presentación de la historia a partir de los recuerdos y los matices culturales propios de la comunidad, sobre todo en lo que respecta a la artesanía de tule y a su relación con el entorno local. Luego, se continuó con el proceso de investigación, en el que los miembros de la comunidad participaron activamente en la selección de las personas a entrevistar y se realizaron visitas a aquellas de mayor edad, quienes compartieron recuerdos relevantes sobre la vida cotidiana en épocas anteriores. Leonardo Ortega Nolasco, representante de la comunidad indígena, compartió relatos significativos sobre la vida cotidiana, el comercio y las tradiciones funerarias, todos ellos relacionados de manera

implícita con objetos de tule. La contribución de Fátima Anguiano Santos, egresada de la carrera de Humanidades, fue destacable en esta fase del proyecto.

El trabajo de campo enriqueció de manera significativa los núcleos temáticos de la exposición al proporcionar una vasta cantidad de información, pero también la parte curatorial se desarrolló en estrecha colaboración con la comunidad. A través de un diálogo constante y un proceso de negociación, los contenidos fueron modificados y corregidos hasta alcanzar la aprobación final del guion. Aunque las cédulas informativas las redactó la autora, fueron revisadas y modificadas por los participantes para asegurar así su representatividad y precisión. En cuanto a la recolección de objetos para la exposición, se realizó un llamado amplio a la comunidad de Lagos para que prestara sus pertenencias. Hay que señalar que los artesanos no pudieron contribuir en esta parte debido a que la producción de objetos decorativos con fibras vegetales se caracteriza por su naturaleza efímera; una vez que se elabora una figura, esta se comercializa o incluso se trabaja bajo pedidos previos. Sin embargo, miembros de la comunidad prestaron otro tipo de objetos, como fotografías. Lo correspondiente a la fotografía y el diseño gráfico estuvo a cargo de Omar Anguiano Santos, miembro activo de la comunidad y del Consejo General Indígena, quien demostró una notable creatividad artística; Dante Horacio Pedroza López también apoyó mucho en esta parte.

El transporte y montaje de las obras se llevaron a cabo bajo la supervisión activa de la comunidad. Algunas personas se encargaron de cortar y transportar tule para ser utilizado en la primera sala dedicada al patrimonio natural. Asimismo, crearon los recursos museográficos como ejemplos de tejidos con distintas fibras naturales para permitir a las y los visitantes experimentar y apreciar las diferentes texturas. Otros miembros de la comunidad se dedicaron a construir una representación de la vida cotidiana en una sala específica que ellos mismos diseñaron: con objetos de tule de uso común erigieron una cocina tradicional, transportaron ladrillos y los unieron con cemento y barro húmedo para construir una estructura que incluía una parrilla y un espacio para la leña, incluso construyeron un techo de tejabán para simular el interior de una casa típica de la comunidad. En esta sala se expusieron objetos de uso cotidiano para los habitantes del pueblo: petates, platos y diversos tipos de canastos. En otras, se resaltaron las obras más emblemáticas de la comunidad: jinetes y otros objetos elaborados con tule, inherentes a otras festividades características; figuras para los nacimientos, bandas musicales y las máscaras del carnaval (Figura 5); estos elementos estuvieron acompañados de sus respectivas fotografías, lo que otorgó vida a la exposición y permitió a los visitantes sumergirse en la rica tradición cultural de Lagos de Moreno. Asimismo, una obra pictórica de Carlos Terrés, conocido pintor y escultor mexicano de origen laguense, y las figuras mencionadas de tamaño normal elaboradas por Lorenzo Águila Flores, fueron trasladadas de las instalaciones de la Feria de Lagos hasta el sitio de la exposición.



**Figura 5.** Elementos de tule en las festividades comunitarias: La vaquita de petate y máscaras del carnaval de San Juan de La Laguna.

*Fuente:* Fotografía tomada por Omar Anguiano Santos, marzo de 2017.

El día de la inauguración, la comunidad mostró una presencia notable tanto en calidad de espectadores como de participantes activos. Leonardo Ortega Nolasco, representante de la comunidad, y Lorenzo Águila Flores, artesano destacado, inauguraron la exposición junto al rector del Centro Universitario de los Lagos, compartiendo con los asistentes su profundo conocimiento sobre la historia y la cultura de su comunidad (Figura 6). La universidad otorgó un reconocimiento especial al artesano por su invaluable contribución en la preservación de los saberes ancestrales de su pueblo.



**Figura 6.** Lorenzo Águila Flores, Leonardo Ortega Nolasco y Aristarco Regalado Pinedo inaugurando "Los Hijos del Agua".

*Fuente:* Fotografía tomada por la autora, abril de 2018.

Se llevaron a cabo eventos paralelos para enriquecer la experiencia inaugural. Además de la presentación de los dos actos musicales —que incluyeron una banda de viento conformada por estudiantes de la telesecundaria de La Orilla del Agua y de la interpretación de sones tradicionales de la comunidad con chirimía y tambor—, se organizó una pasarela donde se exhibieron trajes y accesorios de tule que resaltaron la artesanía local. Asimismo, se incluyeron actividades como la proyección de un video sobre el saneamiento de la laguna, la lectura de escritos relacionados con la historia y la cultura local y la realización de simulaciones de rituales que reflejaron las tradiciones arraigadas en la comunidad. Para complementar el evento, se convidaron gorditas y pulque preparados por los propios habitantes del pueblo a fin de ofrecer una muestra auténtica de la gastronomía regional. Todas estas actividades fueron concebidas y organizadas de manera autónoma por la comunidad, sin intervención ni apoyo externo por parte de la universidad.

Es importante destacar la consideración económica que se tuvo para los participantes, lo cual representó una excepción a las políticas habituales universitarias, ya que las exposiciones realizadas en la Casa Universitaria son gratuitas. El patrimonio, más allá de presentarse al público para su apreciación, es un elemento vivencial y un componente

implícito en el beneficio y el desarrollo integral de una comunidad, por lo que los aspectos económicos no deben pasarse por alto; aún más si recordamos que se trata de comunidades marginadas. El museo debe tener una función que trascienda la mera presentación de objetos y la rememoración de historias. En esta ocasión, se brindó a las artesanas y artesanos un espacio para la venta de sus productos durante la exposición, el cual estuvo disponible para su uso en cualquier momento. Sin embargo, la mayoría de las ventas se concretaron durante la inauguración y, en las semanas siguientes, los artesanos optaron por instalarse en sus lugares habituales de venta en el centro de la ciudad, donde hay un mayor flujo de personas comparado con el interior del espacio expositivo.

Simbólicamente, la Casa Universitaria se transformó en un epicentro comunitario en Lagos, proporcionando una experiencia holística que trascendió la mera visita a un museo. Este espacio se enriqueció con música, gastronomía y elementos estéticos propios de la comunidad, lo que promovió la identidad local. La pasarela se convirtió en parte de una experiencia sensorial completa para los visitantes y se incluyeron las dimensiones económicas, fundamentales para las artesanas y artesanos de la comunidad. La exposición se erigió como un centro de cohesión social y comunitaria al explorar la profunda relación histórica de San Juan Bautista con el elemento acuático, con el objetivo de reexaminar las prácticas ancestrales y el patrimonio bioartesanal arraigado en la localidad.

### **A manera de conclusión: Disputas, negociaciones y evaluación**

En este breve análisis de los significados y valoraciones que emergen en torno al patrimonio local, así como de los roles que desempeñan los distintos actores en la legitimación y protección de estas prácticas, se vislumbran diversos elementos interconectados que surgen de las estructuras de poder, la academia y el ámbito social. Estos entramados otorgan al patrimonio bioartesanal discursos y significados de resistencia en busca del reconocimiento de su autonomía y de su legado indígena, a pesar del alto riesgo de extinción que enfrenta en el contexto de las problemáticas ambientales. Este enfoque adopta una postura crítica hacia las dinámicas socioculturales existentes, enmarcadas en una perspectiva amplia de derechos humanos y en la rica tradición histórica de la comunidad.

La presente investigación se centra en el potencial de las prácticas museales y académicas para desafiar las concepciones occidentales que tienden a subestimar al “otro”, cuestionando así las valoraciones tradicionales de lo patrimonial y evitando gestos representacionales. Se promueve, por lo tanto, un proceso decolonial en la investigación, orientado a la generación inclusiva de contenidos contextualizados y relevantes. En este sentido, la “coconstrucción horizontal de significados”, que reconoce que la verdad científica no siempre es única y que la narrativa cultural auténtica debe surgir de la propia comunidad, abre un espacio para un diálogo horizontal de saberes. Este enfoque destaca la necesidad de negociar los diversos intereses y valores presentes, lo cual resulta beneficioso para la valoración diversa del patrimonio local y fomenta su preservación y resignificación en el contexto local.

A pesar de que el museo tiene sus orígenes en un contexto colonial, su evolución ha sido notable al adaptarse a las realidades particulares de las comunidades originarias. En el caso de San Juan Bautista de La Laguna, se observa un arraigo identitario en su enfoque hacia la exhibición. La comunidad organiza exposiciones en la casa parroquial, considerada como casa comunitaria, en las cuales presenta una variedad de piezas de tule, fotografías y otros objetos e ilustraciones, especialmente durante eventos como las fiestas patronales. Sin embargo, es importante destacar que estas prácticas expositivas difieren de otras formas de colección de artesanías de tule. En los hogares locales es común encontrar solo objetos que satisfacen necesidades cotidianas, como petates y sopladores; los artículos con fines decorativos suelen producirse específicamente para su comercialización en el mercado turístico de Lagos de Moreno.

Por primera ocasión, este proyecto realizó una exposición con temas representativos de la historia y la cultura de San Juan de La Laguna en el corazón de Lagos, utilizando el tule como elemento central. El propósito subyacente radicó en incentivar la expresión comunitaria, al mismo tiempo que fue un medio para la introspección crítica y la reafirmación identitaria. Al llevarse a cabo en la Casa Universitaria del Centro Universitario de los Lagos y no en una institución museística siguiendo las metodologías convencionales, se consideró como una iniciativa museal que permitió que la comunidad se aproximara a su propia realidad desde una perspectiva amplia, utilizando su cultura material como medio. Además, fungió como una plataforma para la interpretación y revalorización de lo local y cotidiano por parte de los habitantes de Lagos de Moreno. Al mismo tiempo, se resaltó la urgencia de abordar la crisis ecológica en la región y se sentaron las bases para una mayor apreciación y protección de la herencia bioartesanal local.

Se implementó un enfoque basado en prácticas decoloniales, involucrando de manera activa a la comunidad en la organización e incorporando a otros actores sociales, lo que propició el diálogo entre identidades y alteridades diversas y abrió un espacio para la reflexión. Cabe recordar que este es precisamente el papel de los museos que, si bien no están destinados a resolver de manera definitiva las diferencias y conflictos sociales, tampoco deben limitarse a ser simples entidades neutras; por el contrario, deben actuar como catalizadores de un diálogo inclusivo entre diversos actores sociales y tienen la responsabilidad de adoptar una postura crítica frente a las estructuras de poder, las dinámicas de género y los conflictos sociales (Lorente, 2021, p. 104).

El contexto señalado está marcado por profundas desigualdades sociales y económicas arraigadas durante décadas entre Lagos de Moreno y los pueblos de origen indígena. Mientras muchos habitantes de Lagos desconocen la existencia de los tres pueblos y se engullen de su patrimonio arquitectónico e histórico, así como de sus figuras ilustres, la comunidad de San Juan Bautista de La Laguna no se identifica con el resto de la población; se rigen de acuerdo con sus propias costumbres y reconocen la herencia que los difiere. Este tipo de dicotomías entre "nosotros" y "los otros" son abundantes en las narrativas históricas de la región. Lagos y La Laguna se contraponen, lo que se plasma también en el contraste entre la arquitectura de los nobles españoles en el centro de la ciudad y la modesta tecnología de los saberes tradicionales de los pueblos indígenas, como los objetos elaborados con

tule, que no tienen el mismo peso como herencias patrimoniales. Este panorama refleja una dinámica colonial en la que la cultura y la tecnología occidental se imponen sobre la naturaleza, perpetuando una dicotomía entre “naturaleza” y “civilización”. La propia comunidad se autodefine en relación con el “otro” y percibe al gobierno local como una entidad que los marginá y viola sus derechos, una dinámica que también ha influido en su lucha contra la instalación del gasoducto y los otros procesos locales de resistencia.

No obstante, más allá de estos esquemas binarios, propios del colonialismo que establecen una dicotomía entre el “yo” y el “otro”, podemos explorar las ricas dinámicas entre Lagos de Moreno y San Juan de La Laguna que engloban la influencia del occidente y las familias españolas, así como de los nativos indígenas autóctonos y los migrados de otros lugares, incluyendo esclavos africanos, entre otros grupos sociales. Es importante trascender la noción de patrimonio inmaterial como algo estático y centrarse en prácticas que evidencian la relación del ser humano con la naturaleza, como es el caso de los saberes y las prácticas ancestrales. Esto implica reconocer otros tipos de conocimiento no occidental que se han desarrollado en armonía con el ambiente, para contribuir así a una comprensión holística y más respetuosa de la relación entre la cultura y la naturaleza.

Es importante destacar que cuando se hace referencia a la “comunidad”, hay que recordar que no se incluye a la totalidad de sus miembros. En este caso particular, el proceso involucró a determinados grupos, como el Consejo General Indígena, junto a las familias y amistades de sus miembros, personas interesadas, así como colaboradoras y colaboradores con vínculos universitarios. No obstante, la participación de otros habitantes fue variable, algunos solo lo hicieron ocasionalmente, mientras que otros optaron por no involucrarse. Durante el proceso, surgieron conflictos internos entre los miembros de la comunidad, a menudo relacionados con diferencias generacionales, de género, entre otros aspectos: por ejemplo, algunos líderes comunitarios preferían mantener la visibilidad externa de la comunidad al mínimo, mientras que otros participantes tenían una perspectiva diferente; algunos expresaron su oposición a la realización de esta exposición en Lagos pues su preferencia era que se llevara a cabo en la casa parroquial de La Laguna, pero finalmente fueron persuadidos por las generaciones más jóvenes, quienes consideraron que el centro de la ciudad les permitiría combinar la exposición con actividades comerciales a mayor escala.

Lo anterior ilustra que el concepto de patrimonio es parte de un proceso en constante negociación y de un contexto social dinámico que está marcado por relaciones fluctuantes en el ámbito “glocal” (García Canclini, 1999). Esto se refleja en la evolución de los objetos de tule a lo largo del tiempo, adaptados para satisfacer las necesidades cambiantes de la comunidad, en donde estos objetos pasaron de tener un uso práctico en la vida cotidiana a adquirir funciones decorativas y ornamentales, como es el caso de los aretes.

Por otro lado, es fundamental reconocer que cualquier interpretación del patrimonio en el contexto de actividades o exposiciones museísticas conlleva implícitamente el “discurso autorizado del patrimonio”. Si bien se procuró trascender esta perspectiva mediante un enfoque participativo y coconstructivo desde la horizontalidad, la colaboración con la institución universitaria tuvo un impacto considerable. Este involucramiento planteó desafíos al intentar conjugar las necesidades metodológicas de un enfoque decolonial

con las dinámicas institucionales ajenas a estos procesos, lo que generó conflictos en varias ocasiones entre los participantes. Por ejemplo, la presencia de una reportera para escribir una nota y difundir la exposición a través de los canales de la universidad, cuya metodología de trabajo incluía grabaciones, suscitó molestias en miembros sensibles a la presencia de estas herramientas; otras dificultades surgieron debido a cuestiones protocolarias, como la incorporación del logo universitario en los carteles de la exposición con los respectivos créditos de todas las autoridades, a pesar de que en un principio se había concebido como una iniciativa organizada por la comunidad. Conflictos generales surgieron, incluso, en el contexto del "Programa Ambiental", para el que investigadoras e investigadores de las ingenierías del Centro Universitario acudían a la laguna a tomar muestras de análisis o llevar a cabo actividades académicas y formativas sin solicitar el respectivo permiso de la comunidad para ingresar a sus territorios.

Mis prácticas como investigadora se vieron igualmente limitadas por formalidades académicas y disciplinarias, teniendo en cuenta mi posición como mujer extranjera y joven investigadora, lo que también influyó en los procesos de colaboración y "coconstrucción horizontal de significados" con la comunidad. Asimismo, mis decisiones, basadas en un "pensar y hacer decolonial" (Mignolo, 2010, p. 18), pusieron en tela de juicio en varias ocasiones los protocolos institucionales de la Universidad.

La colaboración entre la comunidad local y la institución universitaria generó diversos impactos y beneficios para la comunidad y la preservación del patrimonio de San Juan Bautista de La Laguna. Si bien las piezas exhibidas son familiares para los habitantes de la ciudad, en esta ocasión se les invitó a percibirlas de una manera diferente: como depósitos de la riqueza cultural del pueblo indígena. Se las consideró portadoras de memorias, testimonios, sentimientos y experiencias, así como productos de la convivencia ancestral del pueblo con el agua. La aspiración última radicaba en superar las barreras sociales que han segregado a la comunidad de La Laguna, al conceder protagonismo a un grupo históricamente marginado y políticamente desfavorecido y ubicarlo en el epicentro mismo de la urbe.

A pesar de tratarse de un evento temporal, la exposición dejó un legado duradero. Esto se manifestó tanto en aspectos intangibles —es el caso de la capacitación de los participantes en prácticas expositivas—, como en aspectos físicos —representados por materiales como las cédulas informativas y los cuadros artísticos que luego fueron entregados a la comunidad—; estos elementos perduraron más allá de "Los Hijos del Agua" e incluso continuaron integrándose en exposiciones posteriores organizadas por el pueblo en su propio espacio comunitario, sin ningún tipo de participación externa.

La exposición incluyó una amplia gama de contenidos, reflexiones y materialidades para representar a las distintas generaciones de la comunidad de La Laguna, desde objetos relacionados con la cocina tradicional y la vida cotidiana de décadas anteriores, hasta elementos ornamentales como las figuras de tule y la bisutería contemporánea. Estas diversas perspectivas y conocimientos no solo facilitaron el diálogo intergeneracional, sino que también enriquecieron la comprensión de la identidad y la memoria colectiva de la comunidad; un aspecto destacado fue la revelación para algunos jóvenes al descubrir que todas sus

abuelas tenían cocinas similares, lo que nos muestra cómo el encuentro con las tradiciones del “otro” permite reflexionar sobre la propia identidad.

Las prácticas museales participativas demostraron trascender la temporalidad y la limitación del espacio físico de la exposición; desde la fase de planificación hasta la ejecución del evento, estas prácticas se mantuvieron activas y presentes. Uno de los logros más notorios fue el elevado nivel de participación y colaboración por parte de la comunidad, su activo involucramiento evidenció una capacidad organizativa propia, manifestada en diversas actividades como la venta de gorditas y pulque, la preparación de alimentos, la organización de una pasarela e incluso la participación de una banda de niños. Este compromiso comunitario promovió un sentido de empoderamiento y autonomía al permitir que los miembros definieran cómo deseaban ser representados y qué aspectos de su patrimonio deseaban resaltar, fomentando así un mayor sentido de apropiación y cuidado de su patrimonio cultural.

## Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a las siguientes personas: A Lorenzo Águila Flores (†), un artesano cuyo aporte cultural fue invaluable para La Laguna, y que nos hace falta. A Leonardo Ortega Nolasco, un verdadero libro de la comunidad, por compartir conmigo sus sueños y visiones para su pueblo, así como por su inquebrantable fuerza en la lucha por llevarlos a cabo. A Guillermo López Nolasco, un embajador cultural que siempre está dispuesto a apoyar y decir sí a todas las iniciativas. A Josefina Clemente Martínez, cuya fuerza tranquila ha sido fundamental en todo este proceso. A Marbella Maribel De Santiago López, una luchadora incansable que representa la voz de La Laguna en la universidad y en la vida. A Omar Anguiano Santos, un colaborador activo cuya dedicación y esfuerzo abnegado fueron cruciales para llevar a cabo esta exposición. A Fátima Anguiano Santos, una fuente de capital intelectual cuya contribución ha sido invaluable. A Cecilia López Clemente, una creadora y artista innovadora y emprendedora que ha dejado una huella imborrable en esta exposición. A Claudia López Clemente, quien también representa el futuro de estas artesanías en San Juan de La Laguna. A Celia Zambrano Amézquita, por compartir sus momentos y recuerdos conmigo. A mis estimados colegas del Centro Universitario de los Lagos, Simón Pérez Romero y a María Dolores Hernández Rubio. A todas y todos los demás miembros de la comunidad que pusieron su granito de arena para que este proyecto se llevara a cabo. Les agradezco sinceramente por permitirme vivir esta hermosa experiencia junto a ustedes. Su apoyo y colaboración han sido fundamentales en todo momento.

## Bibliografía

- Becerra Jiménez, Celina G. *Gobierno, justicia e instituciones en la Nueva Galicia. La Alcaldía Mayor de Santa María de los Lagos 1563-1750*. Guadalajara: UDG, 2008.
- Consejo Internacional de Museos (ICOM). "Informe anual 2019". ICOM, 2020. <https://icom.museum/es/news/el-informe-anual-2019-del-icom-ya-esta-en-linea/>
- Corona Berkin, Sarah. *Producción horizontal de conocimiento*. Alemania: Bielefeld University Press-UDG, 2020. <https://d-nb.info/1209157381/34>
- Dos Santos, Paula Assunção. "Introduction: to Understand New Museology in the 21st Century". En *To Understand New Museology in the 21st Century*, editado por Paula Assunção dos Santos y Judite Primo, 13-24. Lisboa: ULHT, 2010.
- Frank, Chandra. "Towards a Decolonial Curatorial Practice". *Framer Framed Magazine*, june 2015. <https://framerframed.nl/en/dossier/policy-briefing-towards-a-decolonial-curatorial-practice/>
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Gobierno de Jalisco. "Listado de bienes muebles inscritos en el inventario del patrimonio cultural del Estado". Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 2015. <https://sc.jalisco.gob.mx/patrimonio/inventario-estatal-del-patrimonio-cultural>
- Gómez Mata, Carlos. *Lagos Indio*. Lagos de Moreno: UDG, 2006.
- Gómez Nieves, Salvador y Simón Pérez Romero. "Diagnósticos de competitividad y sustentabilidad de los «Pueblos Mágicos» de Jalisco. Volumen I. Lagos de Moreno". Guadalajara: Sectur-Gobierno de Jalisco-UDG, 2015. [https://www.cucea.udg.mx/include/publicaciones/coorinv/pdf/Lagos\\_de\\_Moreno\\_ebook.pdf](https://www.cucea.udg.mx/include/publicaciones/coorinv/pdf/Lagos_de_Moreno_ebook.pdf)
- Goyas Mejía, Ramón. "Asentamientos y pueblos indios desaparecidos en Los Altos de Jalisco durante el Virreinato". *Signos Históricos*, no. 30 (2013): 32-63.
- Heijnen, Wilke. "The New Professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21th century". En *To Understand New Museology in the 21st Century*, editado por Paula Assunção dos Santos y Judite Primo, 5-11. Lisboa: ULHT, 2010.
- Hervás Avilés, Rosa María, Elena Tiburcio Sánchez y Raquel Tudela Romero. "Aproximación a la acción cultural de los museos en España. De la democratización a la democracia cultural". En *Museos – Educación – Acción cultural. Los fundamentos del Comité para la Educación y la Acción cultural (CECA)*, editado por Stéphanie Wintzerith, 49-68. ICOM-CECA, 2018. <https://ceca.mini.icom.museum/es/publicaciones/icom-education/>
- Kourmychev, Evgeni. *Marco conceptual del Programa Ambiental "La Laguna". Programa ambiental de desarrollo socio-económico y cultural sustentable de un sistema eco-social complejo: San Juan Bautista de La Laguna*. Informe presentado en el Seminario Richard Feynman, 16 de noviembre 2016, Lagos de Moreno.
- Lara Plata, Lucio. *Comunidades en movimiento. Aproximaciones a la expresión inmaterial del patrimonio cultural*. San Luis Potosí: Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2017.
- Lixinski, Lucas. "Selecting Heritage: The Interplay of Art, Politics and Identity". *The European Journal of International Law*, vol. 22, no. 1 (2011): 81-100. <https://doi.org/10.1093/ejil/chr001>
- Lorente, Jesús Pedro. "Museología crítica: Teoria e praxis. Análise de uma sobreposição crescente com o mundo da arte". En *Leituras da Arte no Mundo Contemporâneo: Ensaios Críticos*, coordinado por Lisbeth R. Rebollo Gonçalves, et al., 93-116. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2021. <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/715/635/2366:inline=1>
- Maciel Villanueva, Melissa Alejandra. "Prácticas religiosas y festivas de San Juan Bautista de la Laguna, Lagos de Moreno, Jalisco". Tesis de Licenciatura en Humanidades, UDG/CULagos, 2023.

- Mignolo, Walter. "Aiesthesis decolonial". *Calle 14*, vol. 4, no. 4 (2010): 10-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>
- Mojica González, Rafael Omar. "Contra la barbarie: Los orígenes de los pobladores de los Altos de Jalisco a través de sus historias y genomas". Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, CIESAS, 2020. <https://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/1174>
- Mora, Mariana. "Las mujeres indómitas de la laguna". *ZonaDocs, Periodismo en Resistencia*, 29 de mayo de 2023. <https://www.zonadocs.mx/las-mujeres-indomitas-de-la-laguna/>
- Mosco Jaimes, Alejandra. *Curaduría interpretativa, un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones*. Ciudad de México: INAH, 2018. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/issue/view/935>
- Mota y Escobar, Alonso de la. *Descripción geográfica de los reinos de Galicia, Vizcaya y Nuevo León*. Ciudad de México: Pedro Robredo, 1940.
- Peniche Camps, Salvador y José Carlos Mireles Prado. "El diamante mexicano: El Bajío bajo los ojos de los gobiernos del BID y del BM". *Trayectorias*, vol. 17, no. 41 (2015): 29-51. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60741185002>
- ONU. "Declaración Universal de los Derechos Humanos". París: ONU, 1948. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- Pérez Romero, Simón. *Sustentabilidad y potencialidades en la comercialización de la artesanía en tule, San Juan de La Laguna. Aporte al desarrollo cultural y turístico de Lagos de Moreno, Jalisco*. Lagos de Moreno: UDG, 2017.
- Powell, Philip W. *La guerra chichimeca (1550-1600)*. Ciudad de México: FCE, 1996.
- Restrepo, Eduardo y Axel Rojas. *Inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.
- Rufer, Mario. "Conversar como refugio, interrogar como apertura". En *Crítica poscolonial y estudios culturales: conversaciones inestables*, coordinado por Yissel Arce, Frida Gorbach y Mario Rufer, 4-7. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2023. <https://eccp-dhumanidades.xoc.uam.mx/cuadernos-de-trabajo/>
- Sales Heredia, Francisco J. (comp.). *Las artesanías en México. Situación actual y retos*. Ciudad de México: CESOP, 2013.
- Santamarina Novillo, Carlos. "Salvajes y chichimecas: mitos de alteridad en las fuentes novohispanas". *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 45, no. 1 (2015): 31-56. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/52353/48235>
- Smith, Laurajane. "Intangible Heritage: A Challenge to the Authorised Heritage Discourse?". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, no. 40 (2015): 133-142. <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/293392/381920>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". En *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, editado por Patrick Williams & Laura Chrisman, 66-111. Nueva York: Columbia University Press, 2013.
- Universidad de Guadalajara. "Atacan problema ambiental en San Juan Bautista de la Laguna". *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, 12 de febrero de 2018. <https://www.gaceta.udg.mx/Atacan-problema-ambiental-en-San-Juan-Bautista-de-la-Laguna/>
- Unesco. "Declaración universal sobre la diversidad cultural". París: Unesco, 2001. <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>
- Unesco. "Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial". París: Unesco, 2003. <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage>

Unesco. "Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales". París: Unesco, 2005. <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions>

Van Geert, Fabien, Iñaki Arrieta Urtizberea y Xavier Roigé. "Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales". *Revista OPSIS*, vol. 16, no. 2 (2016): 342-360. <https://doi.org/10.5216/o.v16i2.36932>

# Pluralizando narrativas sobre os povos indígenas no Nordeste. Formação e atuação de estudantes em meio à exposição etnográfica *Os primeiros brasileiros*

---

Rita de Cássia Melo Santos<sup>a</sup>



<sup>a</sup>Pós-doutora (EHESS), mestre e doutora em Antropologia Social (PPGAS/Museu Nacional/UFRJ)  
Correo electrónico: [santos.cm.rita@gmail.com](mailto:santos.cm.rita@gmail.com); [ritacmsantos@chla.ufpb.br](mailto:ritacmsantos@chla.ufpb.br)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9368-6176>

Recebido: 2 de maio de 2024. Aprovado: 16 de julho de 2024. Publicado: 31 de janeiro de 2025

**Resumo:**

O artigo pretende explorar, a partir do caso da exposição *Os primeiros brasileiros*, realizada entre 2006 e 2021 em diferentes cidades do Brasil e do exterior, o processo de mobilização, formação e atuação de estudantes em diferentes níveis de escolaridade. Longe de pensá-la como a única responsável por tais processos, a exposição *Os primeiros brasileiros* constituiu um espaço de confluência, no qual se propôs uma relação criativa e fecunda entre história, tempo, coleções etnográficas e a própria antropologia. Além disso, produziu interações e condições para a emergência de novos materiais e atores sociais posicionados em diferentes campos de atuação e que, a partir daí, começaram a atuar à sua própria maneira, gerando novos efeitos no campo dos museus, da antropologia e das artes.

**Palavras-chave:**

Exposições etnográficas, história da antropologia, povos indígenas, extensão, educação museal, extensão universitária, processos colaborativos

**Pluralizing narratives about indigenous peoples in the Northeast.  
Training and performance of students in the midst of the ethnographic  
exhibition *The First Brazilians***

**Abstract:**

The article aims to explore the process of mobilisation, training, and performance of students at different levels of education, based on the case of the exhibition *The First Brazilians*, held between 2006 and 2021 in different cities in Brazil and abroad. Far from thinking of it as solely responsible for these processes, the exhibition *The First Brazilians* as a space of confluence, in which a creative and fruitful relationship was proposed between history, time, ethnographic collections and anthropology itself, producing interactions and conditions for the emergence of new materials and social actors positioned in different fields of activity, who then began to act in their own way, generating new effects in the field of museums, anthropology, and the arts.

**Keywords:**

Ethnographic exhibitions, history of anthropology, indigenous peoples, extension, museum education, university extension, collaborative processes

**Pluralizando narrativas sobre los pueblos indígenas del Nordeste.  
Formación y actuación de alumnos en medio de la exposición etnográfica  
*Los Primeros Brasileños***

**Resumen:**

El artículo tiene como objetivo explorar el proceso de movilización, formación y actuación de estudiantes de diferentes niveles de enseñanza, a partir del caso de la exposición *Los Primeros Brasileños*, realizada entre 2006 y 2021 en diferentes ciudades de Brasil y del exterior. Lejos de pensarla como la única responsable de estos procesos, la exposición *Los Primeros Brasileños* se constituyó como un espacio de confluencia, donde se propuso una relación creativa y fructífera entre la historia, el tiempo, las colecciones etnográficas y la propia antropología. Adicionalmente, produjo interacciones y condiciones que permitieron surgimiento de nuevos materiales y actores sociales posicionados en diferentes campos de actividad, quienes pasaron a actuar a su manera, generando nuevos efectos en el campo de los museos, la antropología y las artes.

**Palabras clave:**

Exposiciones etnográficas, historia de la antropología, pueblos indígenas, extensión, educación museística, extensión universitaria, procesos de colaboración

## Introdução

**E**m 2023, a indígena Glicéria Tupinambá ganhou o prêmio Pipa por sua produção com o Manto Tupinambá. O Pipa, uma das maiores premiações no âmbito da arte contemporânea brasileira, é responsável por consagrar artistas de trajetória recente. A indicação ao prêmio realizada por um comitê já havia selecionado Glicéria em 2022 e reafirmou a sua candidatura vitoriosa no ano de 2023. A trajetória de reconstrução do manto Tupinambá pela indígena artista e ativista remonta ao ano de 2006, quando Glicéria realizou o primeiro manto destinado à exposição *Os primeiros brasileiros*, de curadoria de João Pacheco de Oliveira (ICOM, 2022), professor titular do Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional/UFRJ e curador das coleções etnográficas da mesma instituição. A mostra, inicialmente pensada como temporária, foi exibida por 15 anos em mais de uma dezena de cidades e cujas montagens e exibições pude acompanhar ao longo desse tempo na condição de assistente de curadoria em todas as edições.

Se a trajetória artística de Glicéria é assinalada pela equipe do prêmio Pipa no tempo compreendido entre 2006 e os dias atuais, a trajetória do manto corresponde a um período de mais de 500 anos atrás, período sobre o qual a exposição se debruçou para contar sobre a persistente permanência dos povos indígenas na região Nordeste do Brasil, uma área de intenso contato desde os primeiros anos de colonização. Esse, inclusive, era um dos objetivos centrais da mostra. Debruçar-se e construir narrativas para o grande público que refletissem sobre as condições da presença dos indígenas ao longo do tempo ao mesmo tempo que analisava criticamente a produção de um certo entendimento dessa região, inclusive por intelectuais, como despojada da presença de povos autóctones. À época em que a exposição foi idealizada, ainda subsistia o questionamento à autenticidade e à pouca distintividade cultural em relação aos povos indígenas do Nordeste em relação à população em geral. Os Tupinambás, povo ao qual Glicéria está vinculada, também estavam submetidos a esse mesmo teor preconceituoso. Relatados pela historiografia como um dos primeiros povos a travarem contato com os europeus, eram desconsiderados como indígenas na região, apesar de sua presença ser largamente documentada ao longo de todo o período.

Apesar do discurso generalizado e de uma profunda crença acerca do extermínio dos povos indígenas no Nordeste, havia diferentes movimentos artísticos, literários e políticos que os celebravam enquanto antepassado mítico, responsáveis pelas origens da nação brasileira (Pacheco de Oliveira, 2016). Os objetos provindos dos contextos de contato indígenas, como o manto Tupinambá, eram tomados como testemunhos dessas coletividades, sendo uma das provas incontestes da pujança e beleza dessas culturas. Esse movimento se prolongou no caso do Brasil por todo o século XIX, período de fundação nacional; e, durante a primeira metade do século XX, quando a recriação do Estado a partir da proclamação da República, instituiu novas formas de relacionamento com esses grupos marcada pela tutela como modo administrativo privilegiado sem contudo abandonar a idealização dessa fundação mítica (Souza Lima, 1995).

Situados em posições completamente distintas, ao longo de todo século XIX e XX, esses povos tomavam parte ativamente nesse processo de formação de coleções e produção

de emblemas nacionais, porém, com objetivos e usos bastante distintos dos agentes do Estado (Santos, 2016, 2020, 2022; Pacheco de Oliveira, 2007). Esse movimento também contínuo no tempo levou à formação de um amplo acervo marcado por muitas camadas de significação que passaram a ser desvendadas, sobretudo, a partir dos fins do século XX quando essas comunidades passaram a buscar esses objetos e a empreender novos usos e significados para eles. A identificação e o trabalho com os diferentes exemplares do manto que resistiram ao longo do tempo em museus e instituições europeias por Glicéria, por exemplo, não possuem apenas uma dimensão artística, como pode sugerir uma premiação do nível do Pipa. Trata-se, como ela mesma aponta, de uma luta política, cultural e espiritual (ICOM, 2022). A formulação inicial, portanto, do manto relacionada à exposição *Os primeiros brasileiros* em muito extrapolou os seus contornos, extravasando para outros campos e domínios. Como um processo criativo e político que segue produzindo efeitos após ser deflagrado.

Em outra ocasião, João Pacheco de Oliveira e eu descrevemos o contexto e o processo de conceituação da exposição inicial (Pacheco de Oliveira e Santos, 2019). Nesse artigo aqui apresentado, me interessa pensar como se deram os entrelaçamentos entre antropologia, museus, memória e patrimônio, que permitiram o deflagramento de ações como as empreendidas por Glicéria e por muitos outros integrantes vinculados a essa exposição. Longe de pensá-la como a única responsável por tais processos, penso na exposição *Os primeiros brasileiros* como um espaço de confluência, no qual se propôs uma relação criativa e fecunda entre história, tempo, coleções etnográficas e a própria antropologia. Onde se produziram interações e condições para a emergência de novos materiais e atores sociais posicionados em diferentes campos de atuação e que a partir daí começaram a atuar à sua própria maneira, gerando novos efeitos no campo dos museus, da antropologia e das artes.

Na inauguração da primeira mostra, nos dizia Uilton Tuxá, à época coordenador da Associação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOIN-ME) - uma das principais articuladoras na realização da exposição - “ainda temos muito mais a mostrar” (Pacheco de Oliveira e Santos, 2019, p. 431). Sua posição abandonava as suspeitas iniciais de que a produção de uma coleção etnográfica de grande monta no Nordeste não fosse possível; e, diante dos resultados apresentados em 2006, sua fala reage à surpresa e à constatação de todo um caminho por vir, do muito que os indígenas do Nordeste possuíam àquela época e do muito que viriam a realizar. E é desse ponto, quase duas décadas depois, que eu gostaria de refletir. O que era para ser “apenas” uma mostra temporária, acabou por se tornar um espaço de difusão de antropologias. Um solo fértil a partir do qual foram brotando novos e distintos projetos, porém conectados a um mesmo objetivo - a construção de novas narrativas sobre os povos indígenas no Brasil, formuladas a partir de revisão crítica sobre o fazer antropológico.

A retomada de uma reflexão acerca de um processo do qual fui parte, testemunha e resultado busca sistematizar e ordenar dispositivos que foram significativos à época da sua realização e que continuam a operar no campo da antropologia crítica e dos museus hoje. Trata-se de uma forma de pensar criticamente os efeitos decorrentes da realização desse experimento refletindo sobre as possibilidades de sua utilização hoje. Isso me parece

particularmente interessante no atual contexto em que temáticas como ações colaborativas e protagonismo indígena parecem se revestir de uma novidade e uma saída fácil para os desafios postos aos museus, seus acervos e às coleções etnográficas, sobretudo as oriundas de um contexto colonial de produção. Ademais, particularmente em relação ao contexto acadêmico brasileiro, as ações de extensão - antes tidas como atividades de segunda ordem frente à pesquisa e à docência - estão ganhando um novo status de avaliação e pontuação junto aos órgãos de regulamentação da pós-graduação e, por consequência, sendo recentemente enfatizadas por docentes e pesquisadores.

Esse cenário que possui uma localização definida no campo antropológico brasileiro, me parece ressoar em outras antropologias latino-americanas por meio da exigência cada vez mais recorrente das comunidades autóctones (e outras) na apresentação de contrapartidas e retornos aos trabalhos acadêmicos realizados. Um trabalho unicamente relacionado ao campo científico vem se tornando cada vez menos interessante e inaceitável por parte das comunidades tradicionais. Essa recusa, longe de ser um movimento organizado, vem ganhando cada vez mais corpo na região, embora o debate sobre essa dimensão e o papel colaborativo a ser desempenhado pelos antropólogos em situações de campo não seja necessariamente novo (Jimeno, 2005, 2000; Vasco, 2007; Rapaport, 1998). Nesse sentido, esse artigo também reflete sobre as condições de realização de empreendimentos antropológicos colaborativos desde a universidade, com foco em sua relação com a sociedade envolvente mais ampla, em especial, às populações indígenas e às demandas que vem sendo postas aos museus e aos seus objetos.

## **Conectando espaços distintos, adequações de uma mostra temporária na longa duração**

Um aspecto inusitado da mostra *Os primeiros brasileiros* diz respeito à sua longa duração. Ao longo de 15 anos, foram realizadas mais de dez mostras em diferentes cidades até a sua conversão em mostra virtual em 2021, período de sua última versão pública, considerando o momento de elaboração desse texto em abril de 2024. O prolongamento da mostra temporária em uma exibição de longa-duração, superior inclusive a muitas mostras permanentes, deu-se por razões diversas. Dentre os aspectos que já sugeriu na introdução a esse texto, destaca-se sua íntima associação com a pesquisa e a produção científica que permitiu a sua exibição concomitante a diferentes congressos acadêmicos e museus universitários, foi o caso das exibições em Recife, 2007, junto com a reunião da Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS); no Rio de Janeiro, em 2009, no Museu Nacional vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ); Natal, em 2014, com a 29<sup>a</sup> Reunião Brasileira de Antropologia (RBA); em Salvador, entre 2016 e 2027, no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA); e, em Córdoba, Argentina, 2013, junto com a 10<sup>a</sup> Reunião de Antropologia do Mercosul (X RAM).

Gostaria de acrescentar uma segunda dimensão fundamental à longevidade da exposição, também já sugerida na introdução, o papel decisivo desempenhado pelas populações

indígenas em sua concepção e diferentes exibições. Em relação à concepção, destacamos a atuação realizada pela Associação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME) ao longo da formação da coleção inicial. Ela foi decisiva formação da rede de artesãos e doadores indígenas que produziram objetos e dados da coleção etnográfica apresentada, bem como, para realização de assembleias e seminários exclusivos dos povos indígenas realizados em diferentes exibições, como as de 2006, em Recife, no Museu da Cidade do Recife; e, a de 2009, no Rio de Janeiro, no Museu Nacional. Nessas ocasiões, pautas do movimento indígena co-relacionadas à temática da exposição puderam ser debatidas e organizadas de modo mais amplo, gerando outros desdobramentos dessas ações. Sobre as condições e aspectos desse duplo vínculo - acadêmico e com o movimento social indígena - retomarei mais à frente a partir das situações analisadas.

Um terceiro aspecto que fomentou a sua realização e dos produtos a ela associados foi a aprovação em 2008 da lei 11.645/2008 que estabeleceu como obrigatório o ensino da história e da cultura indígenas e afro-brasileira na educação básica. Essa mudança legal provocou uma busca por materiais didáticos específicos voltados para esse fim e cabe destacar, naquele momento, serem escassos e pouco difundidos. O impacto dessa lei se deu pelos pedidos recorrentes de consulta à base de pesquisa da exposição, que foi atendida por meio da elaboração de um mini-documentário, realizado em 2009, no período de exibição da mostra no Museu Nacional do Rio de Janeiro<sup>1</sup>; de uma cartilha financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ) através de um projeto de apoio à produção de material didático<sup>2</sup>; e da realização de cursos de formação e da exposição *Os primeiros brasileiros (versão mini)* financiada pelo SESC por meio de projetos submetidos sob minha coordenação entre 2014 e 2015 e que analisarei na segunda parte desse artigo.

E, por fim, e não com menor impacto sobre a exposição, o incêndio ocorrido no Museu Nacional em 2018. Na ocasião, a exposição estava em exibição no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. Longe das chamas, foi a única coleção etnográfica vinculada ao Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE/MN) a não sucumbir ao incêndio. Após esse fatídico acontecimento, houve o pedido para montagem da exposição no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, em 2019; e do processo de conversão dela em uma versão digital lançada em 2021, com um novo guia didático (SAE, Santos, 2021) e uma compilação de materiais complementares que foram reunidos numa aba específica do site, consolidando a produção escrita e de audiovisual realizada ao longo de suas diferentes versões.<sup>3</sup>

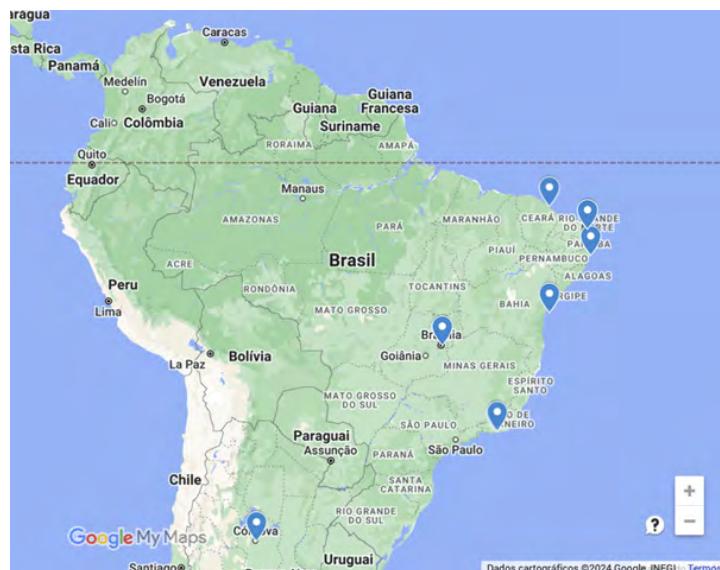
1 O mini-documentário de direção de Bruno Pacheco de Oliveira conta hoje com mais de 36 mil visualizações e pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=J8AS-aeqsfU&t=2s>

2 Sob coordenação de João Pacheco de Oliveira e intitulado “A participação indígena na construção do Brasil”, o projeto para elaboração da cartilha foi financiado pelo Edital FAPERJ n.º 08/2012 “Apoio à Produção de Material Didático para Atividades de Ensino e/ou Pesquisa 2012” e contou com a participação além de João Pacheco de Oliveira e eu, de Crenivaldo Regis Veloço Júnior e de Marcus Vinícius Silva Gomes, respectivamente, historiador vinculado ao Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/UFRJ e geógrafo vinculado ao Colégio Pedro II; além da designer Clarisse Earp, do UMA Studio, responsável pela diagramação e identidade visual do material e da exposição.

3 A versão digital e os conteúdos extra encontram-se, respectivamente, disponíveis em: <https://osprimeirosbraseiros.mn.ufrj.br/> e <https://osprimeirosbraseiros.mn.ufrj.br/pt/conteudos-extras/>

**Quadro 1.** Síntese das mostras principais da exposição Os Primeiros Brasileiros

Local	Período	Eventos associados
1 Recife, Museu Forte das Cinco Pontas	07 de dezembro de 2006 a 11 de fevereiro de 2007	Seminário interno da APOINME
2 Recife, Universidade Federal de Pernambuco	07 de maio a 20 de junho de 2007	XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 29 de maio a 01 de junho de 2007, 2.600 participantes
3 Fortaleza, Centro Dragão do Mar	20 de setembro a 30 de dezembro de 2007	
4 Rio de Janeiro, Museu Nacional (UFRJ)	15 de agosto a 29 de novembro de 2009	Seminário Museus e Povos Indígenas
5 Córdoba, Museu Evita Pérón (Argentina)	10 de julho de 2013 a 31 de outubro de 2013	X Reunião de Antropologia do Mercosul, 10 a 13 de julho de 2013. Sem dados localizados sobre o número de participantes
6 Natal, Museu Câmara Cascudo	11 de junho a 27 de setembro de 2014	29ª Reunião Brasileira de Antropologia, 03 a 06 de agosto de 2014, 3.750 participantes
7 Salvador, Museu de Antropologia e Arqueologia (UFBA)	02 de julho de 2016 a 02 de julho de 2017	
8 Brasília, Memorial dos Povos Indígenas	28 de agosto de 2018 a 16 de dezembro de 2018	31ª Reunião Brasileira de Antropologia, 09 a 12 de dezembro de 2018, 2.700 participantes
9 Rio de Janeiro, Arquivo Nacional	02 de outubro de 2019 a 30 de abril de 2020 (encerrada em março de 2020, em virtude da Covid-19)	



**Figura 1.** Localizações geográficas das amostras principais da exposição *Os Primeiros Brasileiros*

Fonte: Elaborado pela autora, plataforma Google Maps

Esse longo trânsito compreendido entre 2006 e 2021 implicou numa série de adequações espaciais que alteraram os modelos expográficos e provocaram a reconstrução da narrativa e de seus conteúdos a partir das condições físicas e de pessoal de cada instituição receptora. Um exercício de síntese e de expansão se deu a cada nova edição, bem como a mobilização de elementos específicos do contexto em que a mostra era realizada a fim de permitir uma maior conexão e diálogo com o público local. Longe de tomar a dezena de mostras e analisar o contexto específico de cada uma, gostaria de centrar a análise em duas situações radicalmente distintas. A primeira, inaugural, situada na cidade de Recife-PE (2006), com a ocupação de cerca de 2 mil metros quadrados do Forte das Cinco Pontas, uma construção colonial do século XVII; e a menor mostra, realizada por meio do convênio com o SESC (2014) e também exibida no Colégio Pedro II (2015/2016) com uma área de exibição de aproximadamente 30 metros quadrados, localizadas na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro-RJ.

O contraste entre essas duas situações busca permitir a compreensão da dinâmica adotada entre esse ir e vir, de expansão e síntese, destacando os aspectos mais centrais da narrativa expográfica; analisar os elementos que conduziram sua longevidade ao longo tempo a partir da operação em situações concretas relacionadas a duas das dez exibições; e, permitir uma reflexão sobre os processos de formação e engajamento de um novo corpo de atores sociais vinculados à temática e mobilizados desde situações que envolveram a concepção e realização de diferentes momentos e produtos da exposição. Dado que o primeiro aspecto foi em parte detalhado em um artigo anterior (Pacheco de Oliveira e Santos, 2016), centralrei os dois últimos aspectos indicados com maior ênfase.

### **Situação 1 - Exposição *Os Primeiros Brasileiros*, Museu da Cidade do Recife, 2006**

A primeira realização da exposição se deu na ocupação do Museu da Cidade do Recife, localizado no interior do Forte das Cinco Pontas, na cidade de Recife, uma das capitais do Nordeste, reconhecida por sua intensa atividade no âmbito da cultura. À época, a cidade estava no segundo mandato do prefeito João Paulo Lima e Silva, pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Naqueles anos, João Paulo havia conduzido uma forte política de descentralização cultural e reavivamento de antigas tradições culturais em contraposição ao contexto imediatamente anterior de privatização dos eventos da cidade. A realização do carnaval multicultural e a proibição dos trios elétricos privados foram alguns dos muitos exemplos da política adotada por João Paulo naqueles anos de valorização do elemento local em detrimento das manifestações artísticas oriundas de outras regiões.

Esse período coincide atuação de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura – MinC (2003-2008). À época, um cantor já consagrado, Gil assumiu o comando do Ministério da Cultura e adotou uma política cultural igualmente descentralizada e a favor do fortalecimento das localidades. Segundo Dias (2021), a noção de “política cultural” passa a ganhar espaço no Brasil a partir dos anos 2000. É durante a gestão de Gil que ela alcança novos patamares com a ampla realização de seminários, consultas populares e a

ênfase no desenvolvimento cultural com fins econômicos. O programa Cultura Viva, lançado em 2004, é exemplar da gestão adotada por Gil à frente do Ministério da Cultura. Nesse programa, havia o objetivo de mapear diferentes iniciativas culturais no interior do Brasil e também nas periferias das grandes cidades. Dele se desdobrou os *Pontos de Cultura*, uma modalidade de financiamento para compra de equipamentos e fortalecimento de iniciativas museais, centros culturais, etc. Num momento inicial, os pontos de cultura constituíram uma importante formalização de iniciativas já em curso pelo Brasil. Posteriormente, eles foram segmentados, dando ênfase inclusive a grupos populacionais específicos, a exemplo dos povos indígenas, o que deflagrou um processo interessante de formação de museus e centros culturais indígenas.

Essa opção levou a uma intensificação dessas ações junto a esses grupos, numa atuação que poderíamos apontar como de escala micro, já que seus efeitos estavam fortemente vinculados aos territórios e os seus alcances não extrapolavam as regiões onde estavam situados. O Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec), lançado em 2006, foi outro exemplo desse tipo de ação política e econômica da pasta de cultura. Ele enfatizava três eixos fundamentais: a música, o audiovisual e as festas populares, e maximizava as ações do Ministério da Cultura em escalas intermediárias de ação. No âmbito das pautas mais amplas, ao invés de uma abordagem por segmentos culturais, como a “música” ou “artes cênicas” (como estava estabelecido nas gestões precedentes do MinC), foram adotadas secretarias transversais, como políticas culturais, identidade e diversidade cultural, entre outras, que maximizaram e radicalizaram essas ações no âmbito nacional.

As ações empreendidas naqueles anos no âmbito da administração pública da Cultura não se restringiam especificamente às atividades do governo e de seus ministérios. Elas foram acompanhadas pelas agências de fomento estatais, principais financiadoras da cultura no Brasil. Assim, os editais da Petrobras, BNDES, Banco do Brasil e Caixa Econômica Federal passaram a ser recorrentes e adotaram os eixos de investimento apontados pelo governo federal, possibilitando proposições que dialogavam com as diferentes tradições brasileiras. Foi a partir desse contexto de vigor e de valorização da pluralidade cultural nacional que se originou o primeiro financiamento da mostra *Os primeiros brasileiros*. Com recursos oriundos do edital da Petrobras Cultural e executado pela produtora cultural da Raízes da Tradição, coordenada por Ana Paula Jones, os recursos permitiram que a idealização da exposição viesse a cabo de forma autônoma e remunerando os indígenas pela produção das peças destinadas à formação da coleção etnográfica apresentada.

Outro aspecto primordial na concepção e idealização da exposição, presente inclusive na elaboração do seu projeto, foi o seu caráter fortemente ancorado em pesquisas acadêmicas até então recentes que assinalavam a necessidade de ampliação de um debate crítico em relação à ideia de “mistura” e de “miscigenação” associadas aos povos indígenas do Nordeste.

No início dos anos 2000, ainda subsistia na região uma certa suspeita em relação aos povos indígenas que ali habitavam. Apontados como “pouco índios” devido ao uso do idioma português, sua baixa distintividade fisionômica em relação à população circundante e as relações, matrimoniais inclusive, estabelecidas com outros grupos populacionais, como

quilombolas, pardos entre outros. Eles eram entendidos na arena pública mais ampla como “caboclos” ou “descendentes” e não mais como os indígenas “autênticos”, localizáveis na região Norte do país. Nesse sentido, cabe apontar que, na esfera acadêmica universitária, estava em curso desde fins de década de 1980 um conjunto muito amplo de investigações sobre essas populações e sua etnicidade.

Essa dimensão acadêmica era reforçada pela curadoria de João Pacheco de Oliveira, à época já reconhecido antropólogo, ex-presidente da Associação Brasileira de Antropologia (ABA, biênio 1994–1996). Durante os anos de realização da exposição, João Pacheco de Oliveira ocupou a posição de pesquisador visitante na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em Recife, e conduziu um conjunto de cursos temáticos no Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Nessa ocasião ainda, coordenou com Marcondes Secundino um projeto de atualização do Atlas das terras indígenas do qual havia derivado uma publicação referencial sobre os indígenas do Nordeste e havia formado um importante e atuante grupo de novos antropólogos dedicados aos estudos das populações indígenas do Nordeste (Pacheco de Oliveira, 1994; 2004 [1999]).<sup>4</sup> Um marco significativo desse processo de reversão do preconceito acadêmico sobre os povos indígenas do Nordeste foi a publicação do seu artigo “Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais” (Pacheco de Oliveira, 1998) que logo se tornou uma referência para os estudos em curso.

Naqueles anos na Fundaj, houve uma reatualização do projeto anterior. Foram mobilizados mais de uma dezena de estudantes de graduação em História e Ciências Sociais que passaram a colaborar com a pesquisa em arquivos e a produção de dados tanto para o novo Atlas quanto para a exposição Os primeiros brasileiros. Dentre os estudantes que participaram dessa iniciativa, destaco a participação de Mariana de Albuquerque Dantas<sup>5</sup>, Thaís Nogueira Brayner<sup>6</sup> e, entre outros, eu própria<sup>7</sup>, que passamos a dialogar em

4 Cabe destacar que no âmbito da UFPE ocorriam ainda outras iniciativas, a exemplo da ação coordenada por Renato Athias a frente do NEPE - Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade. Tais como, o estudo e a digitalização da Coleção Carlos Estêvão sob guarda do Museu do Estado de Pernambuco (Athias, 2003). Os projetos aí desenvolvidos levaram à formação de um conjunto de outros pesquisadores igualmente dedicados à temática.

5 Mariana de Albuquerque Dantas igualmente deu continuidade aos seus estudos relativos à temática indígena, dedicando-se ao estudo dos aldeamentos e participação política dos indígenas de Pernambuco. Após a conclusão de sua graduação (2006), também em História na UFPE, mudou-se para o Rio de Janeiro onde, sob orientação de Regina Celestino, concluiu seu mestrado (2010) e doutorado (2015). Sua tese premiada pelo Arquivo Nacional foi publicada em 2018 sob o título de “Dimensões da participação política indígena: Estado nacional e revoltas em Pernambuco e Alagoas, 1817–1848” (Dantas, 2018). Atualmente, Mariana Dantas é professora no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).

6 Thaís Nogueira Brayner concluiu sua graduação em Ciências Sociais na UFPE (2008) com um trabalho dedicado a analisar a percepção dos visitantes da exposição *Os primeiros brasileiros* acerca dos indígenas do Nordeste (Brayner, 2008). Em 2011, após a sua aprovação como docente da rede básica da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (cujo vínculo permanece até os dias atuais), muda-se para Brasília onde realiza o mestrado na Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação de Stephen Baines, sobre o Santuário dos Pajés, um espaço de presença indígena no interior do plano piloto da capital do Brasil (Brayner, 2013).

7 Após a conclusão da minha graduação em História (2007) na UFPE, me mudei para o Rio de Janeiro e, sob orientação de João Pacheco de Oliveira, conclui o meu mestrado (2011) e o meu doutorado (2016) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. Ambos os trabalhos dialogaram fortemente com o contexto de

termos teóricos e metodológicos com a proposição de uma determinada antropologia, focada mais na permanência das fronteiras étnicas ao longo do tempo e nos diferentes processos de territorialização de que foram alvo essas populações ao invés da centralidade dos conteúdos culturalistas já revistos por uma antropologia crítica (Pacheco de Oliveira, 2004 [1999]).

A noção de territorialização elaborada por Pacheco de Oliveira (1998, 2004) tem forte ancoragem na noção de situação colonial desenvolvida nos trabalhos de Balandier (1951), re-elaborada por Cardoso de Oliveira (1964), pelos africanistas franceses e, posteriormente, por Stocking Jr. (1991). O que o autor denomina de “processo de territorialização” é:

O movimento pelo qual um objeto político-administrativo — nas colônias francesas seria a “etnia”, na América espanhola as “reducciones” e “resguardos”, no Brasil as “comunidades indígenas” — vem a se transformar em uma coletividade organizada, formulando uma identidade própria, instituindo mecanismos de tomada de decisão e de representação, e reestruturando as suas formas culturais (inclusive as que o relacionam com o meio ambiente e com o universo religioso). (Pacheco de Oliveira, 1998, p.56).

Aqui precisamos fazer uma pausa e entender que tipo de conhecimento acadêmico estava sendo produzido e qual era a posição tomada por esses intelectuais na arena pública. Longe de pensar a produção de conhecimento como algo asséptico e realizada à semelhança do laboratório, a concepção de conhecimento implicada na exposição advinha de um lugar de produção fortemente dialógico e em parceria com as comunidades indígenas (Pacheco de Oliveira, 2006, 2018). Essa interlocução profunda, uma marca de um certo tipo de antropologia feita no Brasil, possui amplo diálogo com outras tradições antropológicas latino-americanas (Ribeiro e Escobar, 2006; Restrepo e Escobar, 2005; Cardoso de Oliveira, 1999) e aportou na exposição essa dimensão central do alinhamento da construção narrativa aos projetos políticos empreendidos pelas populações indígenas as quais estava referida e que tiveram um papel central em sua formulação (Pacheco de Oliveira e Santos, 2019).

---

formação de coleções etnográficas, no mestrado dedicando-me ao estudo da coleção Roquette-Pinto, abrigada no Museu Nacional (Santos, 2011, 2020); e, no doutorado, ao estudo da coleção etnográfica formada por Johannes Natterer e abrigada no Weltmuseum na cidade de Viena, Áustria (Santos, 2016).



**Figura 2.** Vista da entrada do Forte das Cinco Pontas, Recife, 2006.

*Fonte:* Foto de Bruno Pacheco de Oliveira.

Para compreender como visualmente essa proposta teórica e metodológica de um certo fazer antropológico confluí para a formulação da narrativa, podemos dizer que a exposição foi organizada em quatro grandes regimes<sup>8</sup>: *O encontro, o mundo colonial, o mundo Indígena e o mundo contemporâneo*. O primeiro momento contava dos primeiros anos de colonização, onde se buscou retomar a dimensão do maravilhamento associado ao encontro (Greenblatt, 1996). Enfatizou-se nesse espaço o processo de travessia entre os dois continentes (Europa e América), as condições demográficas e organizativas nos dois espaços, e a diversidade de povos indígenas que habitavam a região Nordeste quando da chegada dos europeus. Isso se materializou na apresentação imagética desses diferentes grupos, recorrendo às cartas geográficas e suas vinhetas, mas também, recorrendo a pinturas e gravuras realizadas em um tempo distinto do século XVI. O que buscávamos nesse primeiro momento, que correspondia às três primeiras salas (1. A viagem, 2. Os primeiros brasileiros, 3. O imaginário colonial), era demover os visitantes da ideia generalizada de que a chegada dos europeus às Américas foi o encontro de uma grande civilização com civilizações primitivas.

O segundo regime, *O mundo colonial*, apresentava o longo processo de implementação da colonização e estava dividido em quatro salas (4. A armadilha da colonização, 5. O abrigo missionário, 6. O indianismo, 7. A extinção dos aldeamentos). Esse regime apresentava as diferentes etapas de se sucederam após o fim das trocas esporádicas relacionadas ao escambo dos primeiros anos coloniais, passava para implementação dos regimes de *plantation* e o trabalho compulsório, finalizando na celebração dos indígenas como símbolo nacional e emblema literário concomitante à declaração de extinção em diferentes

<sup>8</sup> Ao longo do tempo, a estruturação teórica utilizada da exposição foi sendo explicitada por meio de diferentes artigos acadêmicos, desses materiais podemos destacar os trabalhos de Pacheco de Oliveira (2011, 2016) que apontam para o aprimoramento da noção de Regimes de Memória; e, Pacheco de Oliveira e Santos (2016) e Roca (2008), para dimensão dos usos do tempo em exposições etnográficas.

províncias do Brasil. Uma lista com mais de uma centena de povos indígenas extintos finalizava esse eixo e provocava nos visitantes uma sensação de arrebatamento e de luto por tudo o que foi cometido contra os povos indígenas.

O terceiro regime, *O mundo indígena*, apresentava uma ampla coleção etnográfica formada em parceria com a Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME). Essa coleção, produzida segundo os critérios das comunidades indígenas, foi em parte remunerada pelo tempo do trabalho e os recursos materiais empregados, contudo, houve também uma série de doações empreendidas pelos próprios indígenas que desejavam ver expostos objetos por eles colecionados em tempos precedentes ou que possuíam um forte teor emocional. A exemplo Figura 3, cuja vestimenta da criança foi doada por seus pais para integrar a primeira coleção. Passada mais de uma década da primeira exibição, os doadores reencontraram a imagem da criança e a vestimenta na exposição de Brasília, realizada em 2018. Tomada pela emoção, a mãe da criança indígena agradeceu o cuidado e a conservação do material ao longo do tempo e reafirmou a sua doação, atualizando um dos vínculos dos povos indígenas com a exposição.



**Figura 3.** Sala *Mundo indígena*. Rio de Janeiro, 2009.

**Fonte:** Foto de Bruno Pacheco de Oliveira.



**Figura 4.** Sala *Mundo contemporâneo*. Brasília, 2017.

**Fonte:** Foto de Bruno Pacheco de Oliveira

A exibição dos objetos como um todo seguia a tipologia de uso (Armadilhas, Utensílios, Armamentos, Adornos, Vestimentas, Animais, Bolsas e objetos de palha, etc.). Em geral, essa parte ocupava uma grande sala com luminosidade direcionada unicamente aos objetos, acompanhados de uma pequena ficha com o nome do objeto, do artesão, o ano e o local de produção. Com frequência, os visitantes surpreendiam-se quando se davam conta da contemporaneidade daqueles objetos e da proximidade geográfica estabelecida. Os objetos apresentados não eram itens de um passado longínquo, tampouco vindos da Amazônia ou do Xingu. Eram produções originadas em cidades conhecidas, muitas vezes situadas a poucas horas de carro do local da exposição e onde, por vezes, moravam também pessoas conhecidas.

Foi no espaço desse regime que o manto tupinambá, narrado na introdução desse artigo, foi imaginado. Na ocasião da primeira mostra, em Recife, o cacique Babau, à época uma das lideranças Tupinambás, ao impactar-se com a mostra prometeu a feitura de um manto. Ao retornar à sua comunidade, encomendou à sua irmã Glicéria a feitura

da peça, que passou a ocupar um espaço reservado no qual era acompanhado de imagens dos outros mantos existentes nos museus europeus e de gravuras que retratavam o seu uso. Um pequeno texto explicando a recriação do manto especialmente para a exposição finalizava os itens aí presentes.

Seguido ao manto, abria-se outro espaço reservado onde itens da espiritualidade indígena, como maracás, cachimbos, vestimentas rituais, entre outros, eram apresentados. Todos os objetos aí apresentados foram encaminhados com fins expositivos desde o seu princípio e com o consentimento das comunidades. A ideia era promover aos visitantes uma imersão controlada e autorizada ao mundo indígena, mostrando-lhes aspectos até então desconhecidos que provocavam uma radical separação entre os “nós, nordestinos” e “eles, indígenas do Nordeste”.



**Figura 5.** Vista do espaço reservado aos objetos relacionados à espiritualidade indígena. Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

*Fonte:* Foto de Bruno Pacheco de Oliveira.

Por fim, o último regime, *mundo contemporâneo*, complementando o regime anterior, promovia a singularização da história de doze dos muitos povos indígenas da região Nordeste. Por meio de painéis com fotos e histórias locais, eram apresentados os processos empreendidos por cada um desses povos ao longo do processo colonial. A história de mobilização por meio de articulações e associações também era destacada, bem como um mapa com a indicação das terras indígenas homologadas. Esse elemento causava igualmente surpresa, dado que em alguns estados, como no Ceará, há terras demarcadas em regiões contíguas à capital. Por fim, finalizando esse eixo, um vídeo documentário estabelecia diferentes frentes de diálogo com o público por meio da história de três mulheres indígenas: Maria Pankararu, doutora em linguística; Maninha Xucuru-Kariri, liderança política; e Tininha Potiguara, campeã de surfe. O exemplo de trajetórias femininas tão diversificadas e possíveis de ser comum aos visitantes surpreendia os incautos que ainda resistiam em ver os indígenas como parte exclusivamente da natureza.

Cabe destacar ainda que havia uma apresentação sonora, resultado da pesquisa do etnomusicólogo e antropólogo Edmundo Pereira. Ela seguia todo o percurso da exposição, alternando conforme o contexto apresentado, desde músicas barrocas, como a inserida no contexto do imaginário colonial; até as músicas indígenas, presentes no Primeiros Brasileiros, no regime mundo indígena e na contemporaneidade. O plano expositivo da versão apresentada no Forte das Cinco Pontas foi utilizado como referência para construção da exposição virtual inaugurada em 2021, no contexto pós-incêndio do Museu Nacional. As denominações das salas foram atualizadas e alguns materiais incorporados ao longo das diferentes versões passaram também a figurar na versão digital.<sup>9</sup> No website da exposição é possível ainda ter acesso aos catálogos, materiais de pesquisa, guias didáticos, vídeos, cartilhas e outros materiais realizados ao longo de suas diferentes exibições.

## **Situação 2 - exposição Os Primeiros Brasileiros versão mini, SESC São Gonçalo, 2014**

A exposição realizada no contexto do SESC, em 2014, difere bastante da situação analisada anteriormente. Ela foi pensada a partir de um equipamento cultural cuja origem remonta ao período do Presidente Eurico Gaspar Dutra, fundado ainda em 1946 a partir da confluência de interesses do empresariado brasileiro em fomentar ações de bem-estar social. Passadas mais de seis décadas da sua fundação, esse equipamento espalhado por todas as capitais do Brasil e cidades de pequeno e médio porte se tornou um dos espaços privilegiados para realização de ações no âmbito da educação, saúde, lazer e assistência social. Em muitas cidades, especialmente nas periferias e nas regiões de pequeno porte, suas instalações comumente equipadas com piscinas, quadras, bibliotecas, teatros e salas de exposição e de exibição são a única opção de lazer coletivo.

9 Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/>

O SESC com o qual realizamos a exposição está situado na cidade de São Gonçalo, na região metropolitana do Rio de Janeiro, a uma distância de 25 quilômetros da capital e com uma população de aproximadamente 900 mil pessoas.<sup>10</sup> Mais precisamente, ele se localiza no bairro Estrela do Norte, em uma região bastante periférica, próxima a diferentes comunidades e dista cerca de 5 das instalações da Faculdade de Formação de Professores, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (FFP/UERJ); e há pouco mais de 15 quilômetros, das instalações da Universidade Federal Fluminense (UFF). Disso decorre uma condição singular para a região, com a presença de um público bastante popular e também com a presença de um público universitário significativo.<sup>11</sup>

A presença de universitários e acadêmicos não estava restrita apenas ao público frequentador e/ou circundante. Na época da proposição da exposição, Katiane Silva, doutoranda em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ, sob orientação de João Pacheco de Oliveira, ocupava o cargo de Analista Técnica de Projetos Sociais (2013–2016).<sup>12</sup> A inclusão de analistas altamente qualificados academicamente foi uma estratégia adotada pelo SESC para fomentar as ações já sinalizadas no âmbito da educação e da cultura. Eu e Katiane cursávamos o mesmo programa de pós-graduação e estávamos em períodos semelhantes de formação, tendo eu concluído poucos anos antes um período de 48 meses de trabalho como docente de História na Escola Pedro II, uma instituição de referência na educação básica brasileira. Desse modo, a minha formação em pesquisa na área indígena e a minha experiência recém-anterior na educação básica me distinguiam como um corpo técnico qualificado para a proposição de ações nesse âmbito. Naquele momento, cabe retomar, fazia poucos anos da promulgação da Lei 11.645/2008 que tornou obrigatório o ensino da cultura e da história indígena na educação básica e eram escassos, mesmos nos cursos de formação de professores oferecidos pela FFP/UERJ e pela UFF de disciplinas específicas nesse domínio.

Foi nesse contexto, de ausência da oferta de cursos especializados e da presença de uma demanda bastante específica, que desenhei com a autorização de João Pacheco de Oliveira, uma versão compacta da exposição *Os primeiros brasileiros* a ser realizada como culminância de um curso de formação voltado para estudantes da licenciatura e docentes da educação básica da região. O curso, intitulado *Curso de formação continuada em História Indígena*, estava organizado em cinco encontros de 4 horas, nos quais debateríamos os eixos organizativos da exposição *Os primeiros brasileiros*, culminando com a realização de uma mini-mostra na galeria que antecedia o espaço de aula. A ideia da realização da mini-mostra era constituir um espaço favorável à continuidade do debate, a ser promovido pelos egressos do curso junto aos seus próprios estudantes. Constituindo assim um efeito cascata de formação entre diferentes níveis acerca da situação dos povos indígenas no Brasil a partir do caso do Nordeste.

10 Dados do Censo, 2010, disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/sao-goncalo/panorama>

11 Segundo dados da UFF, em 2017 havia 47.254 estudantes matriculados (<https://www.uff.br/?q=censo-2017-alunos-matriculados>).

12 Katiane Silva defendeu seu doutorado em 2015, com uma análise sobre conflitos sociais e ambientais no Auarti-Paraná, Amazônia (Silva, 2015). Atualmente é docente adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando na Faculdade de Ciências Sociais (FCS), no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) e no Programa de Pós-graduação em Agriculturas Amazônicas (PPGAA), do INEAF.

Convém destacar que tomaram parte na realização do curso, além de mim, o próprio João Pacheco de Oliveira, curador da exposição *Os primeiros brasileiros*, como já mencionado; e, Crenivaldo Regis Velo, à época e até os dias atuais, técnico do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional do Rio de Janeiro, igualmente ex-professor do Colégio Pedro II, pesquisador de temas correlatos à História Indígena e responsável junto conosco e Marcus Vinícius (Colégio Pedro II) pela formulação da cartilha educativa já mencionada que foi utilizada como material didático do curso.

O público, para nossa surpresa, extrapolou os contornos delineados. Além do segmento esperado (docentes e estudantes de licenciatura), apareceram bibliotecários, pastores missionários, donas de casa, estudantes do ensino médio, entre outros interessados em conhecer mais sobre os povos indígenas do Brasil. Esse ambiente bastante diverso foi importante para pensarmos um ajuste na forma de apresentação dos conteúdos para além de um contexto acadêmico propriamente dito. Isso se refletiu na adoção de materiais didáticos audiovisuais, como fotografias, gravuras e filmes; na análise crítica de mapas e documentos históricos; e, especialmente, na abertura de um espaço de diálogo e troca com os conhecimentos prévios apresentados pelos estudantes do curso. Mais do que apresentar novas informações, fez-se necessário e imprescindível desconstruir antigos preconceitos e pré-concepções sobre os povos indígenas trazidos pelo grupo. Pôr em diálogo essas pré-concepções com os conhecimentos que estávamos apresentando foi o grande desafio na realização desse curso de formação, posteriormente replicado no ano de 2015 de modo ampliado, com dez sessões de debates.



**Figura 6.** João Pacheco de Oliveira na abertura do curso de formação, SESC São Gonçalo, 2014.

*Fonte:* Foto de Katiane Silva



**Figura 7.** Rita de Cássia Melo Santos e Crenivaldo Regis Veloso Júnior na exposição mini, SESC São Gonçalo, 2014.

*Fonte:* Foto de Katiane Silva

O grande desafio na realização do curso e da exposição *Os primeiros brasileiros* versão mini residiu em condensar os mais de 2 mil metros quadrados num espaço de 30 metros quadrados. Convém destacar que aquela altura, eu já havia realizado com João Pacheco Oliveira, o reordenamento da exposição em quatro outras ocasiões, Recife (2007), Fortaleza (2008), Rio de Janeiro (2009) e Córdoba, Argentina (2013), e estava em curso o planejamento da exposição a ser realizada em Natal (ainda no ano de 2014). Esses exercícios de síntese e readequação foram fundamentais para entendermos quais os elementos centrais davam sustentação à proposta e quais não poderíamos abdicar mesmo em espaços ultra reduzidos como aquele de São Gonçalo.

Fizemos a opção por manter de modo reagrupado os quatro regimes e, segundo as sugestões da designer Cláisse Earp, estabelecemos uma faixa de cor na parte superior dos painéis sugerindo aos visitantes os agrupamentos anteriormente realizados por meio das salas, favorecendo assim a compreensão da passagem de um regime a outro. Outra opção adotada foi a junção de imagens e textos no mesmo painel, de modo a facilitar o reordenamento quando da sua remontagem em outros espaços, sem correr riscos de inversões ou erros nas associações pretendidas. Um texto de apresentação explicando os regimes e sugerindo um percurso de visitação funcionava como um farol para os visitantes quando não houvessem mediadores ou quando recusassem a sua presença.

No primeiro eixo, abdicamos da cena da viagem e introduzimos a exposição já a partir da cena dos *Primeiros Brasileiros*, que foi representada pelos quadros a Índia e o Índio Camacá de Debret. Eles eram os primeiros painéis vistos pelos visitantes, aos quais se seguiam imagens relativas ao paraíso terrenal, com as vinhetas de mapas apresentando

o processo de degradação das imagens dos indígenas promovidos ao longo dos primeiros séculos de colonização e fechando com as imagens representativas da América, que constituíram uma das formas de objetificação e criminalização desses povos por meio da reiterada afirmação do canibalismo e do primitivismo, que passaram a ser associados a esses povos com o avançar da colonização.

No segundo regime, centrávamos as imagens apresentadas na sala referida à armadilha da colonização. Uma sequência de imagens falava do processo de descimento, guerras coloniais, trabalho compulsório e dos casamentos e relações inter-étnicas e inter-raciais forçadas pelo regime colonial. Esse conjunto de imagens era acompanhado por trechos de documentos de época, onde esses aspectos eram detalhados verbalmente, potencializando a leitura sugerida pelas imagens. Ainda no âmbito do segundo regime, estabelecemos um terceiro bloco de imagens onde produzimos a junção das salas anteriormente dedicadas ao indianismo e romantismo e a extinção dos aldeamentos. Imagens do século XIX, como *Moema*, *O último tamoio* e *Iracema*, amplamente conhecidas por meio dos livros didáticos, foram justapostas ao processo de celebração dos indígenas como símbolo nacional e de extinção dos aldeamentos, aspectos esses raramente narrados no âmbito escolar e universitário. A introdução de um elemento desconhecido e contundente num mesmo contexto de conhecimento conhecido e consolidado provocava fissuras e incitava o debate entre os visitantes, formados sobretudo pelo público escolar.

Dadas as condições de exibição, com espaço reduzido e a mostra em curso a ser realizada em Natal onde a coleção etnográfica seria exibida, foi necessário suprimir todo o regime representado pelo *mundo indígena*, passando-se diretamente à apresentação do *mundo contemporâneo*. Nesse espaço, mantivemos a menção aos processos de auto-organização dos indígenas por meio da história da APOINME e do mapa das terras indígenas; bem como, o esforço por singularizar e particularizar a história dos povos da região Nordeste, para isso mantendo a apresentação das histórias locais de cinco povos indígenas; e, por fim, encerrando a mini-mostra mantivemos a exibição do documentário sobre as mulheres indígenas com suas trajetórias singulares de interconexão entre o mundo indígena e o mundo não indígena, já mencionado na situação anteriormente analisada.

A exposição, inaugurada pouco antes do Dia dos Povos Indígenas (19 de abril), permaneceu por um período de 45 dias, durante os quais o público escolar levado pelos egressos do curso preparatório puderam frequentar. Esse mesmo material, após a desmontagem, seguiu nos anos seguintes (2015–2016) a uma breve itinerância nas dependências do Colégio Pedro II, nas unidades Realengo e São Cristóvão II. E, em 2017, esteve em exibição na Fundação Casa de José Américo, na cidade de João Pessoa–PB, para onde o material seguiu junto comigo em 2016, após meu ingresso como docente permanente da Universidade Federal da Paraíba. Entre 2018 e 2019, ela passou a integrar os planos de ocupação do Centro Cultural Potiguara a ser instalado no território indígena Potiguara, na cidade de Rio Tinto, na Paraíba. A pandemia e outros acontecimentos desmobilizaram o processo de construção do Centro Cultural que até o momento não foi plenamente implementado.



**Figura 8.** Rita de Cássia Melo Santos em fala no Colégio Pedro II, São Cristóvão, 2016.

*Fonte:* Foto de Faber Paganoto

## Algumas considerações finais

Ao longo desse artigo destaca-se a presença e a atuação de pelo menos quatro grandes segmentos de pessoas - indígenas (universitários ou não), estudantes em diferentes níveis de formação (pós-graduação, graduação e educação básica), equipes técnicas e público em geral. Esse universo mobilizado pela exposição *Os primeiros brasileiros* desdobrou-se ao longo do tempo em diferentes agentes com produções próprias que foram atuando e constituindo o seu próprio modo de dialogar com a antropologia. Do grupo inicial, mobilizado no contexto de formulação da primeira mostra da exposição, tivemos a formação de duas docentes e pesquisadoras universitárias, eu e Mariana Dantas; e uma docente da educação básica, Thais Brayner.

Os temas desenvolvidos por todas em suas pesquisas de mestrado e doutorado guardam uma correlação com a temática proposta na exposição e seus trabalhos ao longo do tempo, com a participação em congressos e publicações elaboradas em conjunto. Além disso, demonstram uma certa atualização e construção de uma comunidade de produção de conhecimento em torno desse modo de fazer Antropologia. Um exemplo mais recente

desse diálogo, especialmente entre Mariana Dantas, João Pacheco de Oliveira e eu, são os trabalhos desenvolvidos na revista *Memórias Insurgentes*<sup>13</sup> e na publicação do livro, *Povos indígenas, independência e muitas histórias*, por ela organizado com outros historiadores (Costa, Dantas, Moreira, Melo e Oliveira, 2022), entre outros trabalhos em comum.

Ainda em relação aos estudantes vinculados à pós-graduação, cabe destacar a atuação minha e de Katiane Silva junto ao SESC para formulação de uma proposta acessível a estudantes e público em geral, numa cidade situada na região metropolitana do Rio de Janeiro, espaço no qual aqueles debates não são recorrentemente apresentados. Essa formulação, realizada oito anos após a primeira mostra, já apontava para um certo grau de autonomia em relação ao projeto inicial. Assinalada pela radical redução da exposição e realização conjunta com um curso de formação e qualificação de pessoas vinculadas à educação básica e às licenciaturas; contudo, guardando uma íntima conexão com o projeto inicial e a participação do curador em uma das sessões do curso e seu apoio e acompanhamento ao longo de todo processo de formulação da proposta, aportando inclusive os recursos necessários para elaboração de material didático, através do projeto já mencionado de financiamento pela Faperj.

Uma segunda linha de formação mais difusa e de difícil quantificação diz respeito aos efeitos exponenciais que esses tipos de iniciativas tiveram no âmbito da educação básica. Quando estive como docente no Colégio Pedro II, entre março de 2011 e fevereiro de 2013, conduzi no âmbito dos projetos de humanidades uma investigação sobre os povos indígenas do Brasil. Cibia aos estudantes do 7º ano (cerca de 13 anos), organizados em grupos de 5 a 8 pessoas, elegerem um povo indígena e mapearem suas condições de acesso aos direitos diferenciados previstos em lei, tais como território, saúde e educação. A partir dos levantamentos, eles poderiam apresentar os resultados sob diferentes formatos (mapa conceitual, mini-documentário, exposição fotográfica ou quadrinhos) na feira anual que acontecia no colégio e reunia todos os projetos desenvolvidos ao longo do ano. Essa iniciativa foi retomada de outro modo com a presença da mini-exposição nos corredores da escola, no ano de 2015. Muitos anos depois, uma colega do Pedro II contava-me que, ao adentrar para uma aula sobre povos indígenas no ensino médio e ao questionar os estudantes sobre os seus conhecimentos prévios, havia me mencionado como uma experiência positiva de conhecimento sobre os indígenas do Brasil.

O mini-documentário produzido por Bruno Pacheco de Oliveira em 2009 e disponibilizado no seu canal no YouTube em 2012 conta hoje com 36 mil visualizações. Nos comentários registrados nesse canal, podemos recuperar alguns pequenos sinais de como tem se dado sua recepção. “Muito bom! Irei utilizar em minhas aulas na formação de professores. Parabéns por esse e os demais vídeos produzidos. São muito importantes pra atualizarmos esse debate na educação brasileira!” (@kellyrusso, em 2014); “Estou aqui pela minha escola estou adorando o vídeo” (@mariedits1475, em 2021); “Muito legal a iniciativa. Sinto falta desse tipo de material audiovisual” (@paulohistoriaverificada, em 2020);

13 Disponível em: <http://www.memoriasinsurgentes.org/index.php/pt/>

e, “O vídeo é tão legal que até a professora mandou” (@aguedaalves2996, em 2021). Do curso de formação realizado no SESC, uma das participantes era bibliotecária e contava ter iniciado o levantamento, a organização e a sistematização das publicações literárias empreendidas por pessoas indígenas, criando uma sessão especial dedicada ao tema em seu trabalho. No ano seguinte, ela retornou para a segunda edição do curso e mencionava empolgada sobre sua atuação junto a outras escolas da educação básica, divulgando o material que ela mesma havia produzido.

Em 2023, Glicéria Tupinambá ingressou no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ sob orientação de João Pacheco de Oliveira, com o objetivo de desenvolver um trabalho investigativo sobre o manto Tupinambá. Ao longo de todos esses anos, Glicéria teceu outros mantos e refez muitos caminhos, encontrando na formação acadêmica de um programa de excelência um espaço para mais uma de suas tecituras. Sinto que não é possível mapear todos os nós dessa imensa rede que se constituiu ao longo do tempo em torno de e a partir da exposição *Os primeiros brasileiros*. Alguns dos laços mais próximos e visíveis foram indicados ao longo desse texto e sugerem como ela foi um solo fértil, a partir do qual jovens estudantes tiveram espaço para formulação dos seus primeiros temas de pesquisa e, a partir daí, com seus próprios esforços, trilharam outros caminhos, se profissionalizando na disciplina e pluralizando, como o título do artigo quis sugerir, as muitas formas de se fazer antropologia e as narrativas a ela associadas.

A exposição desse modo, torna-se um ponto privilegiado de observação para as muitas mudanças ocorridas ao longo das últimas duas décadas no Brasil. Saímos de um ponto no qual a presença indígena na região Nordeste possuía pouca visibilidade, para um contexto de profunda mobilização dos povos indígenas que atualmente organizam os seus modos de luta a partir de novos espaços, dentre eles o universitário. Essa presença marcante constituiu um importante ponto de virada nas narrativas construídas desde e a partir da universidade, ressignificou suas relações com as comunidades circundantes e instituiu novos regimes de memória e requereu novos modos de representação dessas coletividades (Pacheco de Oliveira, 2016). Trata-se, portanto, de um lugar que permite entrever as mudanças ocorridas tanto nos processos de organização e luta das comunidades indígenas quanto dos efeitos sobre a produção antropológica acerca dessas populações.

## Referências bibliográficas:

- Balandier, Georges. “La Situation Coloniale: Approche Théorique”. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, XI (1991): 44-79.
- Brayner, Thaís. *Culturas e Etnicidades em Exposição: os indígenas no imaginário dos visitantes da exposição*. TCC, Licenciatura em Ciências Sociais, UFPE. Recife, UFPE, 2008.
- Brayner, Thaís. *É terra indígena porque é sagrada: Santuário dos Pajés*. Dissertação de Mestrado. Brasília, Unb, 2013.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. “Peripheral anthropologies “versus” central anthropologies”. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 4, núm.2 (1999):10-31.

- Costa, João Paulo P., Mariana A. Dantas, Vânia M. L. Moreira, Karina M. R. S. E. Melo, e Tatiana G. Oliveira, Orgs. *Povos indígenas, independência e muitas histórias: repensando o Brasil no século XIX*. Curitiba: CRV, 2022
- Dantas, Mariana A. *Dimensões da participação política indígena: Estado nacional e revoltas em Pernambuco e Alagoas, 1817-1848*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018.
- Greenblatt, Stephen Jay. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- Dias, Caio Gonçalves. *A cultura que se planeja: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- ICOM, 2022. “Uma mulher indígena questionando o legado colonialista dos museus: Conversa com Glicélia Tupinamba”. Entrevistador: Bruno Bralon Soares, Transcrição: Pedro Marco Gonçalves. 1 de Abril de 2022. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/09/Interview\\_portuguese.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/09/Interview_portuguese.pdf).
- Jimeno, Myriam. “La vocación crítica de la antropología en Latinoamérica”. *Antípoda*, 1(2005): 44-65. <https://doi.org/10.7440/antipoda1.2005.03>
- Jimeno, Myriam. “La emergencia del investigador ciudadano: estilos de antropología y crisis de modelos en la antropología colombiana”. Em *La formación del estado nación y las disciplinas sociales en Colombia*, editado por Jairo Tocancipá, 157-190, Popayán: Universidad del Cauca, 2000.
- Restrepo, Eduardo e Arturo Escobar. “‘Other Anthropologies and Anthropology Otherwise’: Steps to a World Anthropologies Framework”. *Critique of Anthropology* 25, no.2 (2005):99-128. <https://doi.org/10.1177/0308275X05053009>
- Ribeiro, Gustavo Lins e Arturo Escobar, eds.. “World Anthropologies: Disciplinary Transformations in Systems of Power Em *World Anthropologies: Disciplinary Transformations in Systems of Power*, 1-25. Oxford: Berg, 2006.
- Pacheco de Oliveira, João e Rita de Cássia Melo Santos. *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.
- Pacheco de Oliveira, João e Rita de Cássia Melo Santos, org.. “Descolonizando a ilusão museal. Etnografia de uma proposta expositiva”. Em *De acervos coloniais aos museus indígenas. Formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*, vol. 1, 397-434. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.
- Pacheco de Oliveira, João. “Desafios contemporâneos para a Antropologia no Brasil. Sinais de uma nova tradição etnográfica e de uma relação distinta com os seus “outros””. *Revista Mundaú*, vol. 4 (2018);141-159.
- Pacheco de Oliveira, João. *O Nascimento do Brasil e Outros Ensaios: “Pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2016.
- Pacheco de Oliveira, João (org.). *A Presença Indígena no Nordeste: Processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- Pacheco de Oliveira, João. “O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI”. *Tempo. Revista do departamento de História da UFF*, vol. 12 (2007):73-99.
- Pacheco de Oliveira, João. “Pluralizando tradiciones etnográficas: Sobre un cierto mal estar en la Antropología . EM *Hacia una Antropología del Indigenismo, 201-218*. Lima e Rio de Janeiro: CAAAP/Contra Capa, 2006.
- Pacheco de Oliveira, João. *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/LACED, 2004 [1999].
- Pacheco de Oliveira, João. “Uma etnologia dos ‘índios misturados’? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais *MANA*, vol. 4, núm.1, (1998): 47-77.
- Pacheco de Oliveira, João. *Atlas das Terras Indígenas/Nordeste*. Rio de Janeiro: PETI, 1994.
- Rapaport, Joanne. “Hacia la descolonización de la producción intelectual indígena en Colombia”. Em *Moderidad, identidad y desarrollo*, editado por María Lucía Sotomayor. Bogotá: ICANH, 1998.

- Roca, Andrea. *Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2008.
- SAE, Santos e Rita de Cássia Melo Santos. *Guia Didático da exposição “Os Primeiros Brasileiros”, Edição Virtual 2021*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2021. [https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/museuafrobrasil/ wp-content/uploads/sites/4/tainacan-items/55334/55652/OPB-Guia-Educativo-Expo-Virtual\\_FI- NAL-alta.pdf](https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/museuafrobrasil/ wp-content/uploads/sites/4/tainacan-items/55334/55652/OPB-Guia-Educativo-Expo-Virtual_FI- NAL-alta.pdf)
- Stocking Jr., George W. “Colonial Situations”. Em: *Colonial Situations. Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge (Coleção History of Anthropology, vol. 7)*, editado por George W. Stocking Jr., 3-8. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.
- Silva, Katiane. *Parente é Serpente: Ambientalismo, Conflitos Sociais e Uso dos Recursos Naturais no Auarti-Paraná, Amazonas*. Tese de Doutorado em Antropologia Social/MN/UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 2015.
- Santos, Rita de Cássia Melo. “Libânia Koluizorocê. Fragmentos da participação indígena na construção nacional”. *Memórias insurgentes* vol. 1 (2022): 134.
- Santos, Rita de Cássia Melo. *No coração do Brasil: a expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912)*. Rio de Janeiro: SEE/Museu Nacional, 2020.
- Santos, Rita de Cássia Melo. *Um naturalista e seus múltiplos: colecionismo, projeto austríaco na América e as viagens de Johann Natterer no Brasil (1817-1835)*. Tese em Antropologia Social, PPGAS/MN/UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 2016.
- Souza Lima, Antônio Carlos. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- Vasco, Luis Guillermo. “Así es mi método en etnografía”. *Tabula Rasa*, no. 6 (2007): 19-52. <https://doi.org/10.25058/20112742.285>



# Building Stories in Museum Exhibitions: Curatorial Power, Anthropology, and Representations of Latin America Artisans and Indigenous Peoples

---

Jorge Luis Arcia Durán<sup>a</sup>



<sup>a</sup>University of Florida  
E-mail: [jorgeaduran96@gmail.com](mailto:jorgeaduran96@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0535-7462>

Received: June 7, 2024. Approved: September 2, 2024 . Published: February 28, 2025

**Abstract:**

In the context of two internship projects, one at the Smithsonian National Museum of the American Indian (NMAI) in the United States and the other at the Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA) in Colombia, this article contrasts how artisans and indigenous communities of Latin America are represented in exhibitions. I build on the Study Up and Critical Museum Studies perspective to analyze the colonial roots of museums in both countries and how they are perpetuated or confronted through current exhibition-making. By methodologically collecting ethnographic and archival records, this essay questions the exercise of curatorial power and the role of anthropology, the anthropologist, and subaltern groups.

**Key Words:**

Museum exhibitions, curatorial practice, cultural representations, Latin America, museum internships, Study Up, coloniality, reflexivity.

## **Construindo Histórias em Exposições de Museus: Poder Curatorial, Antropologia e Representações de Artesãos e Povos Indígenas da América Latina**

**Resumo:**

No contexto de dois projectos de estágio, um no Smithsonian National Museum of the American Indian (NMAI), nos Estados Unidos, e outro no Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), na Colômbia, este artigo contrasta a forma como os artesãos e as comunidades indígenas da América Latina são representados nas exposições. Baseio-me na perspetiva do Study Up e dos Critical Museum Studies para analisar as raízes coloniais dos museus em ambos os países e a forma como são perpetuadas ou confrontadas através da atual produção de exposições. Através da recolha metodológica de registos etnográficos e arquivísticos, este ensaio questiona o exercício do poder curatorial e o papel da antropologia, do antropólogo e dos grupos subalternos.

**Palavras-chave:**

Exposições de museus, prática curatorial, representações culturais, América Latina, estágios em museus, Study Up, colonialidade, reflexividade.

## **Construir historias en las exposiciones de los museos: Poder curatorial, antropología y representaciones de artesanos e indígenas latinoamericanos**

**Resumen:**

En el contexto de dos proyectos de prácticas, uno en el Smithsonian National Museum of the American Indian (NMAI) en Estados Unidos y el otro en el Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA) en Colombia, este artículo contrasta cómo los artesanos y las comunidades indígenas de América Latina están representados en las exposiciones. Me baso en la perspectiva de Study Up y Critical Museum Studies para analizar las raíces coloniales de los museos de ambos países y cómo se perpetúan o enfrentan a través de la creación de exposiciones actuales. Mediante la recopilación metodológica de registros etnográficos y de archivo, este ensayo cuestiona el ejercicio del poder curatorial y el papel de la antropología, el antropólogo y los grupos subalternos.

**Palabras clave:**

Exposiciones en museos, práctica curatorial, representaciones culturales, América Latina, prácticas en museos, Study Up, colonialidad, reflexividad.

## Introduction

This article examines how representations of Latin American artisans and indigenous peoples are built through exhibition-making practices in two museums: the National Museum of the American Indian (NMAI) in the United States and the Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA) in Colombia. By means of internships, I went behind the scenes and co-curated an anthropology exhibition in each museum, which enabled me to explore the historical and everyday mechanisms of representing subaltern groups.

First, I depart from the “Study Up” theoretical perspective proposed by Laura Nader (1972) to place the approach of my research. I then argue the feasibility and relevance of a museum internship to Study Up and describe the specific advantages and challenges I faced to acquire museum access through internships. Likewise, I highlight the conceptual lenses of Critical Museum Studies and my research questions. I make explicit my positionality and how this acknowledgment is helpful to understanding the scopes and limits of both my interpretations and internship products.

The second part of this article reflects on issues in exhibitions vis-à-vis the concept of colonialism in two frameworks: global south and global north in the Americas. Placing the specific institutions I interned in within each country’s historical museum context, I analyze how the museum’s mission, vision, and exhibition practices are confronting or perpetuating the colonial roots of museums. I outline the steps of the internship project at the MUUA to create an exhibition about Ráquira pottery and the practicum at the NMAI to design an exhibition proposal about the Mesoamerican ballgame.

Finally, I detail the methods used to record information and describe the findings. For each case study, I propose an understanding of curatorship/curator, explore the concept of collaboration, and reflect on the role of consultations. Primarily, I discuss the influences of the anthropological discipline defining the conceptual backbone of each exhibition and the tensions I had when co-curating archival and ethnographic material. I wrap up this essay by pointing out curatorial horizons when building stories of *cultural traditions* for museum exhibitions.

## Conceptual Perspectives: Bridging “Study Up” with Critical Museum Studies

### ***Study Up and museum access***

As an attempt to understand power relationships while questioning disciplinary preferences towards which anthropologists have leaned, Laura Nader (1972) outlines a perspective focused on “studying up.” Through a hierarchical reference, her proposal seeks to study powerful people and institutions (up) shaping events that affect society the most. Within this stream is Marcus (1983) literature review and discussion of the concept of elites. One alternative pointed out by Marcus, encompassing Nader’s thesis, describes

elites as “the classic vision of ruling class, which controls, through complex and largely hidden processes, the institutions that in turn organize the general population” (p.12). Even though defining the relationships between the mechanisms and people upwards may be difficult due to historical contexts and conceptual ambiguities, underlying ideas of authority, exclusivity, and inequality in society pervade a call for studying up. Therefore, identifying power institutions and people is the first step.

Following this call, different studies have inquired about the social contexts of the Americas. For instance, Martínez-Novo (2006) explains through Elena, an NGO<sup>1</sup> director, the class identity and ethnicity of the Mexican upper class, and Fernández-Salvador et al. (2022) take the Banco Pichincha in Ecuador to discuss how its corporate culture and internal organization simulate a microcosm mirroring Ecuadorian society. In the United States, the work of Ho (2016) on Wall Street investment bankers, Rollins' reflections (1985) on employers of domestic workers in the Boston area, and Vaughan's ethnography (1996) of NASA<sup>2</sup> space flight engineers favor this “Up” approach.

Museums have also been interrogated regarding power and social inequalities. Early in the 20<sup>th</sup> century, John Cotton Dana, in his manifesto “The Gloom of the Museum” (1917), criticizes the development of such institutions in the US as a method for reproducing power, European models, and class distinctions. As a museum pioneer, Dana challenges museum elitism by proposing educational reforms from within. “At a time when many museums functioned as private clubs for America’s elite,” Kern (2016, pp. 271-272) praises Dana’s game-changing vision to democratize art museums (p. 283).

Exploring the museum institution and fueled by the prominent role of museums in displaying understandings of subaltern groups through anthropology exhibitions, I place the analyses of my internships within Nader’s perspective. Among the museum activities, I paid attention to the work of anthropologists-curators in exhibitions of Latin American indigenous and artisan groups, especially during the co-preparation process of two exhibitions. This attention would likewise trigger further understandings of the “down.” Study Up builds on a “reinvented anthropology” (Nader, 1972, p. 292), for it challenges the classic frames of anthropology by circling back the gaze upon the people (who), mechanisms (how), and contexts (where) defining subaltern groups, which have become the predilect subjects of the discipline.

To approach an empirical study of museums, an internship gives a particular research opportunity to cope with what Nader (1972) describes as the most usual obstacle (p. 302) for studying up: access. Museum access and the possibilities of an internship for studying up can be analyzed through three categories: orientation, agency, and reciprocity.

First, by *orientation*, I refer to the guidance and general institutional resources given by the museum. A curator was mainly the person who oriented me on how to perform assigned tasks while regulating what was feasible, approved, and expected. Being an intern

1 Acronym for Non-Governmental Organizations.

2 Acronym for The National Aeronautics and Space Administration.

also facilitates getting to know other staff and behind-the-scenes work. In sum, to catch a glimpse of the internal practices and normative discourse within an institution. At all events, the staff embodies an *orientation* role.

Second, most internships leave room for interns to propose rather than mindlessly repeating a series of work steps. Much as it is not horizontal, this bidirectional learning is presupposed; that is to say, the collaboration door is opened. Final results will vary based on institutional priorities, the number of duties, and staff willingness, among other variables. Despite institutional guidelines, however, the intern has *agency* on how the work is done. In my two internship positions, I chose bibliographical references, suggested the objects for display, and selected the points discussed in meetings with my mentors. I was given access to human and technical resources to inform my decisions while exercising *agency* in fashioning topics to address and the stories I wanted to highlight for a museum exhibition. The former point connects to the final concept: reciprocity.

In hindsight, final products make access(es) a prerequisite in the internship's chain production. At the core of Nader's call for studying up is the discomfort and indignation of the social scientist preceding actions for more democratic outcomes. With introspection of one's tasks, agency, and position within the academic field of knowledge, internships become relevant learning opportunities to address longstanding issues and propose new routes or at least bring up critical issues in institutional actions, which I define by *reciprocity*. Then, final products may express *reciprocity* both with the host institution and society.

To navigate my participation, I had as a beacon a starting question: What is entailed by interning in two public museums of two different countries with Latin American indigenous and artisan material culture as a meeting point? I will unfold the development of this question throughout this article in my attempt to study up.

Access through internship admissions was different for each country. In the United States, my selection criteria targeted prominent institutions with Latin America ethnographic or archaeological exhibitions, 2023 summer opportunities, and positions to participate in exhibition or research departments. These aspects led me to apply to three museums in the United States through their website portals, of which I received admission to the National Museum of the American Indian, one of the twenty-one museums of the Smithsonian Institution. I question how the variables of nationality, professional experience, cultural knowledge, formal education, motivation essay, and recommendation letters could have altogether facilitated my admission.

In Colombia, I sought opportunities in four prominent museums holding Colombian archeology and ethnography collections and exhibitions. Unlike the process in the United States, there were no publicly published museum internship opportunities in Colombia. I relied on my academic and professional network to contact anthropology curators and achieve a selection through peer approval [academic intellectual authority]. Despite the enthusiasm expressed by three out of the four curators for having me, the main barrier to access came from the bureaucratic state apparatus surpassing the curator's agency. This was true for the non-university museums affiliated with the Colombian nation-state. I argue that the public research emphasis sought by the Museo Universitario Universidad

de Antioquia may have facilitated my final admission. I wonder, however, how unconscious filters and advantages triggered successful connections.

I applied to internships both in my host and native country to increase my chances of admission. Finally, leveraging the fact that the internship offer at the NMAI was virtual, I embarked on a second on-site internship at the MUUA in Colombia. In sum, I interned at both the NMAI and MUUA from June to August 2023.

### **Critical Museum Studies and representation practices**

The DEIA (Diversity, Equity, Inclusion, and Accessibility) principles enacted by the American Alliance of Museums in 2018 are the main guidelines and most current references adopted by several museums today in the United States. Furthermore, academic and non-academic articles such as Murawski (2019) and Olivares and Piatak (2022) cite them to advance a conversation about the future of museums in the United States. The twenty-two times the word *change* is used throughout the sixteen pages of the report contrasts with no references to the word *colonialism* or *imperialism*. This can be interpreted in two ways. The assumption of change dismisses key political debates unfolded in the academic realm, or they highlight several museum issues while not implicitly excluding decolonial principles. In this regard, a portion of US-based scholarship concerned with changes in museum representation engages in greater depth with the concept of race. Murawski's *Interrupting White Dominant Culture in Museums* (2019) pinpoints white supremacy as preventing liberation struggles. Likewise, Olivares and Piatak's *Exhibiting Inclusion: An Examination of Race, Ethnicity, and Museum Participation* (2022) claims that the lack of non-white professionals in museums mirrors the lack of new representations in exhibitions. Both articles take conceptually the Critical Race Theory assumed by scholars such as Porchia Moore or Robin Kelley. In up-to-date museum insights (Augustat, 2021; Snickare, 2022), there is a common understanding that the modern anthropology museum decontextualizes material culture once the objects are moved from their original place and new meanings are given through collecting, labeling, and displaying by the dominant group, in general, and the modern scientific authority, in particular.

Recognizing this artificial component in the museum exhibition has enabled discussions and occasionally redesigning representational practices since the second half of the twentieth century. As a consequence of the end of modern European colonialism after the Second World War, the “ontology crisis” (Augustat, 2021, p. 285) and “post-colonialist turn” in the humanities and social sciences (Snickare, 2022, p. 148) galvanized criticism in anthropology museum practices. Nevertheless, it is naïve, simplistic, and synchronic to think that the official end of the colonial political project abolished colonialist practices where anthropology museums worldwide were embedded or that, from that moment on, these museums sought to change. The Critical Museum Studies perspective states that the anthropology museum's aim should no longer be to pursue a “more accurate” historical account through collecting tangible goods but instead, to identify colonial foundations to

repair wrongs (Von Oswald, 2022) and strengthen indigenous community engagement (Augustat, 2021).

In this regard, it is relevant to first identify the current state in various anthropology museums of former and contemporary empires. What can we then analyze from current indigenous representations in the anthropology museum? Von Oswald (2022) argues that focusing on external representations in museum exhibitions gives an incomplete picture because it may provide a facelessness and a missed opportunity to grasp the broader network that starts by looking at who is doing what job and how it is done. This is precisely a limit that Nader's perspective (1972) tries to overcome. Under the light of Study Up and the Critical Museum studies perspective, I question: How do the MUUA and the NMAI anthropology museums with large Latin American archaeological and ethnographic collections perpetuate and/or confront colonial roots through practices of exhibition-making? How does the Smithsonian-NMAI represent Latin America indigenous groups in their exhibitions? And, how does this compare to the representations of indigenous peoples and artisans in the exhibition department of the MUUA in Colombia?

To undertake this study, it was crucial for me to reflect on my positionality. After obtaining a bachelor's in anthropology, working for almost three years as an archaeologist in different regions of Colombia enabled me to get acquainted with different realities both of Colombia's social context and the disciplinary field. Sometimes, I was puzzled by the lack of accessible archeological content to the general public. Most of the time, I was puzzled by how little archaeologists —like who I was becoming— reflected on the treatment of what we call “archeological objects” after fieldwork, downplaying the work with local communities and cultural heritage institutions. This attention led me to research anthropology museums through summer internships.

As a young social scientist, pursuing a master's degree at a US university made me analyze more deeply the role of my social class, racialization, and nationality in the work at an anthropology museum. For the purpose of my graduate internships, I noticed how my identification as a middle-class mestizo<sup>3</sup> Colombian facilitated interactions with museum curators and, on the other hand, how, through this acknowledgment, I established the position in work done for anthropology exhibitions.

The first point of contact to share my academic museum interests always implied giving information about who I was. I chose to identify as someone born, raised, and educated in Colombia and underscored my academic peer status (anthropologist) to open a dialogue. I repeatedly noticed that being a Colombian representative, international graduate student, and young professional granted me extensive access, support, and flexibility in my internships.

In the specific projects I conducted, I was intentional about how my nationality, racialization, and class could intersect with the narrative I was designing for the museum

3 I refer to the mestizos who were the people of mixed European and indigenous ancestry born in the parts of Spanish America. It is an identity that merges European and Amerindian physical and cultural heritages. Mestizos, criollos, mulatos, zambos, among others are terms that come from ethno-racial system of *castas* that evolved during the Spanish Empire.

exhibition. “Colombian”, as another imagined community (Anderson, 2016), is far from being a monolithic homogenous group. As a mestizo, I recognize the historical alignment of Colombian mestizos with the white dominant society and the privileged position that those from the upper and middle classes formally educated as anthropologists (we) have had speaking on behalf of subaltern groups like indigenous peoples and artisans. Exhibitions in museums are not a place of exception. In the two internships, I, aware of being a mestizo with the power to do an exhibition of groups racialized as indigenous (NMAI) and indigenous and mestizos (MUUA), sought to include consultations with people represented. Although it was not possible for technical reasons such as time and resources, I proposed and discussed it with my mentors. Likewise, I strove to have strong prose and clearly defined themes to make the information accessible. Conscious of wrongdoings in museological exhibitions to not perpetuate them, some of my struggles in designing an exhibition were having a creative chronological time, choosing non-essentialized ideas of subaltern groups, and critically approaching official discourses reproduced in anthropology and mirrored in museum anthropology exhibitions.

### **Anthropology exhibitions: Changes throughout and within a museum concept in the Americas**

#### ***Global South and the MUUA as a case study: Colombian nation-state, political elites, and anthropology***

The political context shapes the possibilities of representations in museums, fostering or preventing discussions. Emerging Latin American nation-states in the nineteenth century had to grapple with how they imagined themselves as communities (Anderson, 2016) and, from that moment on, how not only indigenous peoples but subaltern groups in general, including artisans or peasants, would be depicted and included or not in the nation-state. González-Casanova (1965) coined the concept “Internal Colonialism” to pinpoint the perpetuation of colonial Spanish domination in the new organization of society brought by independence movements of old colonies in Latin America.

As in Colombia, after reaching political independence in 1819, the incoming mestizo ruling class set as a “national priority” (Botero, 2006, p.102) the creation of a national museum in the national capital, Bogotá, for scientific dissemination. The mission was shaped by the vice-president of the republic, Francisco Antonio Zea, and the secretary of the interior, José Manuel Restrepo, who were both politicians and scientists. They envisioned the National Museum of Colombia replicating the Museum of Natural History of Paris and, consequently, imported scientists to the country. The museum was then inaugurated in 1823, and scholars got involved in research-based undertakings bolstered by the government.

The mestizo political elite was either the country’s intellectual elite or they chose the European intellectual leaders to launch scientific developments in Colombia and raise new local academic elites. It is explained in terms of a boomerang effect: the political elite

legitimizes intellectual elites that likewise will legitimize the national project through Western scientific epistemology. The aforementioned is traceable in both the creation of the Gold Museum in 1939 (having its antecedent in the National Museum) and the birth of the Museo Universitario Universidad de Antioquia in 1970. Both have the French ethnologist Paul Rivet as a central figure.

Rivet, the founder of the Humankind Museum of Paris and co-founder of the Ethnological Institute in Paris, was invited by Eduardo Santos, the president of Colombia, to work in Colombia in the 1930s. He encouraged the president to acquire a gold work collection for an emerging Gold Museum in Bogotá. The Bank of the Republic, a state institution, purchased several gold artifacts (Plazas, 2021; Museo del Oro, 1978), and the Gold Museum, which is now recognized as the most important anthropology museum of Colombia (Archila, 2014, p. 3070), was officially created in 1939 with the acquisition of the Poporo Quimbaya.

Rivet was also a key figure for Colombia's anthropology and archaeology disciplines in terms of theory, fieldwork, laboratory techniques, and museum exhibitions. He established the National Ethnological Institute in Colombia, which provided formal training in the principles of the discipline to Colombian pioneer anthropologists like Alicia Dussán and Graciliano Arcila Vélez. Similarly, the institute was a bridge to gather foreign scientists working around ethnological topics like the Austrian anthropologist Gerardo Reichel-Dolmatoff, with whom Rivet became close friends and held continued academic dialogue (Laurière, 2010). Dussán and Reichel-Dolmatoff married and worked together. This couple designed the Gold Museum's museography script and physical layout in 1968 (Botero, 2006). On the other hand, Arcila Vélez created a university anthropology museum in 1943 that was integrated by a university resolution in 1970 into what is now the Museo Universitario Universidad de Antioquia-MUUA (Universidad de Antioquia, 2015, p. 19)

The management of indigenous material culture labeled as Colombian heritage has slowly but steadily taken shape from the independence era in the elite's hands by means of laws, decrees, academies, and institutions (state apparatus). Notwithstanding the political turns, the aspiration of nationhood headed by mestizo political elites is consistent and will be reflected in the creation of the National Museum of Colombia, the Gold Museum, and the Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA).

In my internship at the MUUA, I asked my mentor about the history of the institution, in particular, and the presence of other university museums in Colombia, in general. He introduced me to three publications: *Código. Boletín Científico y Cultural* —the MUUA journal— and its issue N.28 (2015), the MUUA anthropology collection catalog *Colección de Antropología: Herencia, Patrimonio y Memoria* (2014), and the anthropology exhibition catalog *Los Rostros de Antioquia* (2017).

Founded in 1970 under a university decree, the MUUA (Photograph 1) is a five-story facility affiliated with the Extension Center of the Universidad de Antioquia and located within its main campus in the city of Medellín, department of Antioquia, Colombia. The museum mission is "difusión y reinterpretación del patrimonio, desde su

identidad y valor como museo de una universidad pública”<sup>4</sup> This museum has become an educational complex with permanent and temporary exhibitions, workshops, lectures, a journal, teaching resources, and cooperation agreements to foster research projects with their collections. The MUUA holds the largest collection of pre-Hispanic pottery in Colombia, manages and safeguards four types of collections: anthropology, arts, natural sciences, and history, and displays permanent exhibitions of natural sciences collections in the *Francisco Antonio Uribe Mejía* gallery and anthropology collections in the *Graciliano Arcila Vélez* gallery. The exhibition outlined during my internship would be laid out in the four external walls of the fourth floor’s corridor, a reserved space for temporary anthropology exhibitions.



**Photo 1.** Facade of the Museo Universitario Universidad de Antioquia

*Source:* Photograph taken by Manuela Pérez©

For my internship project, I developed a draft for a temporary exhibition about the Ráquira pottery tradition from the Boyacá department in Colombia. The activities for this project were divided into three steps: identifying sources and collections, writing the exhibition script, and selecting objects. I had the mentorship of the chief curator of the anthropology collection, whom I name in this article under the pseudonym “X.”

I first identified the bibliography sources related to the Ráquira pottery. Apart from online reports published by *Artesanías de Colombia*, the search was limited to physical resources available in the main library of the Universidad de Antioquia and the MUUA’s documentation center, as indicated by X. After reviewing twelve sources from an initial search, I selected three books, three journals, and one graduate-level thesis for careful reading. Through a template, I

<sup>4</sup> Dissemination and reinterpretation of the heritage from the museum’s identity and value as belonging to a public university.

developed the museological script. I primarily spent most of my time creating the texts or labels and finally selected pottery objects from the MUUA's Ráquira collection.

### ***Global North and the NMAI as a case study: Defining the US self and building an understanding of native peoples through Latin American indigenous materiality***

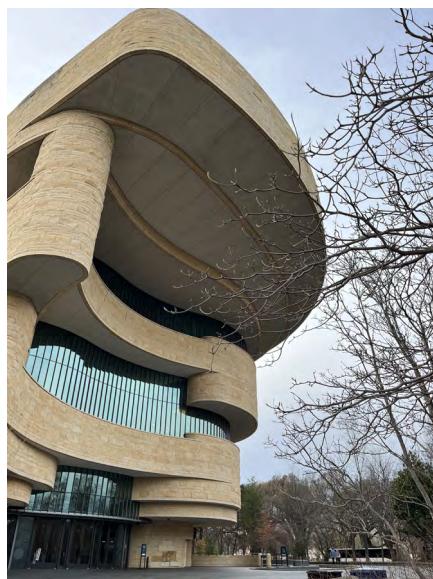
Regarding the subjects represented, the understanding of “the indigenous” in the Western World has been historically shaped by the modern anthropology discipline under which modern museums were organized. By following an evolutionist/unidirectional approach, indigenous communities were first presented as a savage testimonial of a previous stage before Western civilization and their allegedly inevitable extinction. The first museological practices in the US were organized under such anthropological basis in the late 19th century (Sturge, 2007). To order and exhibit indigenous objects while presenting them represents an opportunity for the empire to materialize its political, economic, and cultural project. Ultimately, material culture refers to people, and indigenous objects and narratives about them provide ideas about “the Other”. Consequently, Snickare (2022) even questions if Western institutions should continue displaying stories of others. The latter is associated with the conflicts of exhibiting indigenous material culture in museums.

Building on Lonetree (2012), taking a decolonial perspective in anthropology museums implies first discussing the issues of colonialization in the United States concerning the role of indigenous communities in general and an indigenous community in particular. In her book *Decolonizing Museums. Representing Native America in National and Tribal Museums*, Lonetree uses the concept of “genocidal act” to highlight that colonizing operations have triggered an indigenous demographic decline and destroyed indigenous people’s culture via assimilation projects that still prevail. Colonizers violently dominate indigenous persons materially, culturally, and symbolically. Analyzing those historical facts that she calls *hard truths*, *truth telling*, and *difficult legacies* should be explicit in exhibitions rather than implicit or abstract, with confused intentions as she critiques some spaces in a review of the NMAI exhibition hall (Lonetree, 2012, pp. 73-122). Lonetree’s argument is immersed in what Patrick Wolfe (2006) defines as “settler colonialism.” Wolfe calls the *logic of elimination* to the relationship between genocide and settler colonial structure, and he asserts that the ultimate purpose of elimination is access to territory. In this sense, the orientation to the understanding of colonialism in the museum setting and subsequent handling through anthropology exhibitions contrasts with the Colombian case previously described.

Prior to my internship at the NMAI, the internship coordinator mailed me two books entitled *Spirit of a Native Place. Building the National Museum of the American Indian* (2004) and *Do all Indians Live in Tipis? Questions and Answers from the National Museum of the American Indian* (2018), along with a map of the three NMAI facilities. These official initial publications introduced me to the museum’s mission, history, and organization. As stated in *Do All Indians Live in Tipis?* (2018), the NMAI’s goal in its exhibitions is to “allow Native people to tell their own stories about their histories, rich cultures, and contemporary lives”

(p.2), which aligns with the museum mission “In partnership with Native Peoples and their allies, the National Museum of the American Indian fosters a richer shared human experience through a more informed understanding of Native peoples.”

Founded in 1989 under the enactment of a U.S. Congress law, the National Museum of the American Indian has three branches: a facility on the National Mall in Washington D.C. (Photograph 2), opened in 2004; the Cultural Resources Center in Suitland, Maryland, opened in 1999; and the George Gustav Heye Center in New York City, opened in 1994. The NMAI has its roots in the latter facility, which was named after the wealthy founder of the Museum of the American Indian. Heye, a well-off banker, collected and exhibited archaeological and ethnographic objects of indigenous peoples in his native New York. The nationalization of this extensive anthropology collection after his death, the museum’s affiliation with the Smithsonian Institution, and the creation of two new facilities enlarged opportunities to disseminate knowledge about native life and open discussions about collections management and indigenous (self) representations in a national and hemispheric scale. Apart from physical exhibitions, as of December 2023, eleven online exhibitions are available on the NMAI’s website. The *Great Inka: Engineering an Empire*, presented in English and Spanish, provides representations of Latin American indigenous peoples from prehispanic times. Following a focus on Latin American indigenous topics, the exhibition outline drafted during my internship intends to be the first of several steps to develop a temporary exhibition proposal at the NMAI or any affiliated Smithsonian institution.



**Photo 2.** Facade of the National Museum of the American Indian on the National Mall in Washington, D.C.

*Source:* Photograph taken by Jorge Arcia Durán

For my internship project at the NMAI, I developed an exhibition idea about the indigenous ballgame in the Americas. The activities were divided into three steps: creating a bibliographic database, identifying Smithsonian locations and desirable consultations with living indigenous communities, and contrasting museological practices. Throughout the internship, I had the mentorship of the curator of the Latin American and Caribbean Collections in the Collections Research and Documentation department, whom I name in this article under the pseudonym “Y.”

I was given the flexibility to narrow the topic of the indigenous ballgame regarding geographical area, time, and indigenous communities. Based on an initial bibliographic survey, I decided to choose the Mesoamerican region from pre-Hispanic to contemporary times, especially considering living indigenous communities. As in the MUUA case, all the archival information reviewed came from academic sources. However, unlike the MUUA case, there was no restriction regarding the source from which the information would be retrieved.

Additionally, based on the kind of envisioned ideas for the exhibition, I selected relevant Smithsonian-affiliated institutions in the United States where the exhibition could be displayed beyond the NMAI. Moreover, I pinpointed living indigenous communities playing “variants”<sup>5</sup> of the pre-Hispanic Mesoamerican ballgame in four current Mexican states, with whom initial consultations may be sought.

## Findings and analyses

Data from both internships was collected using qualitative methods. Primarily, I took advantage of the ethnographic method at the MUUA.<sup>6</sup> From modern ethnographic historiography, my practice at the MUUA was less idealized, since I was not entering an unfamiliar culture. I returned to a known urban scenario in Colombia and specifically interacted with peers: anthropologists and anthropology students whose activities revolved around cultural heritage in a language (literally and figuratively) and in an institution that was not new to me. Similarly, my interaction distanced from classic ethnographic work in terms of holism because my ambition was not to cover the whole museum community or departments, nor did I restrict my everyday interactions to museum-affiliated people.

Although there was a familiarity with the norms and values of both the culture and the museum, the development of museological practices in exhibitions was unknown to me. Taking an inductive approach, I undertook fieldwork to get involved in the on-site design of an exhibition script at the MUUA so that I could deepen my understanding of curatorial practices. Ethnographic records were taken throughout the internship and divided into five sections: (1) actions and opinions held with my mentor, (2) curator

5 This is the word found in the literature review.

6 I refer to the foundations of the ethnographic method established by the dominant US and British anthropology academies in the 20th century. A review of those pillars was taken from Guber (2001).

background and work on exhibitions, (3) MUUA's museological practices in exhibitions, (4) reflections from personal questions in different internship stages, and (5) material culture for display.

Likewise, to systematize archival work, I kept written records of the bibliographic references used, summaries of the chosen literature, maps designed to link subthemes' concepts, and flowcharts elaborated to organize internship steps. Complementing ethnographic and archival work, I conducted a semi-structured interview protocol following parameters provided by Jacob and Furgerson (2012) in conjunction with an informed consent to wrap up my learning experience in exhibitions through an exit dialogue with my mentor.

Adapted to the virtual nature of the internship, methods in the NMAI leaned towards a thorough archival review of academic sources, where I documented the steps to achieve a preliminary archival selection, bibliographic summaries, and conceptual maps and graphs designed to build a database. This database ended up encompassing thirty-five different bibliographic sources and became the cornerstone to define both the themes and subthemes of a Mesoamerican ballgame exhibition and the indigenous communities with whom consultation could be requested.

Comparisons and analyses of qualitative information had a twofold purpose. On the one hand, they were the bedrock of the exhibition script (overarching MUUA internship goal), and the building of a database and future steps for community engagement (overarching NMAI internship goal). On the other hand, they allowed me to identify patterns in the museum discourse and practices framing the representations of indigenous and artisan groups in the exhibitions co-designed.

### ***Museo Universitario Universidad de Antioquia, Colombia***

In the MUUA, collaboration in anthropology exhibitions has been understood as the co-creation process of an exhibition among academic peers or subject-matter experts. Scholar authorities are not limited to the MUUA staff, and they can occur at different exhibition stages. Under this understanding, collaborations have guided the production of some permanent, temporary, and traveling exhibitions. Two notable results of collaborations have been the eleven-year renovation of the permanent anthropology gallery "Graciliano Arcila Vélez", which involved the participation of twenty-two social scientists, and the perhaps most well-known and visited temporary exhibition "Falos y Vaginas", which was developed among the MUUA curators of the anthropology, art, and natural sciences collections.

Not all MUUA anthropology exhibitions are overseen by MUUA staff. The described understanding of collaborations has enabled interinstitutional and individual alliances around university objectives. So, what unites the work of different collaborators? This question leads to deepening the specific role of a collaborator in exhibitions (curator) and what it entails; in other words, what does it mean to do curatorship in MUUA anthropology exhibitions?

Who a curator is based on what a curator does could be differently conceptualized based on the country, historical time, museum genre, museum size, museum priorities, museum department, linked collection, human resources, and other aspects. The lack of a homogenous definition makes it relevant to analyze how a curator of anthropology exhibitions at the MUUA can be defined through their work (contextual practices). For this purpose, I focus on the activities of the MUUA chief anthropology curator, who was my internship mentor, to propose three key features defining a curatorial role in MUUA exhibitions: research, heritage management experiences, and institutional frame.

First, *research*. The curator mainly addresses what ideas to highlight from the collection in an exhibition through a research process. The research process is at the heart of the curator's role. However, not all research on collections results in exhibitions, since research could also be part of programs forged with university research groups or other museological practices. Along the same lines, I noticed that the MUUA chief anthropology curator does not only "curate" objects for exhibitions but also curates the anthropology collection through his simultaneous roles as registrar, collection manager, and museum mediator, tasks demanded by external requests and internal demands.

Second, previous *heritage management experiences*. Mentorships and the curator's previous professional experiences influence their work in exhibitions. They enabled him to, on the one hand, know the anthropology collection and, on the other hand, know the MUUA as an institution (values, mission, needs, and stakeholders). Mainly, his work at the MUUA cataloging the anthropology collection paved the way for him to envision personal contributions once he reached the role of curator.

Third, *institutional framework*. Sometimes, the development of anthropology exhibitions surpasses the decisions of a curator. As understood at the MUUA, collaboration allows curatorship where *X* does not participate or fully engage. Likewise, some exhibition ideas may be suggested to him or accepted by external curators to be developed as they align with institutional agendas and the MUUA mission. In any case, all proposals are reviewed by the museum committee.

If we consider a pyramidal figure and take a horizontal look, collaboration — as practiced by the MUUA — might be analyzed as a fertile ground to produce more informed museum representations. The purpose of having multiple academic peers is to have more complex, nuanced, and complete exhibitions. Nevertheless, participation based on academic credentials limits the breadth of collaboration. More so, once scholars dismiss the inclusion of non-academic actors in collaborations. Thus, if we take a vertical look, the seemingly broad scope falls short of integrating diverse subjects whose non-academic knowledge would subvert or enlarge disciplinary narratives and that, mainly, could be represented in exhibitions.

In terms of the role of anthropology, it is relevant to explore the limits of the anthropology framework. Acknowledged by the MUUA anthropology curator, the likely unconscious subordination to what and how the discipline approaches material culture represents a downside of the academic formation of the collaborators (most of them anthropologists), limiting an internal dialogue possibility mirrored in exhibitions.

Furthermore, museum anthropology has been a dismissed field, a peripheral area, or conceived as an appendix of the discipline, lacking further reflections to approach museological work. There is a tension in the possibilities of representing subaltern groups in museum spaces revealed by these shortcomings.

For the permanent anthropology exhibition in the MUUA, my mentor explained that there was an intentionality in showing connections between the indigenous past and present. Therefore, the representation of indigenous peoples sought to overcome the long-standing misconception reproduced in museums that froze indigenous communities to ancient times. Paradoxically, in the permanent exhibition, the association of culture to a geographical unit (model) from pre-Hispanic times to the present prioritizes ideas of continuity and stability in the definition of native culture rather than internal change or intercultural exchange. This conceptual thread ends up freezing indigenous communities that are dovetailed within clear geographical borders. The archeological and ethnographic goods are displayed to show such association.

For my internship project, I assumed the role of collaborator and helped co-curate a new temporary exhibition about Ráquira pottery. *X* encouraged me to show the tradition of this pottery style. Ráquira is the name of a town located in the department of Boyacá, Colombia, very well-known for its contemporary pottery handicrafts. Guided by the idea that tradition is a cultural manifestation lasting for a long time, I sought to track this pottery style from pre-Hispanic times and link indigenous communities, which led me to research scholarly authorities.

*Arqueología de Sumatarchán, Boyacá* (1975), written by the anthropologist Ana María Falchetti, was a key source where I found that Ráquira pottery is associated with the Muisca indigenous peoples (refining my hypothesis). Likewise, the author describes findings of archeological excavations in some parts of the town defining the *Suta Naranja Pulido* typology, which shows characteristics similar to contemporary pottery (p. 232, 254). This typology is furthermore described in *Cerámica y Ceramistas de Ráquira* by Yolanda Mora de Jaramillo (1974, p. 18). Nevertheless, the ceramic shards are scarce, their location does not match the settlement of the current Ráquira town, and there are not only inconsistencies in the archeological record but also a void in archeological data until the documentation of the Ráquira pottery in colonial chronicles.

The nebulous idea about the root of the **tradition** was repeated in other sources with claims that this pottery style was developed from predecessors a long time ago (Hernández-Guerra, 2006), has an indigenous origin better explained through imprecise accounts from chronicles (Mora de Jaramillo, 1974), and come from “los antiguos” without clarifying who they are (Artesanías de Colombia, 1975). Similarly, these ideas made me question if current non-indigenous artisans sympathize with the idea of an indigenous heritage or if this pre-Hispanic origin has been automatized and become instrumentalized.

I faced conflicts while conducting archival research for the exhibition: On the one hand, the academic sources provided me with arguments to build on an original hypothesis seeking to portray a tradition from indigenous pre-Hispanic legacies. On the other hand, some arguments were vague and undeveloped, and, most importantly, none

allowed me to understand how current living artisans who sustain a Ráquira pottery style think of their craft through the concept of tradition. Regardless of some downsides, and although I will also explore the idea of change and hybridizations in the exhibition, I decided that if the idea of traditional cultural practice and materiality wanted to be shown, the reference to indigenous peoples and some related representations should be mandatory. From this starting point, I began defining the first theme and thread of the museological script.

In hindsight, I wonder whether I continued reproducing an academic normative discourse that needs further reevaluation or inspection of other analytical perspectives and if I could have otherwise introduced tradition in the Ráquira pottery. Finally, the lack of diverse participation of non-academic actors in the co-creation processes of exhibitions led me to ask about a prior step to any collaboration: consultation.

As suggested by *X*, it seems that the lack of involvement of indigenous communities with anthropology museums cancels any foreseeable problem with exhibitions of indigenous topics. I argue that even though indigenous organizations and individuals have donated and/or continue donating objects to the MUUA seeking their preservation, it does not translate into an approval of all museum actions, unneeded attention to have consultations or a consensus of a transferable indigenous agency. *X* recognizes the first of these three points but, in general, asserts that indigenous communities have not presented any complaint to the museum regarding exhibitions, which leads him to infer that the development of indigenous topics in exhibitions has been successfully welcomed.

During our meetings, I repeatedly conveyed the concern for consultations to better portray a narrative in exhibitions and asked for perspectives on repatriations. In both cases, the answer was addressed based on either interinstitutional issues or inter-museum agreements (the state apparatus level). When I inquired about a hemispheric scale, the US was seen as a distanced reality from Colombia in terms of museum development and challenges. Consultations and collaborations sought in the US were explained based on the country's long-standing racism, which was not seen as related to the Colombian mestizo reality, whereas Mexican museology was something *X* pointed out as not only a closer society (Mexico) but also a role model for Colombian museum anthropology. Finally, the lack of positionality statements in museum exhibitions but, even more importantly, the lack of a question about why positionality statements may be important exposes the dominance of a horizontal collaboration model (Up) and the muting of consultations with communities involved in the creation of a museum script and represented communities in an exhibition.

In the museological script I designed about the Ráquira pottery, *X* —apart from suggesting the idea of tradition— did not make explicit any theme, so I utilized the “Big Idea” concept (Serrell, 2015) to devise a script. There are three components to a “Big Idea”: a subject, a verb, and a so what? It works as a place of departure for the curator to identify the exhibition's backbone, anchoring the selection and development of themes. I define the

“Big Idea,” as follows: La forma y uso de la cerámica de Ráquira continúa y se transforma con base en condiciones histórico-culturales.<sup>7</sup>

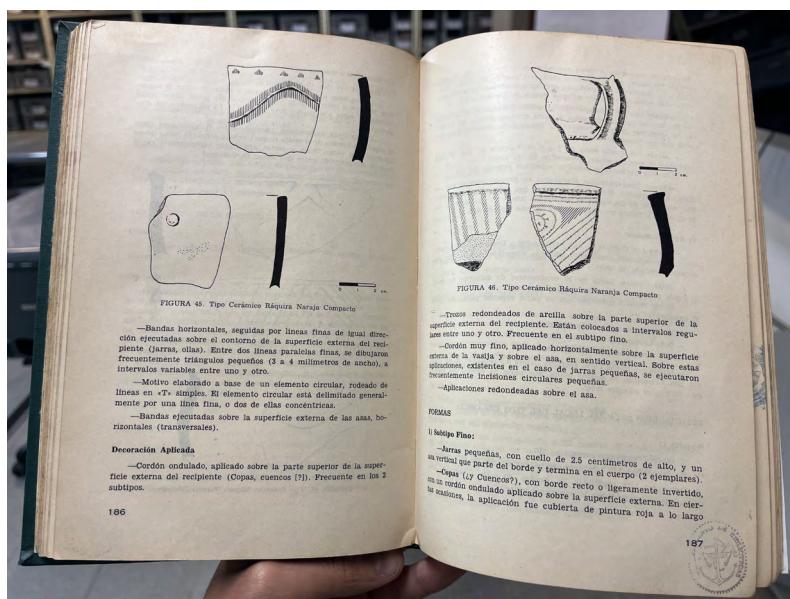
Although there have been neither explicit restrictions nor suggestions to present specific ideas in exhibitions (unlike other museums in Colombia), the MUUA exhibitions have as foundations articles 72 and 74 of the 1991 Colombian constitution, which guide the treatment of the nation-state material cultural heritage. It is traceable and consistent to the mission, justifications, and secondary objectives of previous MUUA exhibitions. Throughout the internship, *X* stressed that the exhibitions’ purpose is to show Colombia’s cultural diversity while showing the MUUA anthropology collections. Collections are the basis of exhibitions: “Para que exista la investigación en un museo, y un museo se piense como un laboratorio es porque tienes que tener colecciones.”<sup>8</sup>

The collections of contemporary pottery handicrafts donated by the dismantled Museo de Artes y Tradiciones Populares to the MUUA were intended to be the main focus of the exhibition. Correspondingly, to link both tradition and change while primarily making use of contemporary pottery, I organized themes chronologically: pre-Hispanic, colonial, and contemporary times. I conceived time unidirectionally. Apart from the introduction to the exhibition, I wrote interpretative labels for each subtheme within a 100-word limit. Below, I itemize the interpretative labels for every theme:

The pre-Hispanic era has three subthemes: *Roots, Archaeology, and A Vessel Universe*. In the first, I called attention to a foundational pre-Hispanic identity of the Ráquira town, interwoven with the pottery work. For *Archaeology*, I approached what arguments the discipline has provided regarding the Ráquira pottery style and some limits of the conclusions due to the hypothetical nature of the discipline. Due to the absence of archeological fragments associated with the *Suta Naranja Pulido* typology in the collections, I proposed to show the book found in the library collections (Photograph 3). For the last subtheme, I highlighted the different kinds of Ráquira pottery vessels with a utilitarian function related to the practice’s origin.

7 The form and function of the Ráquira pottery persists and changes on the basis of historical-cultural events.

8 The possibility of research in a museum and, therefore, envisioning the museum as a laboratory demands the existence of collections.



**Photo 3.** Drawings of archeological pottery fragments found in Ráquira. Source: Arqueología de Sutamar-chán, Boyacá (Falchetti, 1975)

**Source:** Photograph taken by Jorge Arcia Durán

I suggested three subthemes for the colonial era: *Influences*, *Religion*, and *Formal Aspects of the Pottery*. Building on the question “What enabled the continuity and evolution of the Ráquira style?” I consider in *Influences* the changes brought by Spanish colonialism. For *Religion*, I expanded on the influence of Catholicism in the new figures that take place in the style, as well as rituals during the ceramic firing process.

For the contemporary time frame, I suggested three subthemes: *Decorative Handicrafts*, *Little Horse of Ráquira*, and *New Syncretism, Adaptations, and Market Demands*. I consider it relevant to expand on the *Little Horse of Ráquira* or *Caballito de Ráquira* due to its prominent association with the Ráquira town and pottery, and the high quantity and diverse manufacture of this figure in the MUUA collections (Photography 4 and 5). For the remaining subthemes, I suggested questions and a reference, along with contemporary crafts.



**Photos 4 and 5.** Crafts associated to the *Caballito de Ráquira*

*Source:* Photograph taken by Jorge Arcia Durán

Lastly, a final reflection comes from the blurred line in archeological and ethnographic objects between value and price. Even though the Colombian constitution in its article 72 defines that the Colombian cultural heritage —a term that encompasses indigenous artifacts stored in a museum— is “inalienable,” which means they cannot enter the capitalist market by being sold or gifted, one of the museum’s duties has been to qualitatively value indigenous objects of the anthropology collections to set quantitative prices. Each museum object becomes an economic asset of the university.

This seeming contradiction is no real paradox if we examine the larger picture of the state apparatus. I argue that placing a price tag on each object becomes a strategy for the nation-state to track its cultural belongings and enable museums, which are part of the cultural institutions that safeguard state heritage, to better control their collections in terms of internal management, private donations, and tenure of archeological objects. The latter, for instance, has become an obstacle to developing some exhibitions, as expressed by the chief anthropology curator, due to the time-consuming logistics (e.g., legal documentation) and high costs (e.g., insurance policies) carried by handling artifacts from one museum to another.

Regarding internal management, the possibility that each museum is given a temporal tenure provides them with certain freedom to make decisions over collections. However, as all heritage goods belong to the Colombian nation-state, freedom over collection management is ultimately controlled by the Colombian Institute of Anthropology

and History (ICANH), the state institution responsible for managing archeological collections. The heritage goods are both symbolically and economically material assets of the Colombian nation-state.

The continuous efforts of ICANH on safeguarding anthropological goods throughout museums contrast with its lack of regulations, suggestions, or inquiries to the representations of museum exhibitions using these anthropological goods and the participation of the possible living indigenous communities represented. Is the ICANH function reserved for maintaining the material stability of archeological and ethnographic goods? Is the logic of state institutions focusing so much on safeguarding and researching collections and so little on how the information is produced and conveyed to the non-anthropologist public and living communities represented?

### ***National Museum of the American Indian, The United States***

As mentioned for the NMAI, who a curator is varies based on different contexts. Drawing from my interaction with *Y*, I identified three key features defining this/his curatorial role to some extent similar to those described for *X*. Unlike *X*, the most notable difference is that designing exhibitions is not part of *Y*'s current duties. Below, I will elaborate on the characteristics of his curatorship with Latin American collections at the NMAI.

First, *research* (specifically archaeological research). In conjunction with more than twenty years working in museums, *Y* has developed his research career as a university archaeology professor. Interinstitutional agreements between museums and universities have facilitated joint research efforts. As a curator, *Y* oversees some research projects with NMAI Latin American and Caribbean collections. Second, *collections management*. *Y*'s main curatorship duty is to care for the archaeological Latin American and Caribbean collections at the NMAI's Cultural Resources Center. Apart from research, the former implies cataloging, documenting, and creating new collection accessibility strategies.

Finally, in terms of *institutional framework*, *Y* strives to develop his curatorial work under the umbrella of the NMAI's and the Smithsonian institution's mission. The former was true when discussing collections accessibility for indigenous peoples, and the latter when considering Smithsonian facilities to lay out an exhibition with Latin American content. Regular mentorships to interns and fellows are part of the NMAI anthropology curator's tasks and become institutional strategies to engage students in the curation of international collections. Although the museum departments and their functions are well divided, it does not prevent collaborative work. In fact, I harnessed a fluid cooperation among Smithsonian staff. Leveraging Smithsonian networks was beneficial for managing bibliographic sources, enhancing my understanding of facilities, and discovering valuable resources for my internship project.

In terms of the role of the normative discipline, *Y* acknowledges that one possible downside of archeology has been its enormous descriptive emphasis, contrasting with the lack of explicative frameworks. As a result, the understanding of specific archeological

records has been (by automatization) simplified. The former has boxed indigenous communities and reduced native culture understanding. Amid these tensions, he adheres to the motto of the New Archeology: “Archeology is anthropology or is nothing.”<sup>9</sup> In terms of his NMAI work, it has provided him with the chance to reflect on what is feasible when working with indigenous communities and collections (consultation, collaboration, and partnerships).

Apart from suggesting the ballgame as a topic for an exhibition, *Y* encouraged me to look at bibliographic references describing the game. Most of the information (archeological and ethnographic) was geographically located in what is today Mexico, Guatemala, and Honduras and associated the ballgame with religion and social complexity in the pre-Hispanic time. Guided by a prominent initial idea of the **symbolic** function of the ballgame, I sought to expand on the role and meaning(s) of the game in the pre-Hispanic Mesoamerica region, which led me to recognize resources by scholarly authorities. *Y* promptly warned me of the analytical dangers of understanding the ballgame only under certain **symbolic** frameworks. He called attention to what and how information about symbolic functions is explained. He additionally guided me to pay attention to contemporary ballgames in the region.

In hindsight, I question how much of my exhibition proposal needs to review how the symbolic function has been interpreted in the ballgame by the anthropological — mainly archaeological — literature and better identify the scopes and limitations of key disciplinary debates to later select what would be worthy of having on a museum exhibition. Doing fieldwork and developing a proposal to work with the identified indigenous communities that practice the ballgame nowadays might re-address and/or nourish the symbolic focus of my exhibition proposal.

One of the most outstanding NMAI achievements has been the prominent role of consultations to forge collaborations with living indigenous communities, which disrupt traditional anthropology museum practices. Acknowledging the distrust of native communities towards museums because such spaces have perpetuated colonial subordination, the NMAI has reflected on better museological practices and work prioritizing indigenous engagement. *Y* hypothesizes that the institution’s leadership in indigenous peoples’ hands has allowed envisioning this museum as a tool for indigenous agency and self-determination while forging trust. This initiative is not exempted from tensions. Authors like Lonetree (2012) and de la Cadena (2015) argue that some noble intentions fall short of exemplary consultation and exhibition content that truly represents indigenous peoples.

In the case of strengthening this exhibition proposal, *Y* explicitly stated the need for consulting with living indigenous communities, considering who to consult, how to consult, times, interests of different members of an indigenous community, and interests of other involved stakeholders. Once in the field, introducing changes to an original proposal should be anticipated. This way, consultation would move from a formal authorization

9 An aphorism by Willey and Phillips (1958) identifying archeology’s need to engage in anthropological theoretical discussions and reflections.

towards a meaningful project. My mentor suggested that even though the steps and stages of consultation for an exhibition project might take longer, the results become more fruitful.

In the museological script I designed about the pre-Hispanic Mesoamerican ballgame, as with the MUUA's exhibition, I used the "Big Idea" concept (Serrell, 2015, pp. 7-18) to outline the themes and subthemes for a potential NMAI exhibition. I defined the "Big Idea" as follows: Prehispanic worldviews are conveyed through the ballgame in four Mesoamerican sites. Out of 35 book chapters and articles, I quantified that 26 pieces, or 74% of the reviewed literature, support the big idea. By means of the quantitative and qualitative information, I ended up selecting the archeological and ethnographical information associated with the ballgame in 4 Mexican states: Oaxaca with the Mixtec ball linked to the Mixtec indigenous peoples, Sinaloa with the Ulamá or Purechá ballgame, Yucatán with prominent records of the pre-Hispanic ballgame in the archeological site of Chichén Itzá, and the Michoacán state with the Purécha or Tarsaca ball.

More or less (un)conscious, I designed the thematic structure for the ballgame, similar to the one developed for the Ráquira pottery exhibition. Following a unidirectional timeline, I chose four themes: Mesoamerica (1), Religious Backbone (2), Colonization (3), and pre-Hispanic Ballgame Legacies (4).

First, I tried to identify the pre-Hispanic roots of the exhibition topic. For that purpose, I saw it as important to introduce what unifies and defines a "Mesoamerican region." This section would subsequently approach ideas of a "Pan-Mesoamerican identity," as hypothesized by some archeologists, intertwined with the role of the cultural practice of the ballgame from pre-Hispanic times. I proposed to provide information about remarkable pre-Hispanic locations where the game was played in Mesoamerica and indigenous groups associated with its practice.

To build on the hypothesis of the symbolic function, I considered it relevant to highlight descriptions from the Popol Vuh (a comprehensive book of the Maya culture that describes the world foundation) framing the religious dimension of the ballgame. The role of the twin brothers (Photography 6), ideas of regulation between the overworld and underworld, and the balance of agricultural cycles would be encompassed in a first subtheme entitled *Origins*. In a second subtheme entitled *Key Elements*, I proposed tackling the game's technical elements that articulate its symbolic function by answering five questions: Where was the ballgame played? What was used to play the ballgame? How was it played? Who played it? And when was it played?



<https://www.facebook.com/bowersmuseum/posts/in-this-scene-from-popol-vuh-watercolors-of-diego-rivera-the-lords-of-xibalba-invite-the-ball-players-10153760390863871/> 1/1

**Photo 6.** Screenshot from the Bowers Museum Facebook page. Twin Brothers of the Popol Vuh – Watercolor on paper by Diego Rivera, 1931.

*Source:* [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153760390863871&id=101778233870&set=a.144808978870&locale=mk\\_MK](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153760390863871&id=101778233870&set=a.144808978870&locale=mk_MK) (7/3/2025)

As a result of the significant amount of information from Spanish chronicles and the dramatic effects of the Spanish conquest, I considered it relevant to elaborate on the impacts of Spanish colonization: interrupting, annihilating, and modifying the ballgame practice. Incorporating this theme is relevant to the NMAI's mission because it makes explicit the challenges faced by indigenous communities and the resistances they have devised, as well as aligning with the NMAI's vision to promote "Equity and social justice for the Native peoples of the Western Hemisphere."

Finally, the last section will tackle the legacies of the ballgame in terms of transformations and survivals from pre-Hispanic to contemporary times. I found substantive ethnographic information about the Ulama, the Purépecha, and the Mixtec ballgame: how it revitalizes an ethnic identity, how it is played under special events and days,

the game's rules, and the distinctive clothing used to play it. To wrap up the exhibition, I suggested exploring the impacts of ongoing colonization. For example, how the ballgame is presented by tourism in some parts of Mexico today, where ballgame performances might be selling colonial ideas linking indigenous people to exoticism and dead savages. By the end of the internship, drawing from the materiality described in the case studies reviewed, I suggested for each theme relevant objects to be displayed: ceramic figurines, rubber balls, ball playing gear, attire, photographs, sculpture reliefs, and stone disks.

Aware of the thin line between making accessible content and oversimplifying the information, my mentor and I discussed exhibition accessibility and the relevance of the display. For this purpose, he encouraged me to reflect on three key questions: Who is the targeted audience? In what Smithsonian institution may the exhibition be relevant? And what kind of objects may be pertinent to have on display? In that sense, I proposed to have this temporary in-person exhibition displayed in a Smithsonian-affiliated institution in the United States that promotes Mexican heritage, either the Mexican Museum in San Francisco or the Museum of Us in San Diego. Both institutions target the participation of large audiences of Latinos and Mexican descendants who now live in the United States. Finally, because of the virtual character of the internship, I missed some discussions that could have been sparked and unfolded if I had experienced the museum internship in person. This limitation may have prevented conversations like those I had with "X" about the economic value of collections.

## Conclusions

By examining curatorial practices through internship projects, this essay offers insights into how two prominent museums in the Americas produce cultural representations of indigenous and artisan groups in exhibitions. Drawing from the perspective of Critical Museum Studies, I framed curatorship and curators' work within the museum context of each country (Colombia and the US) to identify dominant colonial legacies, which were differently acknowledged and handled in exhibition-making. I traced them in the patterns of envisioned collaborative processes, treatment of anthropology knowledge, and orientation of exhibition content to nation-state and transnational policies. Notwithstanding differences in the two case studies, curatorial undertakings aligned consistently with each museum's mission. For the MUUA, the focus was on producing an exhibition to showcase a cultural tradition of Colombia using state-owned collections. For the NMAI, the focus was on designing a preliminary exhibition script, mainly built from academic archaeological sources, before the anticipated consultation processes with living indigenous communities in the Americas.

Creating an exhibition design as an internship product challenged me to work within the scope of the institutions and propose conversations within these limits. As part of my own curatorial involvement, this essay shed light on the tensions I had when handling archival and ethnographic data to define the exhibition's conceptual backbone

and select the material culture to display. This sort of self-critical and reflexive work pointed out several limits of the knowledge produced by scholarly sources, made it relevant to distill the understanding of collaboration, and raised questions about the place of living communities portrayed in the exhibition.

To better understand why some stereotypes of subaltern groups are so enduring, we need to note how authority, exclusivity, and scholarship are expressed and negotiated in spaces like museums and the specific work done in anthropology exhibitions. Under the umbrella of Critical Museum Studies, this attention speaks to a calling of authors focused on critical race theory, sites of decolonization, and community engagement, to mention a few. The work here adds to discussions of anthropology curation in museum exhibitions. Exhibition research and design could become a remarkable arena to readdress neglected demands of historically marginalized groups, rethink possibilities of partnerships, and engage the larger public with more complex but accessible exhibition content.

While I do not define the mentioned Colombian and US cases as representatives of the global south or the global north, respectively (encompassing a defined pattern), I proposed a path centered on studying “up” the production of cultural narratives. It was beyond the scope of this article to study down and sideways. Nonetheless, such qualitative studies would nourish, confirm, or deconstruct the comprehension of specific indigenous and artisan communities represented and provide a more thorough assessment of the stories built for exhibitions. In the spirit of a “reinvented anthropology” (Nader, 1972, p. 292), reciprocity and commitment should resonate with our envisioned work as museum professionals vis-à-vis the long-standing role of museums as powerful institutions of the dominant society.

## References

- American Alliance of Museums. *Facing change: Insights from the American Alliance of Museums' diversity, equity, accessibility, and inclusion working group*. 2018. <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/04/AAM-DEAI-Working-Group-Full-Report-2018.pdf>
- Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Revised ed. London: Verso, 2016. [https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0465-2\\_1250](https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0465-2_1250)
- Archila, Sonia. “Gold museum: museo del oro.” In *Encyclopedia of Global Archaeology*, edited by Claire Smith, 3070–3072. Springer Verlag, 2014.
- Artesanías de Colombia. Artesanía de Ráquira y regiones vecinas. Colombia, 1975.
- Augustat, Claudia. “Colonising memory: Indigenous heritage and community engagement”. In *Mobile Museums: Collections in circulation*, edited by F. Driver, M. Nesbitt, & C. Cornish, 283–302. London: UCL Press, 2021. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18kc0px.18>.
- Blue Spruce, Duane. *Spirit of a native place: building the national museum of the american indian*. Washington, D.C.: National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, en asociación con National Geographic, 2004.
- Botero, Clara. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: Viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2006. <https://books.google.com/books?id=pNtrAAAAMAAJ>.

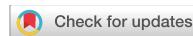
- Dana, John. *The gloom of the museum*. Woodstock, Vt.: Elm Tree Press, 1917.
- De la Cadena, Marisol. "A Comedy of Equivocations: Nazario Turpo's Collaboration with the National Museum of the American Indian." In *Earth beings: ecologies of practice across Andean worlds*, 209–242. Durham: Duke University Press, 2015. <https://doi.org/10.1515/9781478093626-010>
- Falchetti, Ana. *Arqueología de Sutamarchán, Boyacá*. Bogotá: Banco Popular, 1975.
- Fernández-Salvador, Consuelo, Hill, Michael and Williams, Julie. "Becoming Modern and Inclusive: Getting Rid of Status and Tradition in an Ecuadorean Bank". *Human Organization*, vol. 81, no.1 (2022): 12–21. <https://doi.org/10.17730/1938-3525-81.1.12>.
- Gúber, Rosana. *La etnografía- método, campo y reflexividad* (1st ed). Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Hernández-Guerra, Jesús. "El barro como medio de expresión del imaginario de los artesanos de Ráquira." *Educación y Ciencia*, no. 9 (2006). <https://doi.org/10.19053/01207105.703>.
- Ho, Karen. "Studying Up" Wall Street: Reflections on theory and methodology". In *Researching amongst elites: Challenges and opportunities in Studying Up*, edited by Luis Aguilar and Christopher Schneider, 29–49. London: Routledge, 2012.
- González-Casanova, Pablo. "Internal colonialism and national development". *Studies in Comparative International Development*, vol. 1, no. 4 (1965): 27–37. <https://doi.org/10.1007/BF02800542>.
- Jacob, Stacy and Furgerson, Paige. "Writing Interviews Protocols and Conducting Interviews: Tips for Students New to the Field of Qualitative Research." *Qualitative Report*, vol. 17, no. 42 (2012): 1–10. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2012.1718>.
- Kern, Steven. "The Modern American Museum Was Invented in Newark". *The Antioch Review*, vol. 74, no. 2 (2016): 271–284. <https://doi.org/10.7723/antiochreview.74.2.0271>
- Laurière, Christine. "Los vínculos científicos de Gerardo Reichel-Dolmatoff con los antropólogos americanistas franceses (Paul Rivet, Claude Lévi-Strauss)". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, vol. 11 (2010): 101–124. Redalyc, <https://doi.org/10.7440/antipoda11.2010.07>.
- Lonetree, Amy. *Decolonizing museums: Representing native America in national and tribal museums*. Chapel Hill: University of North Carolina Press: 2012.
- Marcus, George. "Introduction". In *Elites: Etnographic issues*, edited by George Marcus, 3–57. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1983.
- Martínez-Novo, Carmen. "Race, maternalism, and community development". In *Who defines indigenous? Identities, development and the state in northern Mexico*, 118–151. New Jersey: Rutgers University Press, 2006.
- Mora de Jaramillo, Yolanda. *Cerámica y ceramistas de Ráquira*. Bogotá: Banco Popular, 1974.
- Murawski, Mike. "Interrupting white dominant culture in museums." *Art Museum Teaching*, 2019. <https://artmuseumteaching.com/2019/05/31/interrupting-white-dominant-culture/>
- Museo del Oro. "Historia del Museo del Oro". *Boletín Museo Del Oro*, no. 1 (1978): 3–12. <https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/bmo/article/view/21057>
- Nader, Laura. "Up to the anthropologist—Perspectives gained from studying up". In *Reinventing anthropology*, edited by Dell Hymes, 284–311. Pantheon Books, 1972.
- National Museum of the American Indian (U.S.). *Do all indians live in tipis?: questions and answers from the national museum of the american indian*. New York: Smithsonian National Museum of the American Indian, 2018.
- Nueva constitución de Colombia, 1991. S.N., 1991.
- Olivares, Alexandra and Piatak, Jaclyn. "Exhibiting Inclusion: An Examination of Race, Ethnicity, and Museum Participation." *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, vol. 33, no.1 (2022): 121–133. <https://doi.org/10.1007/s11266-021-00322-0>.

- Plazas, Clemencia. "Una historia personal del Museo del Oro". *Boletín Museo Del Oro*, no. 60 (2021): 154–210. <https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/bmo/article/view/21810>
- Rollins, Judith. *Between women: domestics and their employers*. Philadelphia: Temple University Press, 1985.
- Serrell, Beverly. *Exhibit labels: an interpretive approach*. 2nd ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- Sturge, Kate. *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.
- Snickare, Marten. *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002. <https://doi.org/10.5117/9789463728065>.
- Universidad de Antioquia. *Colección de antropología: Herencia, patrimonio y memoria*. 2014.
- Universidad de Antioquia. *Códice. Boletín Científico y Cultural del Museo Universitario Universidad de Antioquia*, no. 28 (2015).
- Universidad de Antioquia. *Los Rostros de Antioquia*. 2017
- Vaughan, Diane. *The Challenger launch decision: risky technology, culture, and deviance at NASA*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Von Oswald, Margareta. "Repairing representations: Curatorial cultures and change in the Ethnological Museum". In *Working Through Colonial Collections: An Ethnography of the Ethnological Museum in Berlin*, edited by Margareta Von Oswald, 235–256. Leuven: Leuven University Press, 2022. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3029hv9.14>
- Willey, Gordon and Phillips, Philip. *Method and Theory in American Archaeology*. Chicago: University of Chicago, 1958.
- Wolfe, Patrick. "Settler colonialism and the elimination of the native." *Journal of Genocide Research*, vol. 8, no. 4 (2006): 387–409. <https://doi.org/10.1080/14623520601056240>

# Bajo el yugo del origen. Las salas etnográficas en el Museo Nacional de Antropología, México

---

Leopoldo Trejo Barrientos<sup>a</sup>



<sup>a</sup>Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de Antropología

Correo electrónico: [leopoldo\\_trejo@inah.gob.mx](mailto:leopoldo_trejo@inah.gob.mx)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0557-0208>

Recibido: 3 de mayo de 2024. Aprobado: 18 de julio de 2024. Publicado: 28 de febrero de 2025

**Resumen:**

A partir de mi experiencia como curador de etnografía en el Museo Nacional de Antropología (México) y de la comparación de este con otros recintos, parcial o totalmente etnográficos, ofrezco una visión crítica de las salas dedicadas a los pueblos originarios. Siguiendo algunos postulados centrales de la museología crítica, centro mi atención en la necesidad de renunciar a los ideales nacionalistas de “identidad” y “fidelidad”, así como en la urgencia de priorizar la exhibición del proceso de extrañamiento etnográfico. Finalmente, hago hincapié en la necesidad de romper con la línea temporal moderna para promover espacios de exhibición exclusivamente etnográficos.

**Palabras clave:**

Museos, etnografía, nacionalismo, museología crítica, curaduría

## **Under the Yoke of Origin. The Ethnographic Halls in the National Museum of Anthropology, Mexico**

**Abstract:**

Based on my experience as curator and ethnographer at the National Museum of Anthropology (Mexico) and its comparison with other partially or totally ethnographic museums, I offer a critical vision of the exhibitions dedicated to contemporary indigenous peoples. Following some of the central postulates of the critical museology, I focus on the need to renounce the nationalist ideals of “identity” and “fidelity”, as well as the urgency of prioritizing the exhibition of the process of ethnographic estrangement. Finally, I emphasize the need to break with the modern timeline in order to promote exclusively ethnographic exhibition spaces.

**Keywords:**

Museums, ethnography, nationalism, critical museology, curatorship

## **Sob o Julgo da Origem. As Salas Etnográficas no Museu Nacional de Antropologia, México**

**Resumo:**

Com base em minha experiência como curador de etnografia no Museo Nacional de Antropología (México) e na comparação desse museu com outros museus parcial ou totalmente etnográficos, apresento uma visão crítica das salas dedicadas aos povos nativos. Seguindo alguns princípios centrais da museologia crítica, concentro minha atenção na necessidade de renunciar aos ideais nacionalistas de “identidade” e “fidelidade”, bem como na urgência de priorizar a exposição do processo de estranhamento etnográfico. Por fim, enfatizo a necessidade de romper com a linha do tempo moderna a fim de promover espaços de exposição exclusivamente etnográficos.

**Palavras-chave:**

Museus, etnografia, nacionalismo, museología crítica, curaduria

## Introducción

**E**n 2024 México celebró el 60 aniversario del Museo Nacional de Antropología (MNA).<sup>1</sup> A partir de mi experiencia como curador durante el último tercio de su historia, y desde la perspectiva de la museología crítica, en las siguientes páginas reflexiono sobre los obstáculos que le han impedido superar la crisis que padece desde finales del siglo XX. En el primer apartado, “Reflejos”, sostengo que el reiterado “fracaso” de las salas etnográficas responde, en primera instancia, a la necesidad institucional de presentar a los pueblos contemporáneos como continuidades de las culturas prehispánicas o arqueológicas. En el segundo apartado, “Contextos”, afirmo que el desinterés de los curadores por el desarrollo de las propuestas museológicas ha perpetuado el ideal de objetividad y la consecuente reproducción de contextos. En este tenor, el tercer apartado, “Detrás del espejo”, muestra que la estrategia de llevar a las comunidades al museo para que se representen “fielmente” en él, es un ejercicio que refuerza estereotipos y prejuicios, pero sobre todo, permite a los curadores renunciar a su responsabilidad como autores. Finalmente, en el apartado “Proyecciones” expongo cuáles serían las medidas utópicas que tomaría para sacar al museo del atolladero en el que ha estado sumido prácticamente desde su fundación.

Los antecedentes del MNA se remontan a la primera mitad del siglo XIX, cuando el presidente Guadalupe Victoria decretó en 1825 la fundación del Museo Nacional. Esta decisión: “[...] refleja una tendencia generalizada entre los países recién independizados de la América española: la de crear museos nacionales o regionales. Así, Chile tuvo su primer museo en 1822, Argentina y Colombia en 1823, Perú en 1826, Bolivia en 1838. Fundar museos se seguía de fundar naciones independientes.” (Achim, 2014, p. 74).

Pero como las comunidades son imaginadas (Anderson, 2006) y las tradiciones inventadas (Hobsbawm, 2012), los nuevos Estados-nación tuvieron la urgencia de crear un origen mítico pero, principalmente, una continuidad “esencial” entre este, el presente y el futuro soñado. Si bien en varios países latinoamericanos como Perú, México y Colombia la definición del ser nacional se ha tejido y se sostiene a partir de la relación paradójica entre una población que se asume moderna y reproduce los valores e instituciones de tradición europea (primero criolla y luego mestiza) y otras, históricamente discriminadas y expoliadas, que el Estado englobó en la categoría supraétnica de indígena o indio (Bonfil, 2011, p. 22), el mayor o menor énfasis en el origen y la continuidad indígena es resultado del entre-cruzamiento de circunstancias como la concentración de vestigios prehispánicos, el peso demográfico de los pueblos originarios, las distintas influencias europeas o norteamericana en política y en la vida académica, entre otros factores.

Si contrastamos, por ejemplo, el proceso de creación y desarrollo de los museos nacionales de Colombia (Reyes 2017, p. 116) y de México, 1823 y 1825 respectivamente, el paralelismo es evidente. En ambos casos, la compleja y cambiante relación que sus élites

1 Se localiza en la Ciudad de México en un área de parques y museos conocida como Bosque de Chapultepec.

europeizantes han forzado con lo indígena ha hecho correr ríos de tinta; sin embargo, hasta finales del siglo XX su esencia puede resumirse en el dicho del general norteamericano Phillip Sheridan: “El mejor indio es un indio muerto” (Mieder 2001, p. 50). Hay que aclarar, sin embargo, que el “indio muerto” más redituable en estos países latinoamericanos no fue ni es el asesinado por el Estado, sino el abstracto que históricamente murió con el triunfo de la invasión española en el siglo XVI: **el indio prehispánico**.

La supuesta continuidad entre las culturas prehispánicas y los pueblos originarios contemporáneos ha acompañado la construcción de los estados mexicano y colombiano, así como la de los propios pueblos originarios y, por supuesto, la de sus respectivos museos nacionales. No obstante, como Clara Isabel Botero comenta, la concentración de vestigios de civilizaciones prehispánicas en México (grandes pirámides, códices, murales, calendarios, crónicas coloniales tempranas, etcétera), aunada a las políticas nacionalistas y al indigenismo promovidos por los regímenes posrevolucionarios, marcan una diferencia de peso (Botero, 2001), que, como trataré de mostrar en este ensayo, se ha convertido en un grillete para el MNA. El peso que la noción de continuidad esencial indígena tiene en la identidad mexicana<sup>2</sup> es, sin duda, el principal obstáculo para el desarrollo de la etnografía y la museología en este emblemático museo nacional.

La creación, en 1887, de la sección de Antropología y Etnografía en el Museo Nacional de México marcó el inicio de la continuidad temporal entre estas disciplinas y lo indígena, en donde la antropología, en concreto, la arqueología, representaba el pasado u origen de la nación, mientras que la etnografía tenía como tarea dar cuenta de la continuidad civilizatoria a partir de la colección y estudio de los pueblos vivos, los cuales, siguiendo el esquema evolucionista, se veían como atrasados y sus expresiones culturales como supervivencias de las grandes civilizaciones muertas.<sup>3</sup>

No obstante el éxito de esta ecuación, a partir de los años sesenta del siglo XX es difícil de sostener, entre otras cosas por, las luchas decoloniales, las profundas transformaciones que viven los pueblos originarios, la proliferación de otros tipos de alteridades no indígenas, la profesionalización de la antropología social, los constantes cuestionamientos que los pueblos originarios hacen a la labor antropológica en general, y a la etnográfica en

2 La literatura sobre el tema es muy amplia. Para una visión general, sugiero la lectura del libro coordinado por Roger Bartra, *Anatomía del mexicano* (2015), en donde reúne textos fundamentales para comprender la construcción del ser “mexicano”. Por otro lado, es importante revisar el libro *Indígenas de la Nación. Etnografía histórica de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos XVII-XXI)*, de Paula López Caballero, en especial el análisis de lo que llama “régimen nacional de alteridad” (2017). Asimismo, recomiendo el artículo de Rebecca Early, ‘Padres de la Patria’ and the Ancestral Past: Commemorations of Independence in Nineteenth-Century Spanish America” (2002), en donde la autora describe las tensiones entre las posiciones conservadoras, que reconocían el origen de la Patria en Hernán Cortés, y las “indianescas” que eligieron al mundo prehispánico como origen de la nación.

3 El Museo Nacional de 1825 pretendía cubrir todas las ramas del conocimiento. Este ideal de museo total, como lo llama Frida Gorbach (2014), implicaba integrar en un mismo espacio arquitectónico a la Historia natural y a la Historia social o cultural del país. Al momento de su fundación las colecciones más importantes eran de historia natural y gradualmente se fueron engrosando las arqueológicas. En un país donde el indio vivo ha sido visto como un problema, las colecciones etnográficas comenzaron a formarse hasta 1887 (aunque ya existían algunas piezas), tuvieron un incremento en 1910 con la transformación del Museo Nacional en Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, pero la verdadera conformación del acervo etnográfico tuvo que esperar hasta 1964.

particular, y, no podía faltar, por la crisis que desde los años sesenta padecían los museos, especialmente los grandes templos nacionales como el MNA.

Desde los estudios museológicos, por ejemplo, Francisca Hernández explica que el surgimiento de la llamada “nueva museología en los años 80 del siglo XX respondió a la crisis de los museos tradicionales — positivistas e historicistas, centrados en la figura del curador, en donde el visitante es pasivo y los procesos de aprendizaje homogéneos— e incapaces de responder a los múltiples y acelerados cambios socioculturales que tienen lugar en el mundo global (Hernández, 2006, pp. 91, 95-98, 123). Si bien el MNA tuvo un periodo de experimentación museológica (1972-1980) que lo sacó de sus muros para alcanzar a las comunidades e intentar ser un agente de cambio, el cierre en 1980 del proyecto “La Casa del Museo” (Pérez, 2022) significó la perpetuación de la visión tradicional y del desdén de los curadores y directivos hacia las nuevas propuestas museológicas.

Desde la antropología social, baste mentar la sorpresa de las autoridades del MNA cuando en 2017 Adam Kuper les comentó que los museos antropológicos estaban en crisis (Kuper, 2023, p. 337). Por asombroso que parezca, para los directivos y curadores del MNA la crisis de los museos tradicionales parece lejana porque el número de visitantes crece<sup>4</sup> y el recinto se considera uno de los museos más famosos del mundo. Esta ceguera frente a la crisis de los museos antropológicos y, por lo tanto, frente a la crítica antropológica y museológica, se explica porque el MNA es la expresión más potente del mito nacional mexicano, es un templo a la nación, al poder político y al orden social tal como lo definió el Nobel mexicano Octavio Paz (1972).

Joya de la corona de los regímenes pos revolucionarios y carta de presentación de la antropología mexicana (Lomnitz, 2021),<sup>5</sup> desde su fundación el MNA vive una crisis museológica y antropológica resultado de la necesidad institucional de mantener viva la continuidad entre los indios muertos (prehispánicos) y los vivos (contemporáneos). La reestructuración de dos salas etnográficas en 2024 da cuenta de esta añeja crisis, la cual ha sido denunciada desde su inauguración, pero se obvia porque cuestiona el mito fundacional del Estado, el cual se sostiene sobre la falsa continuidad de lo indígena. Ejemplo de ello es la crítica de Roger Bartra, “Sonata etnográfica en No bemol” (2006), la cual no ha tenido eco en los discursos museográficos ni en la investigación etnográfica del MNA en las dos últimas décadas. Si como Adam Kuper vislumbra, el “futuro de los museos antropológicos en México es cuestión de interés nacional” (2023, pp. 337), todo apunta a que será imposible trascender la visión tradicional.

Desde la perspectiva de un curador mexicano blanco, que ha vivido los obstáculos para pensar y exhibir la complejidad de los pueblos originarios, daré cuenta de algunos

4 El 5 de noviembre de 2024 el Museo Nacional de Antropología superó su récord de visitantes al recibir 3,086,556 en un año.

5 Este autor lo considera como la culminación del proyecto estético de los gobiernos postrevolucionarios (1920-1970) “[...] porque fue financiado por el Estado mexicano, diseñado por un arquitecto mexicano y construido por ingenieros y trabajadores mexicanos para cobijar y exhibir, de la mejor forma, el gran pasado mexicano. Así, el espacio del Museo Nacional de Antropología es, en sí mismo y por fin, un ejemplo innegable de la realización del potencial de México como nación moderna.” (Lomnitz, 2021, pp. 106-107).

vicios que prevalecen en el MNA, al tiempo que aventuro alternativas utópicas para trascenderlos. Mi crítica es resultado de una etnografía de los públicos y del ámbito curatorial en el área de etnografía, así como de la comparación de diferentes museos, parcial o totalmente etnográficos, que comparten la visión “moderna” de la exhibición de las alteridades. Por visión “moderna” entiendo aquella que, siguiendo a Elaine Heumann (2005) y Jette Sandahl (2005), reproduce dicotomías como salvaje/moderno, alma/materia, cultura/naturaleza, y por supuesto, pasado/presente, entre otras, a partir de las cuales crea y reproduce una mirada evolucionista de los pueblos. Esta visión se contrapone a la perspectiva “nativa” de museos como el Nacional del Indio Americano en Nueva York, en donde se ha optado por privilegiar las curadurías nativas.<sup>6</sup>

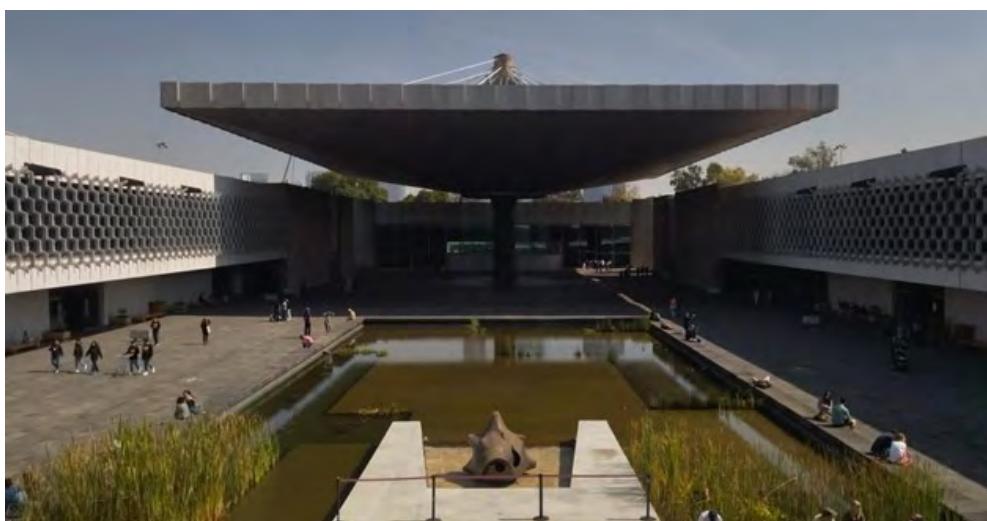
En el hipotético continuo que demarcan las visiones moderna y nativa, el MNA tendría que decidir entre seguir preso en la primera y reproducir las formas tradicionales; optar por la segunda y renunciar a su carácter de “antropológico” e intentar abrazar algunas de las ideas de la nueva museología y de los museos de identidades (Kuper, 2023) o, como propongo, ser etnográfico en sentido estricto, elección que lo obligaría a tomarse en serio las exigencias teórico-metodológicas de una disciplina reflexiva, holística, libre de condicionamientos nacionalistas y, por lo tanto, cercana a las propuestas de la museología crítica.

## Reflejos

Por veinte años fui curador de etnografía en el Museo Nacional de Antropología. Desde mi ingreso me llamaron la atención los ríos de gente que visitan las salas arqueológicas y los escasos visitantes que subían a conocer las etnográficas. Decidí investigar. Como primer paso medí el tiempo promedio que tardaban recorrer mi antigua sala Costa del Golfo de México.<sup>7</sup> Quizá fue un mal momento, quizá debí esperar más tiempo o mi presencia inhibió a los curiosos, lo cierto es que ninguno prolongó por más de dos minutos su recorrido.

6 Cfr. *The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century. The Significance of the National Museum of the American Indian* (2005).

7 Las salas etnográficas del MNA fueron creadas a partir de criterios regionales disímiles, entre los que destacan el lingüístico, el político, el cultural, el histórico y el geográfico. La Sala Costa del Golfo de México respondía a los dos últimos.



**Figura 1.** Patio interior del MNA. Al fondo la entrada al museo; en la planta baja las salas arqueológicas (los indios muertos) y en la primera, las etnográficas (los indios vivos).

*Fuente:* Fotografía de Leopoldo Trejo Barrientos, 3 de diciembre de 2016.

¿Qué idea, qué duda, qué nuevo conocimiento pudieron recoger en tan solo ciento veinte segundos? Si consideramos que mi sala abarcaba dos regiones históricas — el Totonacapan y la Huasteca— que comprenden al menos doce pueblos originarios contemporáneos<sup>8</sup> hablantes de lenguas pertenecientes a cuatro familias lingüísticas,<sup>9</sup> es claro que la diversidad cultural y su complejidad pasaron desapercibidas. Para estar seguro, repetí el ejercicio en la recién inaugurada sala de los pueblos Otopames (año 2016).<sup>10</sup> A diferencia de mi pesquisa anterior, en esta ocasión cuestioné a los visitantes. Como era de esperar, sabían poco o nada de los pueblos exhibidos y lo único que recordaban eran las piezas más coloridas. Como etnógrafo me pregunté ¿qué tienen de menos los objetos y las salas etnográficas? ¿Es la etnografía menos interesante que la arqueología? ¿Por qué para el público es más relevante el pasado que el presente?

El yugo del origen prehispánico y la continuidad de esencias indígenas están detrás de esta desigualdad. En septiembre de 1964, el entonces secretario de Educación Pública mexicano, Jaime Torres Bodet, dejó inscrito en las paredes de mármol el objetivo del Museo Nacional de Antropología: “Valor y confianza ante el porvenir hallan los pueblos en la grandeza de su pasado. Mexicano, contémplate en el espejo de esa grandeza; comprueba

8 Teenek de San Luis Potosí y Veracruz; totonacos del Norte, Centro y Sur; tepehuas del Norte, de la Sierra y del Sur; otomíes orientales y nahuas de la Huasteca, de la Sierra y del Este.

9 Las lenguas teenek pertenecen a la familia mayence; las totonacas y tepehuas a la familia totonacana; la otomí a la otomangue, y las nahuas a la yutonahua.

10 El criterio que define a esta sala es el lingüístico. En ella se exhiben a los pueblos que hablan lenguas otomíes y pames.

aquí, extranjero, la unidad del destino humano. Pasan las civilizaciones; pero en los hombres quedará siempre la gloria de que otros hombres hayan luchado para erigirlas.”

La ausencia de la etnografía se explica por la automática relación que tendemos entre los pueblos originarios y el pasado primordial. Sin embargo, solo se justifica si convenimos, lo que es imposible de hacer, en que los pueblos contemporáneos son supervivencias o fósiles vivos de un mundo pretérito. Para maquillar este truco nacionalista nada mejor que el recurso retórico al espejo y a la idea de reflejo: soy mexicano porque tengo algo de indígena y por ello puedo mirarme en el rostro genérico que el pasado nos entrega. No obstante, como no es claro qué de mí es indígena, el museo cumple con la labor de reconocimiento, de identidad, pero no del Yo exterior, mestizo, urbano, nacional; sino del Yo profundo, del México profundo, interior, rural y raíz, por el que tanta batalla diera Guillermo Bonfil Batalla (1994). Como el indígena es un Otro constitutivo del Yo nacional:

El mestizo, por más que quiera, no puede resucitar el tipo de reflexión indígena ni puede expresarse ‘en indio’; si quiere juzgar, toma los conceptos occidentales, si quiere mirar, debe hacerlo con sus ojos. Lo indígena es una realidad que debe ser revelada; iluminada por la reflexión, en el seno del espíritu mestizo; pero ella, a su vez, nada revela en otras realidades. (Villoro 2015, pp. 204-205).

Desde la etnografía es obvio que el MNA está lejos de ser el “gran espejo” del mundo indígena. Discursiva y espacialmente, cada planta muestra universos distintos, cuya continuidad fue construida por los discursos nacionalistas que inspiraron a los movimientos de independencia a principios del siglo XIX (Early, 2002; Bartra, 2005; López, 2017). En este contexto, para los mexicanos es bastante claro que en la planta baja miramos al indio ancestral reflejado en piedra: el indio-raíz, guerrero y arquitecto original de nuestra patria. En la primera planta, sin embargo, nos encontramos con el indio inmediato, incómodo y contemporáneo, a quien no sabemos qué le debemos. Es el indio-problema que durante gran parte del siglo XX justificó las políticas racistas de aculturación o asimilación dirigida por parte del Estado nacional, pero que entrado el siglo XXI es presentado, por este mismo Estado etnocida, como riqueza patrimonial a salvaguardar.

En este escenario, los mexicanos aceptamos que las salas arqueológicas son espejo de nuestro pasado. Desde pequeños aprendemos que somos herederos de la sabiduría maya, mexica, olmeca, etcétera, y por eso nos sentimos orgullosos de nuestras pirámides y sus grandes civilizaciones. Las salas arqueológicas nos llevan al origen y a las épocas de esplendor cultural que se plasman en el ser mexicano contemporáneo. En las salas arqueológicas somos testigos del lazo de sangre, de la herencia y el don cultural que tras quinientos años de colonialismo nos definen como mexicanos frente al resto del mundo.

El problema para el Estado nacional y sus museos es que decenas de pueblos sobrevivieron a los colonialismos español e interno, y en pleno siglo XXI defienden sus identidades y territorios y no se ajustan al modelo arqueológico del indio-raíz. Por ello, a gran parte del público le asaltan dudas sobre los mundos y tiempos que se reflejan en las salas etnográficas. ¿De qué tipo de esplendor estamos hablando en la planta superior? ¿Por qué yo, que soy

originario de la Ciudad de México, debo sentirme orgulloso de que existan los pueblos tonacos o los teenek, que habitan en el Golfo de México? ¿Qué tengo yo que ver con ellos?

En las salas etnográficas tratamos con mundos que suceden a la vuelta de la esquina, de ahí la urgencia de trascender la imagen especular y enfrentar, política y académicamente, a los pueblos originarios, pero ya no como un problema a resolver vía la aculturación dirigida (como lo entendió la antropología indigenista que privó hasta los años sesenta<sup>11</sup>), sino como un enigma. Pero ¿cómo se trasciende el plano del reflejo arcaizante y se accede a la diferencia contemporánea? ¿Cómo comprender lo que los otros mundos nos dicen sobre ellos hoy en día?

Las estrategias tradicionales que hemos implementado han fracasado. Por ello, durante décadas nuestros directivos, en lugar de abrirse a las críticas museológicas y antropológicas, han optado por borrar discursivamente la existencia de las salas etnográficas para que el arte, la historia y la arqueología sean la cara pública del museo. En 2014, en ocasión del 50 aniversario del MNA, el gigantesco libro conmemorativo no contempló a las salas etnográficas a pesar de que ocupan la mitad del recinto. Lo más triste es que el librito —que reunió la pluma de historiadores, artistas, arqueólogos y ningún etnógrafo— fue revisado, aprobado y celebrado por las autoridades del museo y del país, las cuales afirman haber dejado atrás las políticas racistas. Cuando cuestioné al director por la ausencia de las salas etnográficas, solo levantó los hombros.

Para nuestras autoridades, lo mismo que para la mayoría de los arqueólogos y gran parte del público nacional y extranjero, los pueblos originarios son cosa del ayer. Hayan muerto siglos atrás o sean nuestros contemporáneos, en el MNA todos se funden en lo arqueológico porque ahí descansa el origen nacional. El lazo de continuidad entre las salas arqueológicas y las etnográficas es incapaz de dar cuenta de las transformaciones sufridas a lo largo de cinco siglos — como era el plan original—, y al contrario, plantea y refuerza la falsa permanencia del México prehispánico en un sinnúmero de colectivos cuya especificidad histórica y cultural es anulada gracias a la categoría supraétnica de indígena.

Johannes Fabian acuñó el término “alocrónico” (1983) para referirse a la tendencia que tenemos a pensar la distancia espacial como distancia temporal. Si X pueblo vive en las sierras, su lejanía espacial hará que lo pensemos lejano en el tiempo, y por lo tanto, aunque sea nuestro contemporáneo, tenderemos a verlo como evidencia del pasado. El obligado contraste que el museo plantea entre las dos plantas pone en una situación complicada a los curadores-ethnógrafos, pues frente a la grandeza de las civilizaciones prehispánicas debemos

11 Bartra afirma que el indigenismo mexicano trascendió la década de los sesenta y lo reconoce aún en los noventa en una etapa “guerrillista”, haciendo alusión al levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994. Desde su perspectiva, todas las etapas o variantes del indigenismo tienen algo en común: “es una ideología que gira alrededor del Estado, es un reclamo en nombre de los indígenas para exigir una política gubernamental orientada a normar y dirigir la relación entre los grupos étnicos y las estructuras políticas o socioeconómicas dominantes. En la base del indigenismo suele hallarse la actividad etnográfica de diversas corrientes de antropólogos que — con mayor o menor fortuna — reconstruyen e inventan identidades de raíz prehispánica.” (Bartra, 2006, p. 333).

hacer malabares para que la diferencia cultural actual no sea leída como continuidad, sino como un discurso de diferencia y resistencia.<sup>12</sup>

Para superar este sesgo nacionalista tenemos que romper la continuidad entre las dos plantas del MNA y asumir que se trata de dos museos diferentes reunidos en el mismo espacio arquitectónico. Así como en el trabajo de campo la interacción con los pueblos nos permite comprender cómo piensan las estrellas, los difuntos o los rayos; tendríamos que ser capaces de transmitir al público el proceso de extrañamiento que experimenta el etnógrafo, para lo cual es preciso hacer a un lado cualquier pretensión de reconocimiento, semejanza o identidad, para en su lugar exhibir diferencias sin patrón o referentes previos.<sup>13</sup> En pocas palabras, será gracias al **no reconocimiento** con los pueblos originarios que dejaremos de buscarnos en su mundo, renunciando así al reflejo patrio.

Si el espejo es metáfora de lo conocido, de lo reconocible, de lo idéntico; trascenderlo supone volver extraño lo que a primera vista se contempla propio, identificable. Por eso, si tuviera que distinguir radicalmente los ejercicios arqueológico y etnográfico en el MNA, apostaría por las distancias ópticas que las definen como disciplinas. La arqueología nace del abismo histórico real e insalvable que prevalece entre el observador y las piezas expuestas; entre ellos existe una frontera de comunicación que permite el juego especular (especulativo en tanto no hay disidencia). La arqueología es monólogo frente al espejo, discurso sobre un Otro que solo puede ser como Yo, Otro del que se es fuente y reflejo al mismo tiempo. Junto con Eric Hobsbawm (2012) y Benedict Anderson (2006), Jonathan Friedman (1992) es un autor clave para adentrarse en los usos que se hacen del pasado para la construcción de las identidades.

Por su parte, la etnografía no conoce distancias insalvables, al contrario, postula su imposibilidad a menos que decida retomar su vieja jerga colonialista. Pero al rechazarlas se ve forzada a construir sus propios abismos para convencerse de que más allá de la evolución, el desarrollo y el folclore, los pueblos y los colectivos contemporáneos producen diferencias profundas que no reflejan lo nacional. Si dejamos atrás la idea de que la diferencia antropológica nace silvestre y espontáneamente de la diversidad cultural, estaremos en condiciones de refractar las imágenes de todos los colectivos que componen a la nación. Roger Bartra tuvo razón cuando afirmó que:

Si el Museo deja de ser una galería espectacular de las señas de la identidad nacional, la función de la etnografía puede cambiar sustancialmente. Puede dejar de ser la guía de zombis indigenistas que transitan como turistas por sus salas, para convertirse en una disciplina capaz de descifrar no sólo supervivencias exóticas, sino también señales de la modernidad y la posmodernidad. (2006, p. 347).

12 Un ejemplo de este tipo de lectura se puede encontrar en un breve ensayo de Mario Arrigada Cuadriello: <https://www.nexos.com.mx/?p=22516>

13 Me he inspirado en el trabajo de Michel Foucault (2004).

## Contextos

Al igual que Paul Valéry, a mí “No me gustan demasiado los museos” (1999, p. 137). Solemnes, fríos, silenciosos y autoritarios, su contraste con la vida cotidiana me opriime el corazón. Sin embargo, en enero de 2004 tuve la fortuna de ingresar como curador a la Subdirección de Etnografía del MNA. Llegué ahí, no por vocación museológica, sino por la necesidad de un trabajo que me permitiera vivir de la investigación antropológica. Mi conocimiento sobre los museos era nulo, ya que durante los años que estudié etnología jamás tuve una clase, materia, taller o plática dedicada a la investigación en estos recintos, la curaduría y, menos aún, sobre museología. De la noche a la mañana me convertí en curador, por el simple hecho de que mi especialidad eran los pueblos totonacos contemporáneos, razón suficiente para que se me asignaran las colecciones de todos los pueblos del Golfo de México.

Durante las primeras semanas mis colegas curadores me instruyeron en el nuevo oficio, el cual se limitaba a resolver problemas de catalogación y a planificar nuevas adquisiciones a partir del reconocimiento de “vacíos” en las diferentes colecciones. Cuando pregunté sobre las exposiciones, me dijeron que la sala que me correspondía había sido re-estructurada cuatro años antes, por lo que tendría que esperar al menos 20 años para poder plantear una nueva reforma integral. Frente a un panorama tan desalentador, con el paso de los años aprendí a dividir mi práctica profesional entre la investigación etnográfica clásica, mi pasión, y la curaduría de las colecciones, la cual pronto se volvió tediosa.

Aunque en las dos décadas que pasé en el MNA llegué a escuchar que en otro tiempo hubo grandes museólogos como Luis Vázquez e Iker Larrauri, poco o nada se habló de museología, término que localmente usamos para llamar a los guiones científicos que redactan los curadores, mientras que museografía es el área encargada de montar y conservar las exhibiciones. En el MNA, como señala Francisca Hernández, “Durante mucho tiempo los conservadores y trabajadores de los museos han realizado su trabajo partiendo de la propia experiencia personal y no han sentido necesidad alguna de tener que recurrir a la museología como disciplina porque pensaban que esta no tenía nada que aportarles en su trabajo práctico del museo.” (2006, p. 4). En un escenario así, cada profesional piensa al museo desde su disciplina (Hernández, 2006; Lorente, 2006), de tal manera que los colegas arqueólogos curan desde la arqueología, mientras que los etnógrafos, desde la etnografía.

Lleno de frustración y sin bases museológicas, me cuestioné sobre el fracaso de las salas etnográficas, la falta de criterios para la adquisición de nuevos objetos y la desvinculación entre los desarrollos de la teoría antropológica y nuestras exhibiciones, las cuales seguían el formato de una monografía general. Así, poco a poco fui desarrollando ideas que resultaron muy próximas a la museología crítica. Como señaló Jesús Lorente (2006, pp. 28-29), resulté crítico, pero no porque conociera algo de museología, sino porque esta perspectiva, influenciada por el posmodernismo y su crítica a los discursos tradicionales, había tenido cierta resonancia en la teoría antropológica.

A partir de la premisa de que la diferencia etnográfica no se descubre ni se mira a simple vista, lo primero que cuestioné fue la reproducción de contextos. ¿Por qué durante décadas nos preocupó tanto que los mundos de los pueblos originarios fueran reproducidos detalladamente? Hasta perros y gallos disecados usamos con tal de ser fieles. ¿Qué tipo de fidelidad buscábamos? ¿En verdad creímos que la reproducción de contextos, dentro de los cuales incluía fotografías, maniquíes, altares y casas, dicen a los Otros sin mediación ni distorsión? ¿Por qué recurrimos al juego especular? Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto del flamante edificio del MNA, nos da la respuesta:

Esas salas [etnográficas] presentaban mayores problemas de expresión museográfica, pues no deseábamos perder su valor antropológico, histórico y vivo, sin caer en lo que fácilmente pueden resultar las soluciones con inclinaciones decorativas y no científicas. Con la asesoría y dirección de los responsables de cada una de las salas de etnografía, el montaje fue siempre muy exigente de la autenticidad; por ello, cuando el guion planteaba la reproducción de un hábitat específico, se trasladaban a México los mismos habitantes de las zonas, con todos sus materiales de construcción, muebles y enseres para auxiliarnos, aunque en realidad, dirigieron a los arquitectos y museógrafos. (Ramírez, 2006, p. 53).

La recreación de contextos, solución muy recurrida hasta la reestructuración de 2024, está ligada a las ideas de reflejo y “autenticidad” y nos enfrenta al problema de las relaciones que se juegan entre los objetos, los contextos recreados y los textos que los describen, es decir, nos enfrenta al problema de la representación. Tanto en las salas etnográficas como en las arqueológicas se han reproducido templos, entierros, casas, maquetas, etcétera. Sin embargo, si contamos el número de maniquíes en cada planta, veremos que en etnografía podíamos armar un ejército, mientras que en arqueología son considerablemente menos. Esta disparidad es proporcional al número de piezas exhibidas individualmente, las cuales son sensiblemente más en arqueología.

Al margen de estas disparidades, quiero llamar la atención al efecto de artificialidad al que están condenadas las reproducciones etnográficas. La comparación entre la tumba del rey maya Pakal — arqueológica — y la desaparecida casa totonaca — etnográfica — me servirá de ejemplo. Para empezar, Pakal fue y sigue siendo un gran gobernante maya del periodo Clásico (205-950 d. C.); por su parte, de la señora que vivía en la casa totonaca no sabemos nada, salvo que era totonaca y que, a juzgar por la casa de bambú, palma y tierra, también pobre. No se trata únicamente de la oposición entre el nombre propio de un rey arqueológico contra el anonimato característico del indígena etnográfico, sino de la oposición entre el pasado glorioso en el que uno desea reconocerse, y el inevitable presente, cuya proximidad y diferencia incomodan.

Como Jonathan Friedman (1992) ha descrito magistralmente, desde el presente modelamos el pasado y nos proyectamos hacia el futuro. Por ello, entre más gloriosas, valientes, sabias e incluso sanguinarias hayan sido las culturas prehispánicas, mayor será nuestra valía. Claro que para realizar esta labor de reconocimiento es necesario carecer de referentes, de rostros capaces de decirse a sí mismos. La reproducción de contextos arqueológicos no se mira artificial porque se sabe artificial de antemano; al no existir referentes ni disidencia, la

diferencia se da por sentada imponiendo un nuevo valor a los objetos. Sobre la arqueología y sus piezas, Néstor García Canclini comenta:

Ese conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo... la perennidad de esos bienes hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, más allá de las divisiones entre clases, etnias y grupos que fracturan a la sociedad y diferencian los modos de apropiarse del patrimonio. (García, 1990, p. 150).

En etnografía ocurre lo contrario. Es casi imposible carecer de referencias actuales y propias de los pueblos originarios. Desgraciadamente, nuestras experiencias distan de ser positivas, sobre todo si tienen lugar en centros urbanos o en zonas rurales marginadas en donde la desigualdad social se hace patente. Para empezar, ¿quién puede quitarse de la memoria la imagen de un indígena viviendo en la pobreza? Nos guste o no, los miremos o no, en la vida cotidiana de las ciudades y las zonas rurales los reconocemos porque van enfundados en sus vestidos “extraños”, o porque piden limosna, o porque son los albañiles que hacen los edificios o porque van y vienen por los vagones del transporte colectivo implorando ayuda. El estereotipo que tenemos de los indígenas contemporáneos resulta incómodo: es el reflejo de quinientos años de colonialismo.



**Figura 2.** Casa totonaca de la costa. Antigua sala Costa del Golfo de México, MNA.

*Fuente:* Fotografía de Leopoldo Trejo Barrientos, 10 de marzo de 2008.

Si bien han surgido movimientos de reivindicación de su ser y diversidad étnicos que luchan contra este estereotipo, lo cierto es que la brecha social y el prejuicio histórico son tan grandes que terminan opacando a aquellas postales que nos muestran pueblos exitosos y orgullosos de su diferencia, los cuales, afortunadamente, son cada vez más y en el mediano plazo, quizá, fuercen un cambio de visión en los museos. Mientras esto ocurre, ¿cómo hacemos para que el público urbano interprete las ropas extrañas, los pisos de tierra, los altares con dioses de papel como diferencia digna? ¿Cómo hacemos para que no correlacione la situación de pobreza y marginación con los complejos mundos simbólicos que presentamos detrás de las vitrinas? ¿Cómo hacemos para que rechace la imagen del indio que transmite la televisión?

Si nuestra intención como museo no es denunciar abiertamente el rezago al que los ha condenado el colonialismo — el Estado nos lo prohíbe— sino promover el conocimiento de sus mundos, la reproducción de contextos es de poca ayuda. A pesar de ser detalladas y fieles, las casas etnográficas, incluidas sus maquetas, parecen más artificiales que las tumbas prehispánicas debido a que no hemos sabido construir una lejanía capaz de generar un profundo extrañamiento cultural, promoviendo con esto una exigencia de fidelidad que solo sabe mirar hacia el pasado: “así se vivía antes”. De ahí las quejas del público cuando descubría Coca-colas, televisores y de más utensilios que aparentemente “modernizan” a los indios.

Estos índices de modernidad en las salas, en lugar de relativizar la idea de pobreza y rezago, ponen en duda la brecha cultural entre los indios y el Yo-nacional desatando, cuando bien nos va, sorpresa de que en su supuesto aislamiento conozcan la Coca-Cola; y cuando nos va mal, molestia por presentarlos como nuestros pares. Desde pequeños hemos sido inoculados con un profundo racismo hacia los pueblos originarios, por eso preferimos mirar a un indio puro, arqueológico o raíz. Al respecto, Carlos Monsiváis sentenció: “Al racismo en México lo caracteriza no tanto el culto a una raza superior como la fe ciega en la existencia de una raza inferior” (1996, p. 57); obviamente, esa raza inferior son los indígenas. Por eso, entre más “prehispánicos” se les mire, más fácil será distinguirlos de ellos para reconocer nuestro rostro en el suyo. No solo los curadores presos en la visión tradicional y moderna tendemos hacia la reproducción fiel de un mundo indígena homogéneo e imaginario, sino que el público mismo busca y exige pureza (García, 1990).

Por lo tanto, a pesar de que en la última reestructuración se han reducido, afirmo que la reproducción de contextos y ambientaciones atenta contra la diferencia antropológica. En el caso de las casas y las maquetas, por ejemplo, en lugar de convertirlas en la imagen de cualquier día en cualquier comunidad, deben resaltarse sus características arquitectónicas y correspondencias simbólicas con otros planos de la vida social. Me pregunto si, en los dos minutos que tomaba visitar la sala Costa del Golfo de México, el público se percató de que la casa teenek era de planta circular. ¿Habría sido otra su percepción si en lugar del contexto doméstico el énfasis se hubiera puesto en la arquitectura y los materiales?

Con los maniquíes ocurre algo parecido. Son entes que en su intento de parecer vivos hacen patente su artificialidad. Podríamos suprimirlos para, en lugar de reproducir la indumentaria completa de una danza, profundizar en el sentido cósmico de un pañuelo, o

bien, en los índices de autoridad y género de tal o cual textil. La acumulación de objetos y los discursos lineales y asertivos no funcionan; hoy en día es necesario, como propone la museología crítica, apostar a los recorridos fragmentados y a la generación de interrogantes. El Diablo está en los detalles, no en los contextos. La fidelidad nos ha llevado a caer en la trampa de la reproducción, evitándonos la responsabilidad política de la creación, es decir, de la elección. Si la curaduría es un ejercicio de selección-creación de contenidos, la fidelidad no tiene cabida, pues sugiere objetividad, una de las primeras renuncias que hace la museología crítica, la cual busca, en su lugar, la exacerbación de las subjetividades (Lorente, 2006, 2015, 2019, 2021; Hernández, 2006).

Lo mismo sucede con nuestras cédulas y guías. Estos textos no deberían describir lo que la gente está mirando, al contrario, tendrían que advertir al visitante que lo que observa no es lo que cree que observa. Antes de conocer las propuestas de la museología crítica, mucho más desarrolladas que mis intuiciones, pugnaba por recuperar las enseñanzas de los surrealistas e imponer obstáculos a los prejuicios que los visitantes tienen sobre los Otros. “Ceci n'est pas une pipe” diría René Magritte. Así como no hay un vínculo “natural” entre el pasado y el presente, tampoco existe uno entre el objeto y el texto que lo nombra. Una plancha circular de barro que sirve para cocer las tortillas de maíz debe dejar de ser un *comal* para convertirse, por ejemplo, en un altar a la Luna.



**Figura 3.** Como René Magritte jugó con las relaciones entre el texto y la imagen de una pipa, así tendríamos que jugar con la relación entre los objetos etnográficos y los prejuicios del público. Entre las mujeres totonacas el “comal” también es usado para ofrendar a la Luna y curar padecimientos menstruales o para superar dificultades para embarazarse. En este tipo de asociaciones no evidentes tenemos que hacer hincapié y no en la función cotidiana.

*Fuente:* Imagen creada por Leopoldo Tejo Barrientos.

En lugar de reproducir el mundo de allá tal y como es, arriesguémonos a mostrar, mediante obstáculos y juegos, las analogías que cada pueblo tiene sobre su mundo y las relaciones de éste con los otros. En este sentido, habríamos de preguntarnos si las largas y anónimas cédulas explicativas no son un pretexto para evitar la autoría de un verdadero texto antropológico, uno donde, en lugar de descripciones aparentemente “objetivas” y “fieles”, expongamos las hipótesis, las dudas y las rutas de nuestras interpretaciones. Conuerdo con García Canclini, otro crítico no declarado, cuando comenta que:

En casi toda la literatura sobre patrimonio es necesario aún efectuar esa operación de ruptura con el realismo ingenuo que la epistemología realizó hace tiempo. Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalenguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas. El museo y cualquier política patrimonial trata los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos, hacen inteligibles las relaciones entre ellos, proponen hipótesis sobre lo que significan para quienes los vemos y los evocamos. (1990, pp. 188-189).

## **Del otro lado del espejo**

Los grandes museos nacionales como el MNA difícilmente pueden trascender sus muros y alcanzar a las comunidades y los territorios para ser un factor de transformación local, como plantea la nueva museología (Hernández, 2006; Lorente, 2006). Sin embargo, con fines de representación objetiva, la museología tradicional ha normalizado que las comunidades vayan a mostrarse al interior del museo. En los últimos días de octubre de 2006, un grupo de hombres totonacos acudió al MNA para montar la desaparecida danza de los Viejos. Aprovechando su estancia, visitamos las salas arqueológica y etnográfica del Golfo de México, porque en teoría, en ambas deberían reconocerse. En la primera dilatamos más de una hora, en la segunda, menos de media; en la primera posaron junto a una cabeza olmeca y se llevaron fotografías de recuerdo, en la segunda no. ¿Qué idea, qué duda, qué nuevo conocimiento pudieron haber sacado de su experiencia en la sala etnográfica que los representa? ¿Basta con que reconozcan su rostro en el espejo?



**Figura 4.** Danza de Viejos y celebración del día de Todos Santos y Fieles Difuntos de los totonacos de la Huasteca en el MNA.

*Fuente:* Fotografía de Leopoldo Trejo Barrientos, 25 de octubre de 2006.

Las salas arqueológicas despertaron mayor interés entre mis amigos totonacos. No obstante, a diferencia del público en general, ellos sí se reconocieron en la sala etnográfica, con todo y que dicho reconocimiento no se tradujo en curiosidad ni interés. Respecto al primer punto es fundamental marcar una diferencia abismal, pues el gusto por lo arqueológico no tuvo motivaciones nacionalistas. Para mis amigos, las piezas arqueológicas no son consideradas evidencia arcaizante de un pasado glorioso, ya que forman parte de su presente. Son las “antiguas” de las que dependen los ciclos pluviales, las buenas cosechas y los poderes que permiten el quehacer chamánico. Para ellos la arqueología no es Historia patria ni reflejo, al contrario, da cuerpo al presente de sus creencias religiosas.



**Figura 5.** Músicos totonacos en su visita a la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.

*Fuente:* Fotografía de Leopoldo Trejo Barrientos, 26 de julio de 2010.

Escaleras arriba manifestaron indiferencia. El ejercicio de mirarse como objeto de museo les hizo tomar conciencia de que su mundo es “curioso” para nosotros. Espejo para que el mexicano mestizo se reconozca “indio”, la sala etnográfica Costa del Golfo de México fue para los totonacos un recordatorio de cómo los miramos desde el otro lado del cristal. Lo único que reflejaba esa sala eran nuestros prejuicios sobre ellos y, como veremos a continuación, la manera en que los han interiorizado. En 2010 organicé un concierto de música ritual totonaca y como parte de los apoyos museográficos colocamos fotos, cédulas y un video con el “contexto etnográfico” de la música. Todo fue muy “fiel”, pero terminado el evento uno de ellos se molestó, precisamente, porque el video fue grabado en su casa y mostraban “fielmente” la manera en que él y su familia vivían. La fidelidad hizo pública su pobreza.



**Figura 6.** Músicos totonacos en la visita a la sala etnográfica Costa del Golfo de México.

*Fuente:* Fotografía de Leopoldo Trejo Barrientos, 26 de julio de 2010.

Jamás pasó por mi cabeza una reacción de este tipo, sobre todo porque mi interés eran la música y el ritual, y no la casa que, he de confesar, efectivamente, evidencia pobreza incluso entre ellos mismos.<sup>14</sup> Si la casa “tradicional” la presentáramos como réplica prehispánica, seguramente no veríamos pobreza, sino pasado; pero si afirmamos su contemporaneidad será complicado que los propios totonacos y el resto de los visitantes dejen de reconocer rezago. Por eso insisto en que este tipo de réplicas tienen que decir más de lo que muestran; tenemos que lograr que cualquier público se extrañe al verla, posponiendo cualquier intento de reconocimiento. De ahí la urgencia de exhibir hipótesis y no supuestas verdades, pues aquellas aseguran un desafío interpretativo para los visitantes que, quizás, darán lugar a múltiples dudas según el capital cultural de los diferentes públicos.

Otro ejemplo de la preocupación nativa sobre la manera en que los representamos tuvo lugar durante los trabajos de reestructuración de la sala etnográfica Costa del Golfo de México en 1999. Para dar mayor presencia a la región Huasteca respecto al Totonacapan, el equipo curatorial decidió incorporar la réplica de una casa teenek. A diferencia de la totonaca, esta habitación es de planta circular, solución arquitectónica asociada a los fuertes vientos que durante los veranos y otoños azotan a la Huasteca. Fieles a la museología tradicional de los años sesenta, durante el proceso se invitó a gente de las comunidades teenek para que la construyeran y decoraran.

14 Hoy en día, una casa de block o ladrillo con techo de losa y piso de cemento es indicador de bienestar económico.

La casa era impecable. Estructuralmente, las posibilidades de modificación eran acotadas, pues la habitación tenía que ceñirse a los cánones constructivos, a los materiales tradicionales y al espacio disponible; por lo tanto, podemos afirmar que la casa era arquitectónicamente “fiel” al mundo de allá. No obstante, quedaba la duda de si efectivamente en el mundo de allá las casas teenek están tan arregladas. Sabedores de que serían vistos como el reflejo “indio” de lo nacional, optaron por maquillar el contexto al grado que, al menos para el etnógrafo, el ejercicio rayaba en la falsedad.

Este caso nos enfrenta a un viejo dilema: ¿debemos los curadores hacernos a un lado para que sean los propios indígenas los que decidan cómo ser representados tal como propone la visión nativa que se expresa en los “museos de identidades” (Kuper, 2023)? ¿Es la visión nativa la única opción para evitar el oxidado discurso colonialista de la antropología y sus museos? Lanzada a bocajarro so lo podemos asentir. Basta con recordar lo expresado por Rigoberta Menchú Tum:

Nuestra gente vive con su manera de ser, y es mi convicción que la gente no tiene que estudiar otra gente. Mucho menos, los indígenas no pueden ser objetos de estudio, porque eso no contribuye a nada... Nosotros siempre hemos sido definidos por otra gente. Los libros nos definen. La política nos define... No podemos negar que la investigación nos ha hecho mucho daño (Stoll, 2002, s/p).<sup>15</sup>

Concediendo que algún día la antropología pudiera generar conocimiento sin dominación, surge la duda inversa: ¿es antropológico un discurso sobre sí mismo? No hay duda de que los teenek fueron, son y serán al margen de la antropología; ni ellos ni ningún otro pueblo originario necesitan ser definidos por nadie, ni mucho menos requieren del antropólogo para decirse a sí mismos. Sin embargo, su diferencia profunda, aquella que abre la posibilidad al disenso, so lo es posible gracias al extrañamiento, es decir, gracias al conocimiento adquirido por medio de métodos y marcos conceptuales ajenos a su especificidad cultural y diferencias superficiales. Los debates desatados por la creación del Museo Nacional del Indio Americano, en Nueva York, nos ofrecen un panorama polar en donde los académicos criticaron la poca sistematicidad de las exhibiciones y dudaron sobre la representatividad de los curadores nativos, mientras que los curadores nativos afirmaron su derecho a decir cualquier cosa en sus propios términos (Kuper, 2023, pp. 347-354).

Desde mi perspectiva, los museos nacionales que viven bajo el yugo del origen tienen escasas posibilidades de transitar hacia el modelo nativo, sobre todo si, como el MNA, son el pivote de la identidad nacional (Kuper, 2023, p. 337). No imagino el día en que el gobierno y las autoridades renuncien al discurso esencialista y entreguen las salas y las colecciones a los pueblos originarios. En este escenario, es más interesante preguntarse si realmente el MNA es antropológico. Considero que no. Hemos cometido el error de suponer que en la variedad de lenguas y de vestidos se juega la diferencia, cuando en realidad se construye, se negocia y, por ende, es responsabilidad del investigador.

15 David Stoll <http://www.nodulo.orgbib/stoll/rmg16.htm>

Ajenos a todo ejercicio crítico, en el MNA hemos promovido la contemplación de la diferencia en lugar de la participación intelectual, la cual se alcanza poniendo obstáculos a la mirada, al sentido común, a la enseñanza lineal y tradicional. Como se deduce de la museología crítica, será fundamental que en nuestras salas nadie se reconozca, sobre todo, aquellos que están siendo representados. Si los totonacos o los nahuas o los zoques se ven reflejados en sus respectivas salas, con seguridad habremos vuelto a fracasar. En las salas etnográficas la identificación detona un sinfín de prejuicios, de ahí la necesidad de que nadie se refleje en las exhibiciones.

Aspiro a que los visitantes, cualquiera que sea su particularidad cultural, comprendan que los totonacos son diferentes, pero no por sus carencias, ni por su pasado, mucho menos por su colorido, sino simplemente porque su mundo es otro. Para acceder a la diferencia profunda será necesario construir diferencias no evidentes, es decir, antropológicas! De otra manera seguiremos recreando lo que aún no hemos sido capaces de comprender. Pensemos, como Oscar Wilde lo hizo para la historia, que el verdadero deber de la etnografía en los museos no es representar a las culturas como realmente son, sino como realmente no son, o no saben que los son.

## Proyecciones

En febrero de 2024, el MNA inauguró dos grandes salas etnográficas. Se trató del primer paso de un proyecto general de reestructuración que prometió dar la espalda a los viejos esquemas de exhibición de las culturas contemporáneas. Entre otras cosas, los curadores decidieron deshacerse de los criterios regionales y copiaron la estrategia temática del Museo de Etnografía y Folklore de la Paz, Bolivia. Así, el espacio de cinco viejas salas dio lugar a dos grandes exhibiciones dedicadas, una a los textiles, la otra, a las fiestas.



**Figura 7.** Vitrinas de la nueva sala Textiles del MNA.

**Fuente:** Fotografía de Leopoldo Trejo Barrientos, 3 de marzo de 2024.

Son salas bonitas en donde la reproducción de contextos es mínima. ¡Aprendimos la lección! Desgraciadamente, la lectura alocrónica se profundizó ya que los objetos se exhiben sin referencias temporales ni geográficas. La eliminación de las regiones, principio de diversidad que permitía la correlación de territorios y espacios arquitectónicos, refuerza el postulado supraétnico de que los pueblos originarios conforman un bloque cultural opuesto al ser nacional: “Todos son indios y se llaman Juan”, reza el dicho racista. Si bien los criterios de regionalización fueron un dolor de cabeza por sesenta años, su eliminación aleja aún más al museo de los pueblos y las comunidades, reforzando el renovado nacionalismo.

Por otro lado, los discursos lineales y asertivos, las explicaciones simples, superficiales y condescendientes son la regla y, en consecuencia, los visitantes no participan intelectualmente de las exhibiciones, pues estas fueron hechas para presumir la riqueza cultural de la nación. En este contexto, la curaduría consistió, *grosso modo*, en amontonar el mayor número de piezas extraordinarias para alcanzar gran vistosidad e impresionar al público. ¿Qué aprendemos los mexicanos y los extranjeros de los pueblos que crearon esos objetos? Justo eso, que son grandes artesanos y que tienen fiestas coloridas que fortalecen a nuestra raíz indígena. Son nuestro patrimonio nacional.

La última generación de curadores folclorizó a los pueblos originarios perpetuando (¿renovando?) los estereotipos. La vieja oposición entre arqueología y etnografía, entre el indio muerto y el vivo, hoy se plantea en términos del majestuoso pasado *versus* el vistoso presente, solución que permite a muchos mexicanos reconocer sus raíces nacionales en los pueblos vivos, proceso de apropiación cultural que justifica que el Estado hable de ellos en términos de “nuestros pueblos indios” o “nuestras raíces vivas”. A estas alturas no sé qué es peor, el discurso integracionista del siglo pasado que intentó volver mexicanos a los pueblos, o el de apropiación cultural actual, que busca a toda costa que se conserven diferentes, pues son el orgullo y la raíz de lo mexicano y una lucrativa atracción turística.

A pesar de sus virtudes —son muy bonitas— las nuevas salas reprodujeron al pie de la letra el viejo esquema tradicional y, por lo tanto, como Narciso, su reflejo solo les habla del Yo nacional. Indiferentes a la crisis global de los museos, a las teorías museológicas alternativas, a los reclamos de los pueblos originarios, pero confiados en el éxito de las salas arqueológicas que les aseguran una mínima cuota de visitantes, los curadores-etnógrafos creen que basta con actualizar las exhibiciones a partir de viejos y agotados esquemas. ¿Qué hacer frente a este oscuro panorama cuando sabemos que el futuro del MNA es de interés nacional?

La comparación de varios museos parcial o totalmente etnográficos me ha permitido imaginar algunas respuestas utópicas. Si bien los museos y las salas etnográficas que siguen el modelo tradicional se parecen mucho en todo el mundo, es claro que los principios ideológicos que los sustentan no son los mismos y, en consecuencia, las concepciones y el peso que tenga la etnografía variarán significativamente. Por ejemplo, la envidia que sentí al conocer los museos Nacional de Etnología de Vietnam y el Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia se explica, entre otras cosas, porque están dedicados exclusivamente a los pueblos originarios o a otros tipos de colectivos no hegemónicos. Esta particularidad les asegura un público interesado específicamente en sus salas, pero, sobre todo, los libera

del yugo del origen, ya que el presupuesto de continuidad esencial no está presente o es implícito, dotándolos de mayor libertad discursiva.

Cuando comparamos estos ejemplos con el Nacional de Antropología de México o el de La Plata, Argentina, que tienen que compartir el espacio arquitectónico con otras disciplinas, es evidente que remamos a contracorriente. En los casos argentino y mexicano la línea temporal, impronta de su carácter civilizatorio y nacional (Kuper, 2023, p. 58), provoca que los pueblos y los colectivos contemporáneos ocupen los espacios altos, es decir, son los últimos que serán visitados porque son los últimos en aparecer en la historia. Cuando algún hiperactivo logra llegar a las salas etnográficas carga consigo la lógica evolutiva propia del recorrido del museo civilizatorio. Solo falta agregar una vitrina con máscaras exóticas, otra con textiles coloridos, otra de instrumentos musicales raros y una que otra fotografía que muestre a los Otros en su hábitat natural, para que el visitante detone una lectura alocrónica.



**Figura 8.** Museo de la Plata, Argentina.

*Fuente:* Fotografía de Leopoldo Trejo Barrientos, 15 de marzo de 2024.

Si fuera director del Museo de La Plata, invertiría la línea del tiempo para que, a partir de las salas etnográficas de la planta baja, el visitante experimentara una involución hasta la formación de la tierra. Ello iría de la mano de la reducción de los contextos y de las cédulas explicativas, así como de un aumento de las salas antropológicas. Si al final del recorrido el público saliera lleno de dudas y reclamos, el proyecto sería un éxito. Si mi poder fuera aún más grande, construiría un museo dedicado exclusivamente a los pueblos y colectivos contemporáneos, originarios o no. La etnografía no tiene nada que ver con la historia natural y tampoco es una disciplina reservada al estudio de los pueblos nativoamericanos.

Para el caso del MNA también invertiría el orden de las salas para que los visitantes se enfrentaran primero con el presente y al final accedieran a su anhelado espejo arqueológico. Desgraciadamente, el peso de los monolitos pondría en riesgo la estabilidad estructural del recinto. Para evitar riesgos, dividiría al MNA en los museos nacionales de Arqueología, que ocuparía la totalidad del actual edificio, y al Museo Nacional de Etnografía, que ocuparía cualquier otro recinto. Este utópico museo etnográfico seguiría siendo nacional, pero no porque refleje nuestro supuesto pasado prehispánico, sino porque, construido a partir de las críticas museológicas y antropológicas, daría cuenta de las muchas alteridades que, de manera permanente o en tránsito, viven y se reproducen en el territorio mexicano. Sería Nacional, pero no nacionalista, y tendría como fundamento a la museología crítica.

Como muestran los casos argentino y mexicano, para evitar los reflejos colonialistas y la lectura alocrónica es preciso romper la línea temporal moderna. Cualquier evocación a los orígenes, naturales o sociales, detonará una lectura evolucionista o civilizatoria. En algún lugar, Claude Lévi-Strauss sentenció que el origen no era un problema antropológico; parafraseando al maestro galo, me atrevería a decir que la identidad tampoco lo es, pero sí la diferencia profunda. Aunque poco probable, es necesario que soñemos con museos exclusivamente etnográficos, los únicos que capaces de brindarnos las condiciones necesarias para experimentar y sembrar innumerables dudas entre los diferentes tipos de públicos. Que nadie aprenda nada y que todos duden de todo.

## Bibliografía

- Achim, Miruna. "Los años de prueba. La historia inédita". En *Museo Nacional de Antropología 50 Aniversario*, 72-93. Barcelona: Gobierno de la República / SEP / SECTUR / CONACULTA / INAH / INAH / MNA / Patronato del Museo Nacional de Antropología, 2014.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso, 2006 [1983].
- Arrigada, Mario. "Indio maniquí". *Nexos*. Septiembre 17 de 2014. <https://www.nexos.com.mx/?p=22516>
- Bartra, Roger, coord. *Anatomía del mexicano*. México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015 [2005].
- Bartra, Roger. "Sonata etnográfica en No bemol". En *Museo Nacional de Antropología. Libro conmemorativo del cuarenta aniversario*, 331-355. México: Conaculta-INAH / Turner, 2006.
- Bonfil, Guillermo. *Méjico profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo, 1994.
- Bonfil, Guillermo. "El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial". *Anales de antropología* 9 (2011): 105-124, <https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/revistas/index.php/plural/article/view/73>.
- Botero, Clara. *The Construction of the Pre-Hispanic Past of Colombia: Collections, Museums and Early Archaeology, 1823-1941*. University of Oxford, Tesis doctorado, 2001.
- Early, Rebecca. "Padres de la Patria" and the Ancestral Past: Commemoration of Independence in Nineteenth-Century Spanish America". *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, no. 4 (2002): 775-805. <https://doi.org/10.1017/S0022216X02006557>
- Fabian, Johannes. *Time & the Other. How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.

- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Trad. Francisco Monge. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- Friedman, Jonathan. "The Past in the Future: History and the Politics of Identity". *American Anthropologist* vol. 94, no. 4 (1992): 837-859. <https://doi.org/10.1525/aa.1992.94.4.02a00040>.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CONACULTA / Grijalbo, 1990.
- Gorbach, Frida. "El museo olvidado. Un sueño naturalista". En *Museo Nacional de Antropología 50 Aniversario*, 116-125. Barcelona: Gobierno de la República / SEP / SECTUR / CONACULTA / INAH / INAH / MNA / Patronato del Museo Nacional de Antropología, 2014.
- Hernández, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Editorial Trea, 2006.
- Heumann, Elaine. "Coming Full Circle". En *The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century. The Significance of the National Museum of the American Indian*. 13-25. Washington, D.C. Smithsonian Institution, 2005.
- Hobsbawm, Eric. "Introducción". En *La invención de la tradición*, Eric Hobsbawm y Terence Ranger, 7-21. Barcelona: Crítica, 2012 [1983].
- Kuper, Adam. *The Museum of Other People. From Colonial Acquisitions to Cosmopolitan Exhibitions*, Nueva York: Pantheon Books, 2023.
- Lomnitz, Claudio. "La etnografía y el futuro de la antropología en México". En *Etnografía. Seis visiones. Etnografía de las regiones indígenas de México*, coordinado por Leopoldo Trejo y Nicolás Olivos, 103-120. México: INAH, 2021.
- López Caballero, Paula. *Indígenas de la Nación. Etnografía histórica de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos XVII-XXI)*. México: FCE, 2017.
- Lorente, Jesús. "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica." *museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 2, (2006): 24-33. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CMPL.2015.v26.n2.50422](https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422).
- Lorente, Jesús. "Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica". *Complutum*, vol. 26, no. 2 (2015): 111-120. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5671890>
- Lorente, Jesús. "Criticar a los museos: de la crítica institucional a la museología crítica". En *Critica de arte: Crisis y Renovación*, coordinado por Tomás Paredes, 207-212. Madrid: AECA, 2019.
- Lorente, Jesús. "Museolog a crítica: teoría e práxis. Análise de uma sobreposição crescente como mundo da arte." En *Leituras da arte no mundo contemporâneo*, organizado por Lisbeth Ruth Rebollo, Julio César Suzuki y Rita de Cássia Marques Lima, 93-116. São Paulo: Universidade de São Paulo . 2021. DOI <https://doi.org/10.11606/9786587621937>
- Mieder, Wolfgang. "El mejor indio es un indio muerto. Sobre la internacionalización de un refrán americano". *Parenia*, no. 10 (2001): 49-55. [https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/010/006\\_mieder.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/010/006_mieder.pdf)
- Monsiváis, Carlos. "Versiones nacionales de lo indígena". En *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, editado por Fernando Benítez, 55-74. México: AGN / FCE, 1996.
- The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century. The Significance of the National Museum of the American Indian*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2005.
- Paz, Octavio. *The Other Mexico: Critique of the Pyramid*. Nueva York: Grove Press, 1972.
- Ramírez, Pedro. "El Museo hace cuarenta años". En *Museo Nacional de Antropología*. Libro conmemorativo del cuarenta aniversario, 29-55. México: Conaculta-INAH / Turner, 2006.
- Reyes, Aura. "Entre curiosidades del progreso nacional y objetos etnográficos, prácticas de colección en el Museo Nacional de Colombia a inicios del siglo XX". *Maguaré*, vol. 31, no. 1 (2017): 113-151. <https://doi.org/10.15446/mag.v31n1.69024>

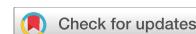
- Pérez, Leticia. "La Casa del Museo: A Museum Outreach Project at the Outset of Decolonial Criticism". *Museum International*, 74, no. 3-4 (2022): 39-47. <https://doi.org/10.1080/13500775.2022.2234190>
- Sandahl, Jette. "Living Entities". En *The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century. The Significance of the National Museum of the American Indian*, 27-39. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2005.
- Stoll, David. Nódulo.org, Biblioteca de nódulo, 1999. <http://www.nodulo.org/bib/stoll/rmg16.htm>
- Valery, Paul. "El problema de los museos". En *Piezas sobre arte* (traducción de José Luis Arántegui). Madrid: Visor Dis, 1999 [1923].
- Villoro, Luis. "El Yo indígena". En *Anatomía del Mexicano*, coordinado por Roger Bartra, 203-213. México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015[2005].

# Salvaguardar y transferir memorias en medio de una pandemia: “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, exposición virtual sobre el Desplazamiento Forzado Intraurbano, Museo Casa de la Memoria, año 2020

---

Andrés Araque González<sup>a</sup>

Laura Sánchez Guerra<sup>b</sup>



<sup>a</sup>Antropólogo. Universidad de Antioquia  
Investigador en Museo Casa de la Memoria  
Correo electrónico: [andres.araqueg@udea.edu.co](mailto:andres.araqueg@udea.edu.co)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3825-3289>

<sup>b</sup>Investigadora independiente  
Correo electrónico: [laurarasg@gmail.com](mailto:laururasg@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7639-1966>

**Resumen:**

Los museos de memoria han generado estrategias que, al mostrar el horror de la guerra, buscan transformar las prácticas violentas en las sociedades haciendo un uso crítico de la memoria como una herramienta educativa y propositiva para imaginar futuros diferentes. En Medellín, el Museo Casa de la Memoria atiende a esta misión desde el 2011. En el 2020, dado el confinamiento, la virtualidad obligó al ajuste de sus procesos y metodologías. Este artículo reflexiona sobre la realización, ese año, de la exposición virtual "Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad" que abordó el tema del desplazamiento forzado intraurbano.

**Palabras clave:**

Museo Casa de la Memoria, mediación, educación, pandemia, virtualidad, desplazamiento forzado intraurbano.

**Safeguarding and passing on memories in the midst of a pandemic:  
"Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad"  
virtual exhibition on Forced Intraurban Displacement  
of the Casa de la Memoria Museum in 2020.**

**Summary:**

Memory museums have generated strategies that, by showing the horror of war, seek to transform violent practices in societies, using memory in a critical way as an educational and purposeful tool to imagine different futures. In Medellín, the Casa de la Memoria Museum has been serving this mission since 2011. In 2020, given the confinement, virtuality forced the rethinking of its processes and methodologies. The article reflects on the realization, that year, of the virtual exhibition "Ruptures and Roots: No|Senses of the City" that addressed the issue of forced intra-urban displacement.

**Keywords**

Casa de la Memoria Museum, mediation, education, pandemic, virtuality, forced intra-urban displacement.

**Salvaguarda e transferência de memórias em meio a uma pandemia:  
"Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad", exposição virtual sobre  
Deslocamento Forçado Intraurbano, Museu Casa de la Memoria, ano 2020**

**Resumo:**

Os museus de memória geraram estratégias que, ao mostrar o horror da guerra, buscam transformar as práticas violentas nas sociedades, fazendo uso crítico da memória como uma ferramenta educacional e proativa para imaginar futuros diferentes. Em Medellín, o Museu Casa de la Memoria vem cumprindo essa missão desde 2011. Em 2020, devido ao seu confinamento, a virtualidade forçou o ajuste de seus processos e metodologias. Este artigo reflete sobre a realização, naquele ano, da exposição virtual "Rupturas e Raízes: Sem|Sentidos da cidade" (Rupturas e Raízes: Sentidos da cidade), que abordou o tema do deslocamento intraurbano forçado.

**Palavras-chave:**

Museu Casa de la Memoria, mediação, educação, pandemia, virtualidade, deslocamento intraurbano forçado.

## Introducción

**E**l presente artículo reflexiona sobre la pertinencia de los museos de memoria, a propósito de las acciones del Museo Casa de la Memoria de Medellín (MCM), que en el 2020 reajustó su trabajo para llevar a cabo su misionalidad durante la pandemia. Esto conllevó la decisión de dialogar en torno al Desplazamiento Forzado Intraurbano (DFI) en la ciudad, un fenómeno y hecho victimizante que, aún hoy, crece exponencialmente y afecta a cientos de personas. En dicho año, el equipo del MCM y su línea directiva construyeron un proyecto expositivo virtual que conversó con las memorias y testimonios alrededor de esta problemática y sus violencias derivadas en Medellín.

Desde la misión del MCM, se abren preguntas presentes desde sus inicios, como: ¿para qué un museo de memoria en Medellín?, pero también, hubo otras que surgieron en la contingencia de la pandemia: ¿cómo mantener los vínculos con las comunidades con un espacio físico cerrado?, y, entonces, ¿cómo continuamos visibilizando memorias?, ¿cuáles continuamos visibilizando? Por eso, consideramos pertinente discutir y resaltar que, desde la construcción participativa de memorias, el MCM hizo una exposición enteramente virtual, cuya mirada retrospectiva sobre sus logros y limitaciones permite reflexionar acerca de los museos de memorias institucionales en contextos de conflictos aún vigentes.

En este texto iniciamos con una breve contextualización sobre los museos de memoria y sus apuestas a lo largo del tiempo, que da pie para hablar del origen del MCM y del desarrollo de sus apuestas misionales hasta el 2020. Luego, describimos de qué manera sus acciones se vieron afectadas por la pandemia, en especial por la pregunta de cómo mantener las redes y los vínculos con las comunidades con las que venía trabajando y con la ciudadanía. Continuamos narrando cómo a través de la virtualidad se fortalecieron y construyeron puentes que conllevaron la realización de procesos educativos como la exposición “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, que refleja la construcción participativa de memorias y la importancia del rol de la mediación. A partir de esto, abordamos la problemática del Desplazamiento Forzado Intraurbano; se describe cómo está diseñada la exposición y, finalmente, generamos preguntas y reflexiones ante este fenómeno y la incidencia de los museos de memoria frente a contextos violentos.

Al hablar de un museo es inevitable llegar a imágenes de grandes estructuras, monumentales, antiguas e inmaculadas, que albergan tesoros y objetos que relatan una lógica y/o narrativa histórica y que, por tanto, precisan conservarse para mantener presente ese sentido. Esa potestad institucionaliza su existencia y construye imaginarios de relatos oficiales y hegemónicos, ya sea a partir del uso de la historiografía, la arqueología, las artes, la museología u otras disciplinas. En las últimas décadas, esta idea de museo ha sido cuestionada desde el por qué y el para qué, proponiendo pensar la justificación misma de la existencia de estos espacios; ello apunta directamente a la pregunta por la incidencia de los museos en los diferentes contextos que se encuentran, es decir, sobre su pertinencia como agentes políticos y sociales y/o como plataformas y movilizadores de agencias políticas y sociales.

A propósito, en el 2019, el International Council of Museums (ICOM) puso en debate una nueva definición de museo que generó controversias, precisamente porque abordaba el papel político —¿ideológico?— del museo y sus responsabilidades frente a los contextos de incidencia. Esta definición propuesta fue:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre el pasado y el futuro. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, mantienen los artefactos y especímenes protegidos para la sociedad, salvaguardando diversos recuerdos para las generaciones futuras y garantizando la igualdad de derechos y el acceso al patrimonio para todas las personas [...] Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en asociación activa con y para diversas comunidades en la recopilación preservación, investigación, interpretación, exhibición y mejora de la comprensión del mundo, con el objetivo de contribuir a la dignidad humana y la justicia social, la igualdad global y el bienestar planetario (Adams, 2019, citado en EVE Museos + Innovación, 2020).

La Conferencia General, celebrada dicho año en Kioto (ICOM, 2020), cerró sus jornadas sin un consenso y, tras un nuevo proceso de consulta, se adoptó una nueva definición en el 2022 que, desde nuestra lectura, adopta, reafirma y vuelve a las estructuras convencionales de conservación, patrimonialización y exhibición, a diferencia de las reflexiones críticas y la agencia de las comunidades acerca de las construcciones sobre el pasado, el presente y el futuro antes mencionadas. Hoy, el ICOM define el “museo” como:

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. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022)

Aun con la controversia, es evidente que hay una afirmación del rol de los museos, por cuanto están al “servicio de la sociedad”, como determinante a la hora materializar las necesidades de los diferentes contextos, comunidades y territorios. En ese sentido, los museos de memoria, tanto lugares como sitios, han surgido y se continúan construyendo con un propósito que va más allá de albergar y salvaguardar objetos y dispositivos que hablan de un periodo histórico en particular, pues en estos espacios se han construido narrativas alrededor de los contextos de violencia, generalmente a partir de conflictos bélicos y regímenes dictatoriales.

Para aclarar, los sitios de memoria se consideran como aquellos en donde sucedieron hechos violentos y al día de hoy se conmemoran o se evocan para reflexionar sobre estos. En cuanto a los lugares de memoria, son espacios físicos o en construcción donde no necesariamente sucedieron los hechos, pero se hace el ejercicio de conmemorar lo sucedido.

Ahora bien, se hace la pregunta ¿para qué un museo de hechos violentos? Inicialmente la respuesta fue: en contra del olvido, con proyectos que exponían lo ocurrido en los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial. En un primer

momento, cobró suma importancia la experiencia y los testimonios de primera mano de los sobrevivientes y de los sitios de memoria donde sucedieron los hechos:

Tal como el holocausto, otros momentos históricos que han generado fracturas al interior de la sociedad, ya sea por tratarse de represión, persecución, exterminio o discriminación, han originado museos dedicados a provocar un efecto de recordación que impida el olvido de aquellos hechos y que construya una interpretación comprensiva de los estos mismos. (Mora Hernández, 2013, p. 100)

Esta fase de interpretación comprensiva contra el olvido no es inmediata, dado que esa memoria es traumática y requiere un trámite de los duelos: “Para poder cambiar un estado de cosas de un modo deseable, la acción efectiva debe ir más allá del testimonio para adquirir formas más comprensivas de la práctica social y política” (LaCapra, 2009, p. 26). Así, estos espacios y proyectos museales se han propuesto generar herramientas educativas y artísticas para transformar las prácticas violentas encriptadas en las sociedades, incluso muchas de ellas enraizadas en la cultura. Es decir, más allá de mostrar el horror de la guerra, son apuestas que se establecen desde diferentes necesidades, premisas y condiciones desde esa acción efectiva. En el contexto latinoamericano, los lugares y sitios de memoria han establecido una línea de acción que se enfoca en hablar de las responsabilidades sociales y ciudadanas en el conflicto para imaginar futuros diferentes que aporten a condiciones de vida dignas. Dentro de estas apuestas hay un agenciamiento del sentido sobre el pasado, que es un uso crítico de la memoria en la que se toma postura desde las experiencias presentes, individuales y colectivas, para intentar delinejar un futuro deseado: “[...] una práctica de memoria, que se orienta a reafirmar o deconstruir los referentes del pasado y el presente, así como la resignificación de los hechos de violencia que hacen posible agenciarse frente a la vida y asumir una perspectiva de futuro”. (MCM, 2018, p. 39).

Para la larga trayectoria de guerra y conflictividad en el contexto colombiano, al inicio de los 2000 surgen varios ejercicios y apuestas por la memoria, principalmente desde las víctimas, exigiendo verdad, justicia y reparación. De esta manera, se da origen a los primeros lugares y museos de memoria, ya sean comunitarios o institucionales, con la intención de contar estas historias e intentar responder al llamado de las víctimas del conflicto armado interno.

Para finales del 2003, la Alcaldía saliente de la ciudad de Medellín, dirigida por Luis Pérez Gutiérrez (2001-2004), inició y dejó pendiente la gestión institucional para atender la desmovilización de los bloques paramilitares urbanos, a saber, el Bloque Metro y el Cacique Nutibara (CNMH, 2017). Al año siguiente, el Programa Municipal Paz y Reconciliación (Alcaldía de Medellín, 2008), presentado por el nuevo alcalde, Sergio Fajardo Valderrama, y luego la Ley de Justicia y Paz del 2005, encauzaron las políticas en materia, especialmente, de reintegración y reconciliación de las personas que dejaban las armas.

Desde las insistencias, luchas y reclamaciones de las organizaciones de víctimas y sociales que surgieron en la ciudad, aun reconociendo los alcances de estos esfuerzos institucionales, había un desbalance desde su participación y atención directa. Esto significaba

una falta de reconocimiento ante sus necesidades de reparación y de la dignificación de sus memorias como elemento fundamental para reconstruir las verdades sobre los hechos.

Así, las organizaciones de víctimas, apoyadas por instituciones civiles como la Corporación Región y el Instituto Popular de Capacitación (IPC), pusieron en la agenda pública sus exigencias y, para el 2008, la Alcaldía de Alonso Salazar Jaramillo estableció el Programa de Atención a Víctimas, que incluía un área de Memoria Histórica (Alcaldía de Medellín, 2008). Desde allí, se comienza una serie de acciones en la ciudad donde las voces de las víctimas evidenciaron un acervo de testimonios y hechos del conflicto que eran también, en muchos casos, procesos de resistencia y resiliencia, esto es, apuestas por la transformación de la realidad violenta.

La concepción de un espacio físico para salvaguardar dicho acervo, una “casa”, un lugar que convocara tanto a las víctimas como a la ciudadanía en general, se concretó entre el 2010 y el 2011. Primero, se realizaron unas consultas ciudadanas alrededor de dos preguntas: ¿para qué una casa de la memoria en Medellín? y ¿qué memorias debería acoger este espacio? (Alcaldía de Medellín, 2011). Segundo, se construye el edificio como parte de nuevos emplazamientos públicos urbanos en el centro de la ciudad, puntualmente, en el Parque Bicentenario, según el Proyecto Urbano Integral (PUI) centrooriental de la Empresa de Desarrollo Urbano de Medellín (EDU) del 2011.

Sumado a lo anterior, en el escenario político nacional se promulgó la Ley 1448 del 2011, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, la cual dicta unas medidas judiciales, administrativas, sociales, individuales y colectivas, dentro de un marco de justicia transicional, que posibiliten hacer efectivo el goce de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación con garantía de no repetición a las víctimas del conflicto armado. Esta ley, y lo que compete a la reparación de las víctimas, si bien tuvo su antecedente en la Ley 975 —diseñada como base jurídica para la desmovilización y reintegración de grupos armados ilegales, especial y puntualmente de bloques paramilitares—, tuvo una guía desde la justicia transicional, de reparación integral a las víctimas, reconocimiento del conflicto armado interno y responsabilidad del Estado frente a este.

Desde sus diferentes competencias, la Ley 1448 —especialmente las que están enfocadas hacia las medidas de satisfacción y reparación simbólica— cobijó jurídicamente la misión del MCM. A propósito, según los estudios previos realizados para la contratación de mediadores en el 2024, se indica que:

[...] en un marco amplio derivado de los deberes y reconocimientos realizados por el estado colombiano en la Ley 1448 de 2011, es el gobierno nacional y sus gobiernos locales los llamados a garantizar los Derechos Humanos y el reconocimiento y ejercicio de los derechos de las víctimas en el camino hacia la paz y reconciliación [...] podemos enmarcar dentro de éste las acciones del Museo Casa de la Memoria, establecimiento público por medio del cual el Municipio de Medellín busca dar cumplimiento a los lineamientos y políticas definidas en la ley 1448 de 2011 [...] la acción del Museo Casa de la Memoria se inscribe dentro de las medidas de satisfacción contempladas dentro de la Ley, específicamente la reparación simbólica donde se apunta a la preservación de la memoria histórica. (MCM, 9 de enero de 2024, p. 12).

Es decir, si bien esta ley no dio origen al proyecto ni la estructura física del MCM, permitió orientar su misión y sus acciones con base en sus mandatos, como una entidad de carácter público que se tornó en una medida de reparación vía satisfacción y garantía de no repetición del conflicto armado y sus violencias derivadas, dentro de los deberes de memoria del Estado colombiano y la administración municipal de Medellín.

La promulgación de la Ley 1448 en el ámbito nacional tuvo sus impactos en el escenario político local y en el proyecto del MCM, lográndose firmar en el 2015 el Acuerdo Municipal 005 “Por medio del cual se crea el establecimiento público Museo Casa de la Memoria”, como ente descentralizado de la Alcaldía de Medellín, un proyecto político, pedagógico y social para contribuir a la reconciliación y la no-repetición, cuya misión es:

El Museo Casa de la Memoria es un proyecto político, pedagógico y social, incluyente y representativo, que contribuye a la transformación de las lógicas de la guerra hacia prácticas más civilizadas, a través de la realización de procesos de construcción y circulación de las memorias del conflicto armado, la construcción de expresiones culturales y la realización de conmemoraciones; el diseño de pedagogías para la transformación cultural y social, la implementación de estrategias de incidencia política y movilización social, frente a los derechos humanos y las garantías de no repetición; y la definición e implementación de procesos de gestión del conocimiento, orientados a la circulación y democratización del mismo. (Concejo de Medellín, 7 de mayo de 2015, p. 12).

El MCM contiene objetos y dispositivos que, a partir de las memorias de las víctimas del conflicto armado interno de la ciudad y del país, propone convocar a dialogar con los visitantes y sus memorias personales o colectivas para reflexionar sobre desde qué lugar se ha vivido la guerra y cuáles son las posibilidades y responsabilidades de la sociedad para darle un fin al conflicto. De esta manera, ha generado diferentes apuestas investigativas, educativas y artísticas para contribuir a transformar las lógicas de guerra que a diario afectan a los habitantes de la ciudad de Medellín y al resto de los colombianos.

Desde la inauguración de su emplazamiento físico en el año 2011, el MCM definió su misionalidad desde el lazo social con las comunidades y colectivos de víctimas de la ciudad, para la gestión de la investigación y la construcción de contenidos, la visibilización y transferencia de memorias, mediante la construcción de exposiciones y espacios de democratización del conocimiento. Todo ello con el propósito de potenciar resistencias pacíficas y prácticas que apuestan a la construcción de memorias colectivas, la defensa de los derechos humanos y la construcción de paz.

Hasta antes del 2020, las acciones del MCM se enfocaron en generar interacciones, reflexiones y diálogos de manera presencial, ya fuera al interior del mismo espacio o en otros territorios a través de exposiciones itinerantes, talleres y apoyo a conmemoraciones. Pero, apostar y volcarse a la virtualidad desde el cuestionamiento por un espacio físico que se creía indispensable exigió adaptarse para mantener vigente su compromiso con las víctimas y la ciudadanía. Con la medida de confinamiento decretada en marzo del 2020, debido a la pandemia ocasionada por el Covid-19 (Alcaldía de Medellín, 2020), aparte de obligar al cierre del espacio físico del MCM, que determinaba casi por completo su funcionamiento,

hubo una gran preocupación ante lo que esto implicaba en territorios vulnerados y vulnerables de la ciudad y el país, en medio de un conflicto aún vivo.

La implementación del "Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera", firmado en el 2016 entre el Gobierno colombiano y el grupo guerrillero Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), ya de por sí difícil e inestable, encontraba otro obstáculo, y las problemáticas en las zonas afectadas por el conflicto armado se agudizaron. La débil presencia estatal empeoró con el Covid-19, favoreciendo a las estructuras criminales y a los actores armados, que ya en el pasado habían afectado a poblaciones enteras manteniéndolas confinadas en sus casas bajo amenaza.

Para el MCM la pandemia replanteó por completo la interacción con sus públicos, basada antes en tener un contacto presencial y directo con las personas, pero, aún más, fue un llamado a la activación permanente de las memorias para conectarse con otras realidades, haciendo uso de la virtualidad e incidiendo en el contexto de la pandemia desde su misionalidad. En ese momento se tuvo la ventaja de contar con 10 exposiciones virtuales, réplicas de exhibiciones que estuvieron antes de manera temporal en el espacio físico, lo que implicó revisitar esas experiencias tanto desde sus contenidos, como desde las discusiones coyunturales que se abordaron en su momento.

Ahora bien, desde el MCM su componente misional se ve reflejado, en gran parte, por el equipo de mediación, conformado por líderes y lideresas sociales, víctimas del conflicto armado y estudiantes de ciencias sociales y humanas, que ayudan a tejer y dar voz a los contenidos, testimonios y memorias que se entrelazan y se salvaguardan. Cabe mencionar que la mediación en los lugares y sitios de memorias es diferente a la de los museos tradicionales (de historia o arte), ya que este ejercicio o disciplina va más allá de interlocutar con objetos y dispositivos artísticos o culturales. Por ejemplo, en los documentos públicos de contratación para mediadores del MCM se indica que:

La mediación es el proceso que logra desde la acción pedagógica del Museo unir las apuestas investigativas, generar lazos sociales y posibilitar el proceso de estudio de públicos. La mediación, por tanto, está en el centro de la apuesta misional, dinamiza los contenidos e identifica las expectativas y valoraciones de las mismas, posibilitando una constante retroalimentación entre los procesos de planeación, construcción y activación de contenidos. (MCM, 9 de enero de 2024, p. 5).

Además, el papel de la mediación en el MCM está atravesado por las experiencias y memorias diferenciadas de cada mediador y mediadora. De allí que su lugar de enunciación dentro del entramado de estas narrativas sea determinante, pues pone en diálogo, discusión y reflexión tanto las experiencias del público, como las memorias de las víctimas y las vivencias propias.

En el MCM la mediación es una construcción permanente y fluctuante que se alimenta de la intuición y la experiencia de cada mediador. En ese sentido, los mediadores imprimimos nuestro sello característico a este ejercicio y al modelo educativo de acuerdo a nuestras historias, intereses y búsquedas. (MCM, 2018, p. 85).

La pandemia obligó a replantearse cómo hacer efectiva la misionalidad al no tener un contacto directo con las personas. A pesar del distanciamiento social y físico, las acciones desde el MCM y el equipo de mediación no se vieron frenadas por la contingencia, por el contrario, a través de los medios digitales se hallaron herramientas que lograron conectar con las personas y desarrollar estrategias para desempeñar ejercicios educativos, investigativos, creativos y artísticos en la realidad virtual.

Así, con los retos que impuso la virtualidad, y con la intención de mantener activos los vínculos existentes entre el Museo, los territorios, las comunidades y organizaciones, también se desarrollaron acciones de incidencia en la ciudad. Se realizó el proceso educativo “Expedición maestro”, enfocado a la labor de los educadores como promotores de diálogo para la construcción de paz y memoria en el aula; también “Vacaciones memorables”, donde estudiantes, durante su receso escolar, se acercaron a temas de memoria e incluso hicieron un perfil de Instagram para divulgar el proceso; además, se realizó un cine-foro virtual con invitados como la senadora María José Pizarro, y el podcast “El Patio de la Casa”. En este artículo hablamos del proyecto expositivo virtual “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, que desde el análisis de las problemáticas exacerbadas durante la pandemia abordó un hecho victimizante relativamente reciente y, de muchas maneras, invisibilizado ante las dinámicas masivas del conflicto en la ciudad: el Desplazamiento Forzado Intraurbano (DFI).

Las acciones y reflexiones durante el año 2020 posibilitaron un trabajo interno en el que primó la pregunta y el desarrollo de estrategias en la virtualidad, y que, en concordancia con la misión del MCM, desarrollaron conversaciones, diálogos, reflexiones y debates que mantuvieron en la esfera pública las problemáticas alrededor del conflicto y las víctimas quienes, incluso, fueron más visibles y evidentes en el confinamiento. En este artículo se quiere hablar, luego de cuatro años, desde una mirada retrospectiva que ha transitado por diferentes roles institucionales, y que hoy nos ha llamado a nosotros, el y la autora<sup>1</sup>, a reflexionar sobre los impactos de lo realizado y apropiarnos de una mirada crítica del MCM como lugar de memoria:

Una revisión sobre lo investigado en años pasados nos permite verificar hasta qué punto nuestra apuesta teórica e interpretativa ha sido pertinente, de lo cual podemos obtener importantes lecciones, aunque no deja de generar interrogantes que deben ser contextualizados para el período inicial de indagación. (Tocancipá Falla, 2014, p. 40).

Consideramos que esta mirada retrospectiva también se logra por el periodo de tiempo trabajando en la institución —desde el 2020 al presente—, ya que el modelo contractual condiciona una alta rotación de funcionarios y una permanente modificación de sus responsabilidades, lo cual dificulta la continuidad de proyectos y la consolidación efectiva de

1 Para el 2020, Araque ocupó el cargo de mediador con apoyo al área de Investigación; y Sánchez de profesional de estudio de públicos. Para este año, respectivamente, ocuparon el rol de mediador y de investigador; y de coordinadora de mediación.

prácticas de funcionamiento. Por eso, esta reflexión atiende también a un reconocimiento de los aciertos y dificultades dentro de los procesos misionales propios del MCM, que se complejizan cada vez dadas las problemáticas de la ciudad.

## Rupturas y Arraigos: el Desplazamiento Forzado Intraurbano (DFI)

Además de las problemáticas y violencias exacerbadas por el Covid-19 y el confinamiento, el Desplazamiento Forzado Intraurbano (DFI) cobró protagonismo en la ciudad de Medellín durante el 2020 —a pesar de su disminución en comparación con el 2019—, dado que no cesó a pesar de la pandemia. Según los informes de la Personería Distrital de Medellín y el periódico *El Tiempo*, el 2020 cerró con 1694 personas que se afectaron por desplazamiento forzado intraurbano, mientras que en el 2019, entre enero y junio, fueron afectadas 4300 personas: “De acuerdo con la Alcaldía de Medellín, este año ha atendido a 1.508 personas que han declarado por desplazamiento forzado intraurbano (DFI) (con corte al 31 de octubre), lo que equivale a 486 hogares” (Álvarez Correa, 2020).

En este contexto, desde la dirección estratégica del MCM se realizó un proceso investigativo, curatorial, expositivo y educativo llamado “Rupturas y Arraigos. Sin|Sentidos de ciudad”<sup>2</sup>, que tuvo como objetivo disponer en un escenario público la pregunta por cómo y a quiénes les había ocurrido y afectado el DFI en la ciudad. Este objetivo también apuntó a cuestionar si era necesario ampliar y diversificar las estrategias de diálogo y reflexión para la comprensión del DFI e identificar aquellos casos que, muchas veces, parecían invisibles.

Se entiende como DFI cuando una persona o familia es amenazada o vulnerada en sus derechos por ocasión del conflicto armado interno y busca refugio en un sector o barrio que hace parte de la misma ciudad o centro urbano de la que fue expulsada. Es un fenómeno y hecho victimizante reciente en la historia del conflicto armado y sus violencias asociadas, y una modalidad dentro de lo que llamamos Desplazamiento Forzado (DF). Como su nombre lo indica, se remite a un suceso de carácter urbano y su génesis data desde la urbanización del conflicto armado interno, lo cual fue más evidente en la ciudad de Medellín a partir de la década de los ochenta, según Giraldo y Palacio (2019).

Según el Decreto 2569 de 2000, que reglamenta parcialmente la Ley 387 de 1997 mediante la cual se adoptan medidas para la prevención del DF, el DFM se entiende como el desplazamiento forzado de un conjunto de diez (10) o más hogares, o de cincuenta (50) o más personas. Se puede afirmar que esta forma de DF es la más visible, ya que hace más evidentes las disputas entre los diferentes actores armados y es principalmente de carácter intermunicipal, es decir, donde el lugar de expulsión es un municipio diferente al municipio de recepción. Este tipo de desplazamiento fue constante y alarmante a finales de los años noventa y primeros años de los dos mil, y la mayoría de personas afectadas por este hecho generalmente buscaron refugio en las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali.

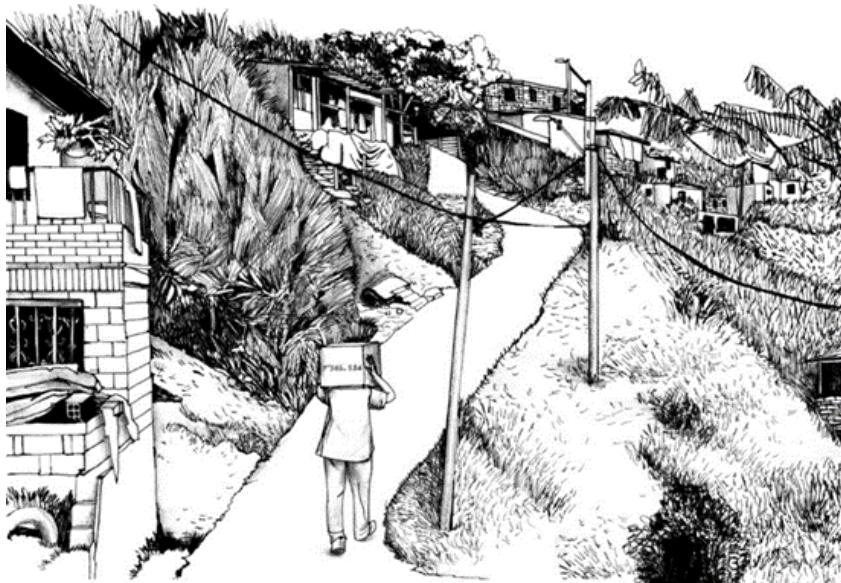
2 Exposición virtual: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/RV/mnt/rupturas/index.htm>

Para el 2002, Colombia contó con la cifra más alta de desplazamiento forzado en un solo año con un total de 618 058 personas expulsadas.

La primera caracterización y conceptualización jurídica de las personas víctimas de DF se da con la Ley 387 de 1997, la cual las define así:

Toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de cualquiera de las siguientes situaciones: conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los Derechos Humanos (Congreso de la República de Colombia, 1997, Artículo 1).

Años más tarde, la Ley 1448 se acogió a esta comprensión del fenómeno para continuar e implementar asistencia, acompañamiento, restitución de derechos humanos y reparación a las víctimas. Sin embargo, este hecho no cesa y además se transforma con las dinámicas y estrategias ilegales y criminales; a propósito de esas mutaciones a lo largo de la historia de Colombia, los estudios normativos y académicos han identificado algunas modalidades particulares, dentro de las que se encuentran el DFI, ya sea masivo o “gota a gota”.



**Figura 1.** Desplazamiento Forzado Intermunicipal.

**Fuente:** Ilustración realizada por Alejandra Higuita para la Exposición del Museo Casa de la Memoria, “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2020.

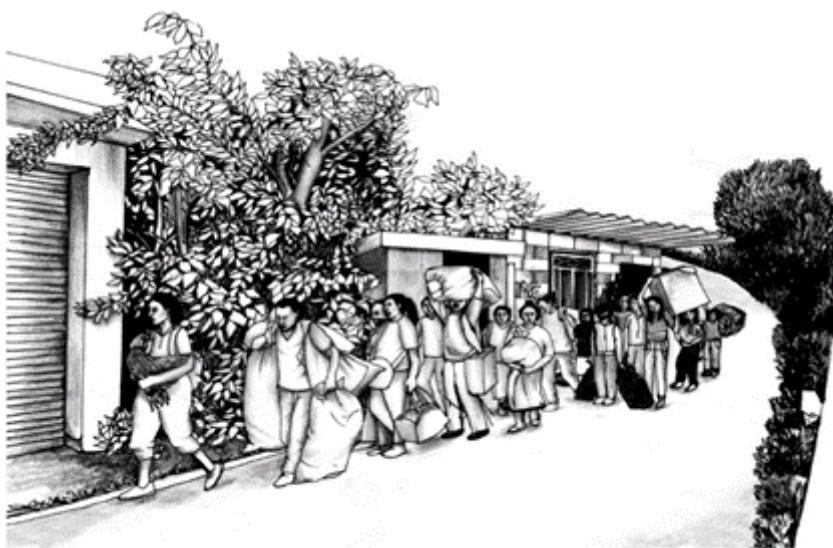
Aunque el país cuenta con un marco normativo ante el DF, su reconocimiento ha sido tardío respecto a la realidad de su ocurrencia en el territorio nacional y, por lo tanto,

ha sido aún más tardío el reconocimiento de los casos de DFI. De hecho, fue solo hasta el 2003 que el Estado colombiano empezó a atender a las víctimas de esta modalidad, gracias a la Sentencia T-268 de 2003 de la Corte Constitucional.

Esta sentencia surgió como respuesta de la Corte a la tutela realizada por 65 familias que el 29 de junio de 2002 fueron víctimas de los enfrentamientos armados ocurridos en el sector El Salado, de la Comuna 13 – San Javier de Medellín, y que por esta situación se vieron forzadas a desplazarse y buscar refugio en otro sector de esta misma comuna. Por la forma como ocurrió este DFI y los vacíos jurídicos que para la fecha existían, las declaraciones de estas familias fueron rechazadas por el Gobierno Nacional y, por lo tanto, les fueron negadas las medidas de atención y reparación requeridas; ante esta negación por parte del Estado, las familias realizaron la tutela en mención, configurándose este como un caso emblemático que promovió y exigió el reconocimiento del DFI en el país. Este fue uno de los primeros casos reconocidos como DFI de carácter masivo; además, debido a las diferentes confrontaciones entre diversos grupos armados en la ciudad, y sumado a las operaciones militares que sucedieron durante el 2002, en Medellín se contó con una gran cantidad de casos y personas víctimas de este hecho:

[...] la operación Primavera, del 1 al 3 de febrero de 2001, en los barrios Belencito Corazón, Veinte de Julio y El Salado, con un saldo de 18 detenidos acusados de ser presuntos milicianos; la operación Otoño, el 24 de febrero de 2002, con un saldo de 42 detenciones arbitrarias; la operación Contrafuego, el 29 de febrero de 2002, con un saldo de 63 allanamientos, 31 detenciones y la muerte de 5 personas que posteriormente fueron presentados como milicianos dados de baja en combate; la operación Mariscal, el 21 de mayo de 2002, con un saldo de 9 civiles muertos (cuatro de ellos menores de edad), 37 heridos y 55 personas detenidas; la operación Potestad, el 15 de junio de 2002, con un saldo de un muerto; la operación Antorcha, el 20 de agosto de 2002, con un saldo de 37 personas heridas. (CNMH, 2017, pp. 192-193).

Años después, con la Ley 975 de 2005, que propició la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y de los diferentes bloques paramilitares en Colombia y en Medellín, las lógicas de desplazamiento intraurbano fueron cambiando según la consolidación de nuevas estructuras criminales y estrategias de control territorial. Entre estas modalidades se contempla el DFIgota agota que, a diferencia del DFI masivo, se presenta de una manera menos visible, al menos para las instituciones que atienden estos casos y los medios que los reportan, ya que estos ocurren de manera individual, e incluso sus cifras pueden superar los casos de DFI masivo. Así mismo, el DFIgota agota está asociado a acciones de control ejemplarizante por parte de los grupos armados ilegales, atendiendo a otros intereses como “el cobro de cuotas extorsivas, con la regulación de problemas vecinales e incluso con problemas de índole personal y familiar, eso sí, también relacionadas o intermediadas por la presencia de grupos armados” (Giraldo Vélez y Palacio Roldán, 2019, p. 57).



**Figura 2.** Desplazamiento forzado masivo.

*Fuente:* Ilustración realizada por Alejandra Higuita para la Exposición del Museo Casa de la Memoria, “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2020.



**Figura 3.** Desplazamiento forzado intraurbano gota a gota.

*Fuente:* Ilustración realizada por Alejandra Higuita para la Exposición del Museo Casa de la Memoria, “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2020.

## La Loma: memorias y resistencias de una cicatriz

Tomando como punto de partida la caracterización e implicaciones del DFI anteriormente mencionadas, que van desde la constante ocurrencia de un hecho que pareciera invisible, el fortalecimiento de estructuras criminales mediante su accionar, la ausencia institucional para atender y brindar garantías a la población victimizada, hasta las afectaciones en los procesos de participación, nos remitimos al caso de la vereda La Loma. Allí, todos estos impactos fueron evidentes, ya que la población sufrió dos DFI masivos y la institucionalidad jugó un rol determinante en ambos casos, tanto por omisión y ausencia, como por atención y presencia.

Para este proyecto se hizo un trabajo e investigación con la comunidad de la vereda La Loma, del corregimiento de San Cristóbal, Medellín, que desde el diálogo de saberes y el conocimiento situado, y a partir de las organizaciones sociales y comunitarias, implementó la metodología y acción de la construcción participativa de memorias:

Ese concepto clave de construcción participativa de memorias, [...] en el cual, desde un relacionamiento horizontal con las comunidades mediado por el intercambio de saberes, se propicia que los relatos de memoria elaborados y visibilizados sean resultado de diálogos plurales y representativos en los territorios, en donde confluyen las múltiples voces de la sociedad. (MCM, 2019, p. 70).

En concordancia con esto, se implementaron técnicas y métodos de investigación social, junto con talleres de investigación-creación-mediación, en los que no solo se narraron testimonios de violencias a partir del DFI, sino también en los que se reflejaron prácticas culturales, manifestaciones artísticas, acciones colectivas y repertorios de resistencia ante unas violencias históricas y aún vigentes. Los fragmentos testimoniales hicieron parte del proceso de investigación del MCM, fruto de la realización de entrevistas semiestructuradas, grupos focales, talleres y conversatorios virtuales.

La vereda La Loma está ubicada en el occidente de Medellín, pertenece al corregimiento de San Cristóbal, pero por su cercanía y conexiones viales se le asocia con la comuna 13, San Javier. Esta vereda está conformada por ocho sectores: Loma Hermosa, Barrio Nuevo, La Gabriela (Juan XVIII), Primavera, Bellavista (El Cañón), San Pedro, San José y San Gabriel. Además, tiene conexión con las comunas 13 (San Javier), 7 (Robledo) y 6 (Doce de Octubre), y con el municipio de Bello en el norte del Valle de Aburrá. Dada su ubicación y conexiones, La Loma es un corredor estratégico que comunica a Medellín con el occidente de Antioquia. Su posición geográfica ha hecho que sea una ruta para el tráfico de armas y drogas que se intentan sacar de o ingresar a la ciudad. Debido a esto y a su naturaleza de tránsito, La Loma sufre una profunda susceptibilidad a la presencia de actores armados de diverso origen.

Aún hoy, varios de esos corredores representan una importante ventaja militar y económica para las agrupaciones ilegales porque ofrecen movilidad hacia el Occidente antioqueño y, principalmente, hacia el puerto de Urabá, una de las zonas desde donde Los Urabéños realizan el tráfico de drogas hacia el exterior en alianza con los carteles mexicanos. Por dicho puerto también ingresaron armas

de corto y largo alcance, destinadas a reforzar la capacidad militar de los grupos que delinquen en Medellín (IPC, 2014, p. 5).

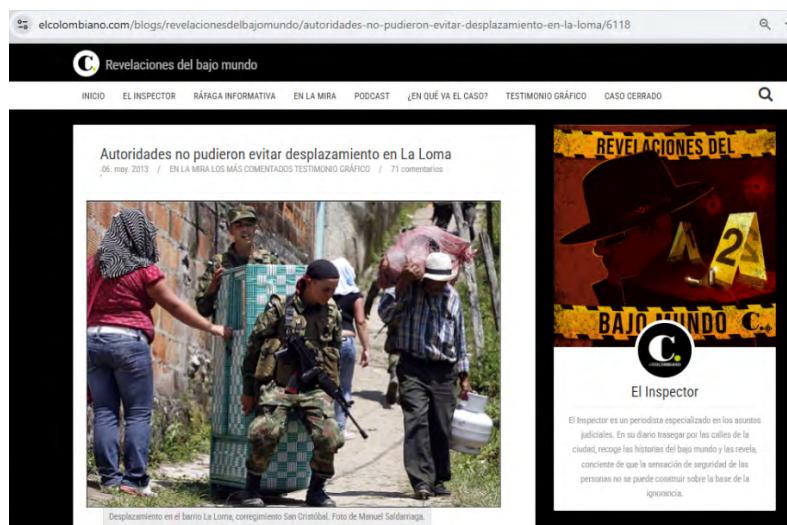
Se estima que este territorio ha tenido varios reclutamientos de violencias derivadas del conflicto armado; uno de ellos se da a finales de la década de los noventas e inicios del nuevo milenio mediante el ingreso del fenómeno paramilitar a la ciudad, sumado a los diversos conflictos vividos en la comuna 13, teniendo como resultado más adelante las operaciones militares ya mencionadas, que tuvieron fuertes repercusiones en La Loma (CNMH, 2017)<sup>3</sup>.

Aproximadamente una década más tarde, La Loma sufre una nueva ola de violencias, que se manifestaron en dos DFI masivos sucedidos en 2011 y 2013 como resultado de enfrentamientos entre grupos armados ilegales por el control territorial. Llama la atención que en el DFI masivo del 2011 no hubo acompañamiento por parte de las instituciones competentes, ni se encontró información en fuentes académicas ni de prensa, lo que evidencia que, además de la ausencia estatal, fue un hecho masivo que pasó desapercibido. Luego, en el 2013, al menos 64 familias, cerca de 255 personas, de las cuales 90 eran menores de edad, 15 adultos mayores, 129 hombres y 128 mujeres, sufrieron otro DFI (Hernández Cifuentes, 2013).

El área siempre ha sido problemática. [...] sus habitantes han padecido en los últimos años los enfrentamientos entre las bandas de “la Loma”, “Peñitas”, “San Pedro” y “Bellavista” [...] La venganza del combo de “Bellavista” comenzó ayer, cuando, según las denuncias de la comunidad, siete hombres armados bajaron hasta el barrio La Loma, específicamente en el sector El Cañón. Impunemente recorrieron las cuadras, tocaron puerta por puerta, y les dieron a los residentes un ultimátum: ‘Tienen hasta mañana para irse’. El plazo venció hoy a las 6:00 p.m. (El Colombiano, 6 de mayo de 2013).

Este hecho encendió las alarmas debido a la visibilización mediática que hicieron inicialmente algunos periódicos locales, lo que generó gran controversia y un llamado a la institucionalidad, ya que los medios de comunicación reportaron que el Ejército ayudó a huir a los habitantes de La Loma, contrario a garantizar la seguridad y permanencia de las personas en el territorio, como se muestra en la Figura 4.

3 Véase Tabla 2. Barrios con mayores hechos registrados de violencia letal en Medellín 1980-2014, p. 210. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/medellin-memorias-de-una-guerra-urbana/>



**Figura 4.** Captura de pantalla periódico El Colombiano. Miembros del Ejército ayudando a huir a los habitantes de la Loma.

*Fuente:* <https://www.elcolombiano.com/blogs/revelacionesdelbajomundo/autoridades-no-pudieron-evitar-desplazamiento-en-la-loma/6118> (10/02/2025)

A diferencia del DFI masivo del 2011, en los sucesos del 2013 la respuesta institucional fue diferente, como resultado del escándalo ocasionado por los medios. Se recibió un acompañamiento visible y las entidades estatales fueron a La Loma para atender el hecho y buscar garantizar la seguridad y restitución de derechos. Entre estas instituciones se destacó la presencia del equipo de la Unidad Municipal de Atención y Reparación a Víctimas de Medellín, identificados por la comunidad como “los chalecos rojos”, quienes brindaron acompañamiento y presencia en momentos de tensión donde la conflictividad seguía latente. También, a este llamado institucional se sumaron organizaciones locales e internacionales como el Instituto de Deportes y Recreación (INDER), la Corporación Región y el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), entidades que continuaron aportando luego del hecho a los procesos de promoción de la participación comunitaria, mejoramiento de los equipamientos públicos y acceso a derechos.

De esta forma, dichos acompañamientos institucionales, que además de atender el hecho de DFI masivo del 2013 y posteriormente los retornos, reforzaron el trabajo organizativo y comunitario de los habitantes de esta vereda. En palabras de la misma población, la única manera de superar el miedo y retornar —sensaciones propias del DFI— fue con la llegada de médicos, psicólogos y medidas posteriores: “nosotros empezamos a sentir esa tranquilidad cuando [...] empezaron a venir. Vinieron los médicos a hablar las charlas y volvimos como a integrarnos todos donde doña Angélica, volvimos todos a la casa” (Habiente de La Loma, comunicación personal, 24 de diciembre, 2020).

La Unidad Municipal también desarrolló acciones para garantizar la protección de bienes e inmuebles, colocando sellos en las puertas de las propiedades que habían sido abandonadas a causa del DFI masivo. En la actualidad, varias familias han retornado a la vereda y, pese a que estos sellos ya no se requieren, ellas han decidido conservarlos puesto que se han convertido en un elemento que les brinda una percepción de seguridad: “Ese cartel para nosotras representa protección. Nosotros decimos: eso es protección de parte del Estado, protección de la Policía que para que de pronto los grupos criminales que vengan por acá digan: ¡ah!, estas personas tienen acompañamiento” (Joven participante de grupo focal en La Loma, comunicación personal, 24 de diciembre, 2020).

La conservación de los sellos se debe a que aún existe presencia de actores armados ilegales en la zona y se teme por vivir algún hecho victimizante u otro desplazamiento forzado. Ante las ausencias por parte de las instituciones y entidades, desde organismos internacionales se recomienda que: “Hay que estar en el territorio, fortaleciendo la capacidad de respuesta de las comunidades, hay que estar acompañando los procesos de los jóvenes, de las mujeres, hay que estar apoyando la construcción de red en el territorio” (Juan Manuel López, funcionario de ACNUR, comunicación personal, 12 de octubre, 2020).

Con base en lo anteriormente mencionado, se puede evidenciar el impacto ante la presencia y la ausencia institucional en la ocurrencia de un DFI, lo cual afecta directamente en el mejoramiento del equipamiento público, la percepción de seguridad y la conformación y continuidad de los procesos de participación comunitaria e incidencia en el territorio.

## La experiencia expositiva virtual del MCM

Una vez realizada la contextualización, la investigación y los talleres de creación con el equipo del MCM y la comunidad de La Loma, se da inicio a la construcción de una exposición que, desde la virtualidad y el confinamiento, permitiera no solo la comprensión de lo que ha implicado el DFI en la ciudad y sus afectaciones a las comunidades y territorios, sino también que se vean reflejadas las memorias y los repertorios de resistencias pacíficos desde los barrios y veredas de Medellín ante las violencias derivadas de la guerra.

De esta manera, se dio génesis a “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, una plataforma educativa, investigativa, expositiva y de relacionamiento ciudadano, para situar el debate público y la reflexión ante el DFI, ya que a pesar de ser considerada una problemática relativamente debatida y analizadas en Colombia, su ocurrencia y sistematicidad va en aumento y está afectando cada vez más a individuos, familias, comunidades y territorios.

El proceso expositivo abarca el trabajo de las áreas misionales del MCM. En primer lugar, desde el equipo de Lazo Social se tejieron relaciones previas de confianza con la comunidad para construir colectivamente la propuesta de investigación y exposición, y se acordaron los espacios de realización del proceso dentro del territorio; una vez intencionado el proyecto con la comunidad de La Loma, el equipo de investigación diseñó las estrategias metodológicas para la recolección y construcción de información desde diferentes técnicas como: entrevistas, grupos focales, talleres, entre otras, lo que permitió hacer un

levante de la información a partir de unos informes y contenidos para la construcción de la exposición; luego, desde los diferentes equipos: investigación, educación y pedagogía, y museografía y curaduría, se realizaron jornadas de trabajo internas para la construcción de contenidos, pero también en diferentes espacios de La Loma. Allí se realizaron talleres de creación desde la construcción de memorias a partir de las prácticas artísticas de la comunidad de La Loma, como fueron: talleres de graffiti, tejido, fotografía y creación musical. Es aquí donde la construcción participativa de memorias “es el pilar fundamental metodológico para la elección de herramientas de recolección de información, pues cualquier enfoque se lleva a cabo con la participación de las comunidades o públicos de interés” (MCM, 2019, p. 75), pues logra poner en diálogo los conocimientos y saberes tanto del MCM como de la comunidad para construir contenidos y reflexiones de manera conjunta.

Luego del proceso de construcción desde los diferentes equipos del área misional del MCM y la comunidad de La Loma, esta exposición se desarrolló con múltiples tecnologías para la navegación de un espacio virtual que permitió una experiencia didáctica a través de diferentes momentos para la comprensión del DFI. Entre las tecnologías y softwares implementados se utilizaron modelos tridimensionales para generar las imágenes 360° a partir de Blender; el recorrido del espacio virtual que permite la noción de estar en la vereda se hizo a través de imágenes y fotografías panorámicas con 3DVista; y las animaciones y videos fueron realizados con Premiere, After Effects, Photoshop y otros softwares de animación y herramientas audiovisuales.

La exposición cuenta con tres momentos principales con diferentes experiencias que la retroalimentan a partir de la información recopilada en la fase de investigación y trabajo colaborativo con la comunidad de La Loma y otros líderes y lideresas de la ciudad.



**Figura 5.** Raíces en el aire.

**Fuente:** Imagen tomada del recorrido virtual desde la página web del MCM por la exposición “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2024.

La primera fase y sala tiene por nombre “Raíces en el aire”, esto con la intención de caracterizar y explicar qué ha sido y es el DFI en Medellín desde su conceptualización, análisis cuantitativos y testimonios de las víctimas de este hecho. También la sala permite hacerse la pregunta y dimensionar: ¿qué se pierde y afecta con un DFI? En ese sentido, este espacio virtual brinda elementos para identificar, conocer y conversar sobre este fenómeno desde la literatura académica, jurídica, las artes y la voz de las víctimas.



**Figura 6.** La Loma, memorias de una cicatriz.

**Fuente:** Imagen tomada del recorrido virtual desde la página web del MCM por la exposición “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2024.

La segunda sala y fase se nombró “La Loma, memorias de una cicatriz”; ella permite hablar de la vereda de La Loma y cómo a pesar de que tuvo dos DFI masivos, muchas de las familias y habitantes del lugar se resistieron a salir o a vivir fuera de las raíces. Por lo tanto, la sala cuenta mucho más que un hecho de violencia en un territorio de Medellín, también cuenta una historia de resistencia mediante las acciones colectivas, las juntas, el arte, la cultura y la intervención institucional del equipo de Atención a Víctimas de la Alcaldía de Medellín. Aquí se pueden visitar dos sectores de la vereda La Loma para reconocer sus memorias del conflicto armado y sus repertorios de resistencia ante violencias: El Cañón y San Gabriel.

Recorrer el sector del Cañón permite identificar la ruralidad que lo caracteriza, tanto en cuanto a sus habitantes como en las características del territorio. También narra en las primeras experiencias o estaciones lo que sucedió cuando sus habitantes fueron obligados a salir de sus hogares en medio de la lluvia. Con audios, videos y elementos gráficos, junto con la voz de sus habitantes, se narra qué ha sido el DFI en la zona, pero también qué es la esperanza y el trabajo colectivo por construir un territorio en paz luego de las zozobras.



**Figura 7.** Recorrido por el sector El Cañón.

*Fuente:* Imagen tomada del recorrido virtual desde la página web del MCM por la exposición “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2024.

El recorrido por el sector San Gabriel se ocupa, sobre todo, de las prácticas de resistencia que se constituyen como una forma de construir una identidad colectiva y cultural en el territorio. Estas prácticas cuentan sobre los diferentes factores que permitieron que las familias pudieran regresar o permanecer en sus casas, acompañadas también de la institucionalidad que facilitó que los procesos organizativos en el territorio permanezcan hasta el día de hoy: el colacho, la música, el tejido, las huertas, los globos, la eucaristía, son una propia versión de cómo se construye paz en La Loma.



**Figura 8.** Recorrido sector San Gabriel.

*Fuente:* Imagen tomada del recorrido virtual desde la página web del MCM por la exposición “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2024.

Además, esta sala cuenta con cuatro fotografías panorámicas de diferentes zonas y sectores de la vereda que contienen frases intencionadas para desestigmatizar y cambiar la imagen de La Loma. Desde Fundación Casa Loma, los diferentes colectivos artísticos y la Mesa de Trabajo conformadas por las Juntas de Acción Comunal y líderes de la vereda, se considera que el territorio no es violento y no tiene que verse o señalarse así solo por el hecho de haber sido violentado en el pasado. También se encuentran tres videos que narran los diferentes talleres que se realizaron en Casa Loma con la comunidad de la vereda: creación musical, fotografía y graffiti; ellos son el resultado en que la comunidad expresa y vincula su camino de dolor, lucha y sanación.

Por último, en esta sala también se encuentra la posibilidad de ver y escuchar a través de videos las historias de líderes de La Loma y de otros sectores de la ciudad que cuentan sus experiencias a partir de sus desplazamientos y resistencias para afrontarlos.



**Figura 9.** Somos y contamos: creación colectiva.

**Fuente:** Imagen tomada del recorrido virtual desde la página web del MCM por la exposición “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, 2024.

Como última sala, se cuenta con el espacio de participación virtual “Somos y contamos: creación colectiva”, que es una plataforma interactiva con ánimos de recopilar relatos del DFI de nuestros visitantes. Allí también se exponen los talleres creativos desarrollados por el Colectivo Audiovisual “Lluvia de Orión”, quienes se encargaron de poner en discusión la importancia de hablar de esta problemática y cómo podría ser abordada desde diferentes actividades que atraviesan los sentidos y los cuerpos a través del desplazamiento. Todo esto tiene la intención de seguir evidenciando y alimentando la discusión sobre el DFI, sus problemáticas, sus modalidades y posibles soluciones.

## Conclusiones

Este artículo es un recuento y una mirada retrospectiva sobre las acciones realizadas en el MCM en año 2020, donde hubo un proyecto expositivo particular construido a partir de las contingencias durante el confinamiento; luego de cuatro años, se consideró valioso porque permite reflexionar sobre la importancia de los museos de memoria al analizar los impactos de las acciones generadas por los contenidos y procesos expositivos, a partir de la construcción participativa de memorias como horizonte permanente que atiende a la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en el país y la ciudad.

Los museos, sitio y/o lugares de memoria tienen y cobran un rol fundamental a la hora de salvaguardar y construir colectivamente los recuerdos del dolor, porque este es un ejercicio resignificante del pasado que, desde los agenciamientos de las personas y comunidades, retan al olvido. Y esto se hace no solo al recordar o conservar memorias, sino al visibilizar acciones de resistencia, al reforzar las ya existentes o al potenciar otras posibilidades que transformen el presente violentado. Más allá de una recapitulación de hechos, hay una intención de transformar el presente para construir realidades más empáticas y sensibles frente al conflicto.

El valor de estas acciones, entonces, podría decirse que solo lo dan las sociedades que las rodean y componen, pues ellas tienen la responsabilidad de propiciar los escenarios de participación, críticos, colaborativos, desde la certeza que, al generarse, haya impactos sociales diferentes a las dinámicas estructurales y contextuales de violencia. Es la posibilidad de interactuar y construir con las comunidades y las personas potenciando discusiones, reflexiones, saberes que contribuyen a la construcción de otros mundos posibles.

La construcción participativa de memorias desde el MCM está profundamente ligada a esta misionalidad que, por un lado, atiende a la definición de museo como institución que construye conocimiento, pero, por otro, atiende a un mandato ético, e incluso legal, enmarcado en el deber de memoria del Estado, explicitado en el Artículo 143 de la Ley 1448. Y de acuerdo a esto, el equipo de mediación, como directo encargado de la atención e interacción con los públicos y la ciudadanía, a lo largo de los años ha desarrollado sus actividades transformándose, fortaleciéndose, reinventándose, según las necesidades de los hallazgos y mutaciones del conflicto armado, sus violencias derivadas y las problemáticas del contexto colombiano.

Durante la pandemia y el confinamiento el equipo de mediación se enfocó en generar metodologías que permitieron activar y llevar al Museo a escuelas, colegios, universidades y otras institucionalidades, pero que, finalmente, significaba que cada persona estaba conectada desde su espacio personal, propiciando allí discusiones y reflexiones alrededor de la memoria. Dicho esto, las y los mediadores generaron material de estudio que los llevaron a la constante formación y a tener más apropiación de los contenidos del MCM para permitir una mejor trasmisión, reflexión y participación de estos encuentros a través de las pantallas.

A pesar de haber generado esta cercanía y diálogos con los públicos y ciudadanía en medio de las contingencias, fue indispensable trabajar con la comunidad de manera

presencial, con las medidas de bioseguridad necesarias, para generar la construcción participativa de memorias y la creación de contenidos colectivos para poner en discusión experiencias y problemáticas a partir del desplazamiento forzado en la ciudad. Esto expone que, a pesar de existir herramientas digitales que posibilitan la conexión remota entre personas, el trabajo de campo y las construcciones desde el territorio son fundamentales para consolidación de diálogos.

La exposición “Rupturas y Arraigos: Sin|Sentidos de ciudad”, sirvió como estudio de caso y ejemplo, ya que en su momento puso en sus salas y en el debate público una problemática ya existente, que fue más visible en el contexto de pandemia. Sin embargo, el DFI es un hecho que no cesa, más cuando la Defensoría anunció que cerca de 121 000 personas fueron víctimas de este en el país, significando un incremento del 7 % con respecto al 2022 (Defensoría del Pueblo de Colombia, 2024), comunicado que se suma al de la Personería de Medellín que indica un incremento del 280 %, en el 2023 de DFI en la ciudad con respecto al año anterior (Personería de Medellín, 2023).

Parecería que las acciones del MCM y los museos fueran poco efectivas ante las problemáticas que afectan a la sociedad colombiana, pues habiendo discutido y delimitado las potencialidades e ideales de estos espacios es necesario cuestionar por ¿qué impactos directos y transformadores tiene realmente el MCM ante las violencias que permanecen y ante un conflicto vigente? Se aclara que la pregunta se hace desde los alcances institucionales del museo, porque se entiende que la memoria, como acción colectiva y en el sentido que ha adquirido en Colombia y en contextos violentos, hace parte de los repertorios de resistencia (Uribe de Hincapié, 2006).

Así, aun “sin museos de memoria”, las acciones de rememoración, evocación y acción subsecuente no se detienen y son fundamentales para hacer frente a las afectaciones en medio de los conflictos armados y la vulneración de derechos. Sin embargo, se considera importante mantener estas discusiones y reflexiones sobre la mesa, y continuar generando procesos colectivos y participativos desde los agenciamientos; asimismo, que se generen herramientas y estrategias, que se pregunten y le apuesten a la transformación de las realidades en los contextos y que se atienda a los hechos que afectan a las comunidades y los territorios, salvaguardando y replicando las memorias de las víctimas, de las poblaciones vulneradas, contando sus dolencias pero también considerando las formas en que perseveran y resisten.

## Bibliografía

Alcaldía de Medellín. *Informe Proyecto Casa de la Memoria. Consultas ciudadanas y talleres con diversos sectores poblacionales y territoriales de Medellín. 2010 - 2011*. Medellín: Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado de la Secretaría de Gobierno de Medellín, Corporación Región, 2011.

Alcaldía de Medellín. “Decreto 0292, Por el cual se adoptan medidas especiales en el municipio de Medellín en el marco de la ‘Cuarentena por la vida’ y señalan otras disposiciones”. *Gaceta Oficial*, no. 4667 (2020): 3-7. <https://antioquia.gov.co/images/PDF2/Decretos/2020/04-abril/tribunal-administrativo/2020-04-24/decreto-municipal-0392-de-2020.pdf>

- Álvarez Correa, Kelly Melissa. "Desplazamiento intraurbano viene en aumento en Medellín desde junio". *El Tiempo*, 6 de noviembre de 2020. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/desplazamiento-intraurbano-viene-en-aumento-en-medellin-desde-junio-547418>.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). *Medellín: Memorias de una guerra urbana*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017. <https://centredememoriahistorica.gov.co/descargas/medellin-memorias-de-una-guerra-urbana.pdf>.
- Concejo de Medellín. *Acuerdo Municipal 005. Por medio del cual se crea el establecimiento público Museo Casa de la Memoria*. 7 de mayo de 2015. <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/wp-content/uploads/03/Acuerdo-05-Concejo-Creacion-Museo.pdf>
- Congreso de la República de Colombia. "Ley 387 de 1997. Por la cual se adoptan medidas para la prevención del desplazamiento forzado; la atención, protección, consolidación y estabilización socioeconómica de los desplazados internos por la violencia en la República de Colombia". *Diario Oficial*, no. 43091 (24 de julio de 1997): 4.
- Congreso de la República de Colombia. "Ley 975 de 2005. Por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios". *Diario Oficial*, no. 45980 (2005): 14. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1672044>
- Congreso de la República de Colombia. "Ley de Víctimas 1448 de 2011. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones". *Diario Oficial*, no. 48096 (2011): 1-33. [https://www.unidadvictimas.gov.co/wp-content/uploads/2024/05/10.-Ley\\_1448\\_2011.pdf](https://www.unidadvictimas.gov.co/wp-content/uploads/2024/05/10.-Ley_1448_2011.pdf)
- Corte Constitucional de Colombia. *Sentencia T-268 de 2003*. M. P. Marco Gerardo Monroy Cabra, 21 de marzo de 2003. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2003/t-268-03.htm>
- El Colombiano. "Autoridades no pudieron evitar desplazamiento en La Loma". *El Colombiano*, 6 de mayo de 2013. <https://www.elcolombiano.com/blogs/revelacionesdelbajomundo/autoridades-no-pudieron-evitar-desplazamiento-en-la-loma/6118>.
- EVE Museos + Innovación. "Definición de museo: idas y venidas". *Eve Museografía*, 23 junio de 2020. <https://evemuseografia.com/2020/06/23/definicion-de-museo-idas-y-venidas/>.
- Giraldo Vélez, Nataly y Esteban Palacio Roldán. *El desplazamiento forzado intraurbano en Medellín. Caracterización de un fenómeno complejo*. Alcaldía de Medellín: Sistema de Información para la Seguridad y la Convivencia (SISC), 2019. [https://www.medellin.gov.co/es/wp-content/uploads/2021/09/Desplazamiento-forzado-en-Medellin.-Caracterizacion-de-un-fenomeno-complejo\\_compressed.pdf](https://www.medellin.gov.co/es/wp-content/uploads/2021/09/Desplazamiento-forzado-en-Medellin.-Caracterizacion-de-un-fenomeno-complejo_compressed.pdf).
- Hernández Cifuentes, Yhoban Camilo. "Cuesta abajo salieron los desplazados de La Loma". *Agencia de prensa IPC*, 8 de mayo del 2013. <https://www.ipc.org.co/agenciadeprensa/index.php/derechos-humanos/cuesta-abajo-salieron-los-desplazados-de-la-loma/#:~:text=Al%209%20de%20mayo%20de,entre%20ellas%20dos%20madres%20gestantes>.
- Instituto Popular de Capacitación (IPC). "Desplazados de San Gabriel: 'Desprotegidos en La Loma y también afuera'". *Agencia de Prensa IPC*, 13 de agosto de 2014. <http://www.ipc.org.co/agenciadeprensa/index.php/derechos-humanos/produccion-academica/desplazados-de-san-gabriel-desprotegidos-en-la-loma-y-tambien-afuera/>.
- International Council of Museums (ICOM). *Informe Anual*. Francia: ICOM, 2020. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/07/2573\\_ICOM-RA-2019\\_ES\\_V8\\_web\\_planches.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/07/2573_ICOM-RA-2019_ES_V8_web_planches.pdf).
- International Council of Museums (ICOM). *Definición de museo*. Francia: ICOM, 2022. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>.

- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. <https://doi.org/10.15765/pnrm.v7i13.434>
- Mora Hernández, Yaneth. “Lugares de memoria: entre la tensión, la participación y la reflexión”. *Panorama 7*, no. 13 (2013): 97-109. <https://doi.org/10.15765/pnrm.v7i13.434>
- Museo Casa de la Memoria (MCM). *Re-flexiones: experiencias educativas en el Museo Casa de la Memoria*. Medellín: Museo Casa de la Memoria, 2018.
- Museo Casa de la Memoria (MCM). *Una casa. Un museo. Una casa. Las memorias: Un recorrido por los primeros años del Museo Casa de la Memoria*. Medellín: Museo Casa de la Memoria, 2019.
- Museo Casa de la Memoria (MCM). *Estudios previos contratación mediador general*. SECOP II, 9 de enero de 2024.
- Personería de Medellín. “El desplazamiento forzado intraurbano en Medellín aumentó 280% en enero 2023 con respecto al 2022”. *Boletín de Prensa*, no. 7 (9 de febrero de 2023). <https://www.personeriamedellin.gov.co/el-desplazamiento-forzado-intraurbano-en-medellin-aumento-280-en-enero-2023-con-respecto-al-2022/>
- Presidencia de la República de Colombia. “Decreto 2569. Por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 387 de 1997 y se dictan otras disposiciones”. *Registro Distrital*, no. 44263 (19 de diciembre de 2000). <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=5365>
- Tocancipá Falla, Jairo. ‘De invasión-asesentamiento a barrio, 26 años después: Una ‘mirada retrospectiva’ a los cambios y continuidades urbanas en Popayán’. *Antípoda*, no. 20 (2014): 27-41. <https://doi.org/10.7440/antipoda20.2014.02>
- Uribe de Hincapié, María Teresa. “Notas preliminares sobre resistencias de la población civil en un contexto de guerras y transacciones”. *Estudios Políticos*, no. 29 (2006): 63-78. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.1296>



# ‘¿Esto es real?’: producción de sentidos en torno al Museo de Anatomía Humana durante el evento cultural “La Noche de los Museos”

---

María Paz Matia<sup>a</sup>



<sup>a</sup>Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Correo electrónico: [mpazmatia@gmail.com](mailto:mpazmatia@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3810-7465>

**Resumen:**

En el Museo de Anatomía Humana Juan José Naón de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires, se encuentra una colección de preparados anatómicos, modelos, maquetas y distintos tipos de imágenes técnicas sobre el cuerpo humano, distribuidos en cinco salas temáticas. Dada la apertura del museo al público general, no solo se presenta como un espacio destinado a la enseñanza en los procesos formativos de estudiantes de ciencias de la salud. Además, se despliegan una serie de estrategias didácticas y de comunicación pública de la anatomía humana en el marco de eventos culturales destinados a visitantes con o sin conocimientos previos en la temática. A partir de un registro de campo etnográfico, que incluyó el registro fotográfico, sobre el evento cultural "La Noche de los Museos", este trabajo indaga sobre las trayectorias, modos de empleo y apreciación de los objetos didácticos de la anatomía humana en el marco del evento. Nuestro objetivo es identificar los distintos sentidos que se construyen en torno a la producción del cuerpo humano como objeto de estudio y exposición. Sostenemos que este tipo de acontecimientos incorporan una mayor interactividad en la relación entre visitantes y piezas exhibidas, así como estrategias didácticas y de difusión orientadas a democratizar los contenidos de anatomía humana.

**Palabras clave**

Anatomía, comunicación, imagen, guión museográfico, museo

## **'Is this real?': production of meanings around the didactic resources of Human Anatomy during the cultural event "The Night of the Museums"**

**Abstract**

At the Juan José Naón Museum of Human Anatomy, part of the Faculty of Medical Sciences at the University of Buenos Aires, there is a collection of anatomical preparations, models, mock-ups, and various types of technical images of the human body, distributed across five thematic rooms. The museum is an open space for the general public, not solely intended for the education of health sciences students. Given the diversity of visitors, who may or may not have prior knowledge of human anatomy, a series of didactic and public communication strategies are deployed within the framework of cultural events. Based on an ethnographic field record, which included photographic documentation, of the cultural event "The Night of the Museums", this work investigates the trajectories, modes of use, and appreciation of the didactic objects of Anatomy within the context of the mentioned event. Our objective is to identify the different meanings constructed around the production of the human body as an object of study and exhibition. We argue that such events incorporate greater interactivity in the relationship between visitors and exhibited pieces, as well as didactic and dissemination strategies aimed at democratizing the content of human anatomy.

**Keywords**

Anatomy, communication, image, museographic script, museum

## **'Isso é real?': produção de sentidos em torno do Museu de Anatomia Humana durante o evento cultural 'La Noche de los Museos'.**

**Resumo**

O Museu de Anatomia Humana Juan José Naón da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade de Buenos Aires abriga uma coleção de preparações anatômicas, modelos, maquetes e diferentes tipos de imagens técnicas do corpo humano, distribuídas em cinco salas temáticas. Dada a abertura do museu ao público em geral, ele não se apresenta apenas como um espaço de ensino nos processos de formação dos estudantes de ciências da saúde. Além disso, uma série de estratégias didáticas e de comunicação pública da anatomia humana é implantada no âmbito de eventos culturais destinados a visitantes com ou sem conhecimento prévio do assunto. Com base em um registro de campo etnográfico, incluindo registros fotográficos, do evento cultural "La Noche de los Museos", este artigo investiga as trajetórias, os modos de uso e a apreciação dos objetos didáticos de anatomia humana no âmbito do evento. Nossa objetivo é identificar os diferentes significados que são construídos em torno da produção do corpo humano como um objeto de estudo e exposição. Argumentamos que esse tipo de evento incorpora maior interatividade na relação entre os visitantes e os objetos expostos, bem como estratégias didáticas e de divulgação que visam à democratização dos conteúdos de anatomia humana.

**Palavras-chave**

Anatomia, comunicação, imagem, roteiro de museu, museu

## Introducción

**E**l tratamiento del cuerpo muerto y su exhibición en los ámbitos académicos han sido objeto de debate en el campo de la antropología durante los últimos años. Experiencias como las modificaciones y restituciones sobre colecciones de restos humanos de museos decimonónicos en Argentina, han resaltado la importancia de adoptar una mirada integral sobre su manejo y administración. Como ejemplo, en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina) se realizó, mediando leyes que lo ordenaron<sup>1</sup>, la restitución de los restos de individuos nativos americanos apropiados durante las expediciones militares y científicas organizadas por el naciente gobierno argentino a finales del siglo XIX (Politis, 1994; Sardi, 2011; Reca et al. 2014)<sup>2</sup>.

A diferencia de estas experiencias, este uso ha sido poco problematizado desde la opinión pública en el caso de los museos de la anatomía humana emplazados en ámbitos universitarios destinados a la enseñanza de las ciencias de la salud; donde encontramos distintos procesos de adquisición y prácticas de prolongada historia dentro de espacios de poco acceso, que los alejó de la polémica del común de la gente (López Castro, 2016). En este último espacio, no encontramos una comunidad que reclame por dichos restos, y se verifica la presencia de una comunidad de docentes y disectores que construye el cuerpo como recurso didáctico que representa al *cuerpo—objeto* de estudio de la anatomía humana (López Castro, 2016). Sin embargo, los debates sobre la inserción curricular de la anatomía, así como el uso de distintos recursos didácticos, han estado presentes en congresos y publicaciones especializadas del ámbito específico de las ciencias de la salud (Turney, 2007; Rovere, 2014; López Castro, 2016). Al momento en que se llevó a cabo este registro, tomamos conocimiento de una problemática más amplia que existía en nuestra región: en gran parte de las universidades de Argentina y América Latina se observaban dificultades en la adquisición de material cadavérico destinado a la docencia e investigación, debido a la ausencia de programas organizados de procuración y donación de cuerpos, que permitan regular de manera eficaz la adquisición de fragmentos corporales destinados a la enseñanza e investigación (Biasutto, 2014; Biasutto et al., 2018). Este tema excede los alcances del presente trabajo, sin embargo, es de destacar que en Argentina contamos con la Ley de trasplante de órganos y tejidos (26.066) que, en sus Artículos 4 y 5, establece que toda persona mayor de 18 años puede manifestar su voluntad negativa o afirmativa a la ablación de los órganos o tejidos de su propio cuerpo, con fines de implante en seres humanos vivos (trasplante) o con fines de estudio o investigación<sup>3</sup>.

1 En el año 2001 se promulgó en Argentina la Ley 25.517, que en su artículo 1 afirma que los restos mortales de aborigenes, que forman parte de museos y/o colecciones públicas o privadas, deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o las comunidades que los reclamen.

2 Algunas de estas restituciones fueron las del cacique Inakayal a la Comunidad Tecka (Chubut, Argentina) en 1994, y de Pasnkitrúz Gner a la comunidad de Leuvucó (La Pampa, Argentina) en 2001.

3 La donación del cuerpo a la ciencia es un acto voluntario a través del cual una persona hace cesión de su cuerpo para que, una vez muerto, se destine a la docencia, la investigación y a la formación en el ámbito de la salud. Hasta la década del ochenta en Argentina, los cadáveres que provenían de la morgue judicial eran de personas “NN”, o que no habían

De modo amplio, en los museos la mirada y la visualización del público visitante son aspectos que adquieren significados de diferente índole en relación con las aulas y los laboratorios de anatomía humana. Mientras que en estos últimos el uso del espacio se destina a estudiantes y público especializado, los museos de ciencias se presentan como espacios abiertos al público general, que abarcan tanto a estudiantes como a visitantes sin conocimientos previos en la temática.

Exposiciones tales como "Body Worlds" (Körperwelten), del médico alemán Gunther Von Hagens, nos interpelan a considerar el impacto y la trascendencia de la circulación de estas representaciones, así como la línea difusa que se establece entre imágenes de la ciencia y aquellas propias del campo del arte. La exhibición es una muestra itinerante de cuerpos humanos y distintos fragmentos corporales conservados, a partir de la técnica de plastinación, con poses y gestos vivientes.

El presente artículo surge de los resultados de un trabajo de campo etnográfico realizado en el Museo Juan José Naón (MJJN) de la Universidad de Buenos Aires durante el año 2022, como parte de la tesis de licenciatura para alcanzar el grado de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires.

El objetivo general de la investigación consistió en explorar la manera en la que el cuerpo humano se produce como objeto de estudio y exposición en el museo, atendiendo a su inserción en el ámbito universitario. Los objetivos específicos buscaron, por un lado, reconstruir los discursos que sostienen los docentes de su plantel acerca de la producción, circulación, y empleo de objetos didácticos e imágenes técnicas sobre el cuerpo humano. En segundo lugar, se buscó identificar los distintos sentidos atribuidos a las mencionadas pie-

sido reclamadas, y un juez era quien autorizaba su utilización para fines académico-científicos. (Agencia de noticias científicas de la UNQ. Estudiar la vida a través de la muerte: ¿Le donarías tu cuerpo a la ciencia?, Página 12, 30 de Agosto de 2022). La Federación Internacional de Asociaciones de Anatomistas (IFAA) recomendó, en 2012, que la donación de cuerpos sería la regla de oro para la procuración de estos, de acuerdo a consideraciones éticas. Hasta el momento del registro de campo llevado a cabo en el museo, pudimos relevar la siguiente normativa: una disposición de la Secretaría de Infraestructura y Planeamiento del Gobierno (N.º 56-DGCEM) de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que había establecido la posibilidad de retirar restos óseos de la Dirección General de Cementerios con fines científicos. Sin embargo, esta disposición se restringía al material óseo. En la provincia de Buenos Aires, se había firmado un convenio con el CUCAIBA (Ley 10.586) que permitía aceptar cuerpos donados en el caso de que los familiares dieran su consentimiento. Dado el crecimiento curricular de las facultades de medicina, se incrementó la demanda de forma significativa; la última modificación de la Ley de trasplante de órganos y tejidos (26.066) ha establecido en sus Artículos 4 y 5, que toda persona mayor de 18 años puede manifestar su voluntad negativa o afirmativa a la ablación de los órganos o tejidos de su propio cuerpo, con fines de implante en seres humanos vivos (trasplante) o con fines de estudio o investigación. Sin embargo, de acuerdo al informe presentado por Biasutto et al. (2018) en la *Revista Argentina de Anatomía Clínica*, durante las últimas décadas, en la gran mayoría de las universidades latinoamericanas los cadáveres han provenido de hospitales públicos, de individuos no reclamados, o que fueron donados por sus familiares. Por lo tanto, hasta el año 2022 aún se observaban dificultades para conseguir cuerpos destinados a tareas docentes y de investigación. Esto se debía a la falta de un programa organizado a nivel nacional de procuración y donación de cuerpos para la ciencia, que brindara a la población la información necesaria para promover este acto. Numerosas universidades argentinas cuentan desde hace algunos años con sus propios programas de donación, para los cuales se pide como requisito completar un formulario. En abril del 2021, se creó el Programa de Procuración y Donación de Cuerpos (ProDoCue) en la Universidad Nacional de Córdoba, que es el primer programa en Argentina que organiza y promueve la donación. De acuerdo con la información publicada por esta universidad, en la problemática de la donación en América Latina, Uruguay era la excepción, ya que contaba con una ley específica y un programa universitario centenario.

zas de la colección, así como sus variaciones, a partir de sus emplazamientos (espacialidad) y las propiedades de su materialidad. Por último, se analizaron las estrategias didácticas elaboradas por los docentes, que incluyen el uso de imágenes técnicas y objetos didácticos, dirigidas a estudiantes de anatomía humana y el público general visitante del museo<sup>4</sup>.

En este trabajo me propongo analizar las trayectorias de las piezas de anatomía humana en el MJJN, las cuales abarcan los modos de producción, empleo y apreciación de estas, en el marco de las actividades de comunicación pública del museo, a partir del evento cultural “La noche de los museos” (LNM). Sostengo que este tipo de eventos incorpora una mayor interactividad en la relación entre visitantes y piezas exhibidas, así como estrategias didácticas y de difusión, orientadas a facilitar el acceso del público general, que involucran las sensibilidades e implicación del propio cuerpo de los visitantes del museo. Considero que una posible aplicación de este trabajo será orientar los resultados a propuestas que permitan mejorar las prácticas vinculadas con la comunicación pública de la anatomía humana.

## Metodología y diseño de la investigación

La metodología específica para el caso de análisis que se presenta consistió en el registro de campo etnográfico, que incluyó el registro fotográfico de salas, complementado con entrevistas abiertas y semiestructuradas realizadas a los docentes y visitantes del público general. La elección de esta unidad de referencia empírica se vinculó, en primer lugar, a la necesidad de dar respuesta a los interrogantes que guiaron la presente investigación. Como se mencionó, a diferencia de otros museos de anatomía humana de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (FMED), el Museo de Anatomía Juan José Naón es espacio abierto al público general, lo que permitió analizar las variaciones de sentido en el empleo de las imágenes técnicas.

En cuanto al registro observacional, se exploró en primer lugar la dimensión espacial del museo y su ubicación dentro de la FMED. Se evaluó tanto el acceso por parte de estudiantes de esa casa de estudios, como del público general. Para identificar los sentidos atribuidos por los agentes a las piezas del museo, se inició por relevar y describir analíticamente el corpus de objetos e imágenes técnicas sobre el cuerpo humano producidas, restauradas y empleadas en el Museo Juan José Naón; se incluyó el análisis de sus materiales y las técnicas de confección anatómicas. La disposición espacial de las piezas se analizó por salas, de acuerdo al registro observacional y fotográfico, y fue complementado con los discursos de los docentes entrevistados.

Entre las dinámicas registradas durante el registro de campo presencial llevado a cabo en 2022, se destacan las visitas regulares de estudiantes de ciencias de la salud y otras disciplinas, visitas guiadas y eventos culturales destinados al público general sin conocimientos

<sup>4</sup> La metodología empleada a lo largo de la tesis consistió en el trabajo de campo etnográfico en distintas actividades del museo, y se complementó con entrevistas abiertas y semiestructuradas destinadas al plantel docente y técnico del mismo.

previos. Durante el registro del evento “La Noche de los Museos”, tuve la posibilidad de participar como ayudante de los guías, lo que me permitió apreciar las interacciones entre los docentes y el público general asistente, así como, con las piezas exhibidas. El evento de LNM se desarrolló en el mes de octubre, en una jornada de siete horas de duración en la que el museo funcionó con horario extendido, desde las 7:00 p.m. del 22 de octubre, hasta las 2:00 a.m. del día siguiente.

En la construcción de los interrogantes se buscó incorporar el enfoque relacional, a partir de un alejamiento de las consideraciones sustancialistas sobre el mundo social y el espacio (Bourdieu y Wacquant, 1995; Bourdieu, 1999). Para ello, se adoptó la noción de “campo relacional”, es decir, una configuración de relaciones entre las posiciones de los distintos agentes que conforman el campo, cuya existencia puede ser definida objetivamente, y que condicionan tanto su posición actual, como potencial en la estructura de distribución de “poder o capitales” (Bourdieu y Wacquant, 1995, p. 64). En esta línea, el espacio es tanto soporte como producto de las luchas de poder por su apropiación simbólica (Bourdieu, op. cit.; Wacquant, 2007).

## Contextualización de la unidad de referencia empírica

El Museo Juan José Naón se encuentra emplazado en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires de la República Argentina. Se creó formalmente en el año 1989, bajo la dependencia del Instituto de Morfología que funcionaba en la facultad, hasta ser remodelado y trasladado a la ubicación actual, en el primer piso del edificio.

Gran parte de la colección del museo se conformó originalmente con material donado en desuso, que se hallaba en los laboratorios de las cátedras de anatomía humana. El acervo se incrementó a partir de la confección de nuevos preparados y piezas de exhibición, realizadas como parte de las prácticas de formación de nuevos auxiliares docentes, por lo que fue necesario llevar adelante una adecuación del espacio. Así, la conformación del museo fue un proceso gradual en el que tuvieron un lugar fundamental los agentes que conformaron inicialmente el espacio: docentes y estudiantes de anatomía humana. De acuerdo con lo relatado por uno de los docentes entrevistados, quien ingresó al plantel con la apertura del museo:

**Entrevistadora:** ¿Cuáles fueron tus tareas al ingresar al museo?

**Docente A:** Cuando ingresé las tareas que desempeñaba eran limpiar frascos. Tengo anécdotas raras porque aprendí de los errores. Y lo primero que hice fue la limpieza de los frascos. Limpieza de las vitrinas, después de a poco fui restaurando el material, y restaurando el material bibliográfico. Después de mucho tiempo, habrá sido ocho meses de la apertura, empezamos a recibir gente. Porque desde un principio no había divulgación del espacio de que habían docentes acá adentro para poder charlar de anatomía, entonces empezó a haber un poquito más de divulgación llegada a la fecha de exámenes, fechas de parciales y empezó a llenarse de gente. Y en ese momento dejamos de lado más las actividades prácticas que teníamos acá. Y me empecé a relacionar más con los estudiantes que venían a repasar, principalmente de ciencias de la salud, no de acá de medicina. (Entrevista al docente A, julio de 2022).

A partir de lo afirmado, el proceso de conformación del museo se produce de modo paulatino, en donde los auxiliares ingresantes participaron tanto de las actividades prácticas de disección para las que habían sido convocados, como de otras tareas. El aprendizaje abarcó las técnicas de mantenimiento y restauración de preparados, y los protocolos de seguridad necesarios para llevar adelante prácticas de disección cuidadas.

Actualmente, el museo recibe a visitantes del público general, y no solo estudiantes de la Facultad de Ciencias Médicas. Esto se observa especialmente durante las visitas guiadas, o en eventos culturales tales como “La Noche de los Museos”, que se realiza anualmente en los circuitos culturales de la Ciudad de Buenos Aires. Estas apreciaciones se enlazan a la necesidad planteada por los y las docentes durante las entrevistas sobre la democratización y acceso a los recursos didácticos de la anatomía humana, para lo que el espacio de referencia empírica seleccionado presenta una divergencia respecto a otros espacios académicos.

Desde los discursos docentes e institucionales, el museo se presenta como “un elemento de aprendizaje” destinado a los estudiantes de medicina, las licenciaturas, las tecnicaturas y los cursos por convenio que cursan en las cátedras de anatomía humana de la FMED<sup>5</sup>. Sin embargo, como ha sido mencionado, en los museos de ciencia tienen lugar procesos de enseñanza distintivos. Es decir, no formales e informales, que a diferencia de la educación formal, ocurren por fuera de la estructura gradual y reglada del sistema educativo, e incluyen otro tipo de dinámicas e interacciones indiferenciadas, entre el público espectador y piezas exhibidas (Sánchez Mora y De Francisco, 2013). Si bien el museo no depende de las cátedras de anatomía humana, se presenta como un espacio de apoyo a los procesos de educación formal que tienen lugar en los laboratorios y los espacios áulicos de las mismas.

En el MJJN, los y las estudiantes de anatomía humana pueden acceder en cualquier época del período lectivo, por lo que brinda una importante función de apoyo y divulgación sobre los contenidos de anatomía humana no solo en procesos de educación informales, sino también en aquellos que tienen lugar en espacios formales tanto de la FMED como de otras universidades e instituciones educativas.

En cuanto a los usos habituales (diurnos) del museo, es posible identificar un primer grupo mayoritario de visitantes conformado por estudiantes de medicina, seguido de estudiantes de otras ciencias de la salud que se dictan en la Facultad de Ciencias Médicas, los cuales representan el mayor porcentaje del público asistente en las visitas regulares al museo. Los períodos en los que se produce la mayor cantidad de visitas son las fechas de exámenes de los módulos de anatomía humana. Sin embargo, de acuerdo a lo informado en las entrevistas realizadas a los integrantes del plantel docente del museo, esto puede variar en el caso de los estudiantes de otras ciencias de la salud que se dictan en la FMED, dadas las diferencias en la implementación del programa de la asignatura, lo que resulta en visitas que difieren en los períodos de asistencia y frecuencia.

5 Museo de Anatomía Juan José Naón, recuperado de: <https://www.fmed.uba.ar/museo-de-anatomia-juan-jose-naon/historia>

En segundo lugar, en menor proporción asisten estudiantes de medicina y ciencias de la salud provenientes de otras universidades (privadas y nacionales), que asisten al museo para la preparación de los exámenes de anatomía humana en sus respectivas facultades. En algunos casos, asisten en grupos junto a un docente de su propia universidad, quien explica los contenidos de anatomía a partir de las piezas exhibidas en el MJJN. Este punto evidencia la falta de espacios en otras universidades que contengan preparados anatómicos destinados a la formación de estudiantes, así como de la apertura e inclusión del Museo Juan José Naón en brindar sus recursos a la comunidad general.

En tercer lugar, asisten estudiantes universitarios de otras disciplinas que poseen contenidos curriculares vinculados a la anatomía humana durante su formación. Este grupo es minoritario respecto a los estudiantes de medicina y ciencias de la salud<sup>6</sup>.

Cabe destacar que el público general que visita de forma espontánea el museo no se restringe a estudiantes universitarios. Una gran proporción corresponde a aspirantes a ingresar a las carreras que se dictan en la Facultad. Actualmente, el museo articula con otros espacios, tales como el Centro de Estudiantes, quienes organizan visitas guiadas destinadas a los aspirantes, o estudiantes que se encuentran cursando el ciclo básico común.

Dado que el público general del museo presenta gran diversidad, los usos de las piezas de la colección no se vinculan únicamente al estudio de la anatomía humana en sus aplicaciones dentro de las ciencias de la salud, sino que admiten intereses vinculados a la representación visual del cuerpo humano (en ilustraciones, fotografías, pintura)<sup>7</sup>.

## Principales categorías y referencias teóricas

El análisis sobre las imágenes y objetos de las colecciones de los museos decimonónicos de la antropología y las ciencias naturales en la República Argentina posee numerosos antecedentes de relevancia en el campo de los estudios antropológicos (Farro, 2008; Pegoraro, 2009; Podgorny, 2005; Reca, 2016). Sin embargo, encontramos un vacío en lo que respecta a los museos universitarios de anatomía humana, emplazados en las Facultades de Medicina.

De acuerdo con Roca y Dellacasa (2015), el cuerpo ha sido el epicentro material de múltiples intervenciones tecnocientíficas, lo que hace necesario el análisis e historización sobre su construcción y devenir como objetos de estudio de la Biomedicina. En el campo de la anatomía humana, el cuerpo como objeto de estudio, encarnado en el cadáver de la disección, es despojado de sus dimensiones históricas y contextuales, y pasa a formar parte del mundo de las cosas. (Roca y Dellacasa, 2015: p. 242).

6 Podemos ejemplificar por caso, con los estudiantes de ingeniería que asistían al Museo JJN para comprender contenidos de Biomecánica del Aparato Locomotor; o estudiantes de disciplinas artísticas, especialmente Danzas, cuyo interés se centraba en el estudio del movimiento del cuerpo. Estas visitas, sin embargo, son esporádicas y no poseen la misma regularidad que las visitas de los estudiantes de Ciencias de la Salud que se dictan en la FMED.

7 Los docentes nombraron otros visitantes de profesiones tales como: dibujantes independientes, artistas plásticos, fotógrafos, tatuadores, entre otros.

La literatura antropológica ha documentado el proceso mediante el cual un cuerpo muerto diseccionado es desprovisto de sus características singulares (López Castro, 2016), y la conformación de su *identidad-singular-plural* como preparado (Perosino, 2012). Diversas intervenciones se llevan a cabo con el propósito de resaltar ciertas estructuras corporales consideradas relevantes en los procesos formativos de estudiantes de anatomía humana, para que exploren la “Anatomía normal”. En este contexto, el preparado se convierte en la representación de lo que los libros definen como “Anatomía humana normal” (López Castro, 2016: p. 134).

En relación con el debate sobre los distintos tipos de recursos didácticos empleados en la anatomía humana, autores como Collipal Larre y Mella (2011) han evaluado la relación entre las clases prácticas en la sala de disección, con otros recursos visuales, tales como: imágenes, modelos y maquetas en distintos materiales, y programas computacionales de modelización anatómica. Sostienen que, si bien las imágenes brindan un apoyo complementario para el reconocimiento de las estructuras corporales, las prácticas de disección sobre fragmentos corporales aún conservan un peso epistemológico mayor, al ser el recurso que resuelve el problema de la *concepción tridimensional* de la estructura anatómica. Esto conduce a la afirmación de que la base del conocimiento sobre el cuerpo humano en la biomedicina es el cadáver. (Collipal Larre y Mella, *op. cit.*; Biasutto, 2014).

Este debate se diversifica entre aquellos que promueven las prácticas de disección sobre el cuerpo muerto, al considerarlas la base de prácticas seguras, del entrenamiento quirúrgico y el trabajo en equipo (Biasutto, 2014). En segundo lugar, encontramos aquellos autores que, si bien sostienen la importancia de la disección, promueven el empleo de nuevos métodos de enseñanza y recursos didácticos, tales como imágenes, modelos en vivo o programas computacionales (Aderval Aragão, 2013; Inzuna, Acuña y Bravo, 2013). Desde esta última perspectiva, se coloca el énfasis no tanto en las distinciones entre recursos didácticos, como en las interacciones entre los estudiantes y las mencionadas piezas, como eje central del aprendizaje.

Un concepto de central importancia en este debate es el de *imágenes técnicas*, a las que consideramos más que simples representaciones ilustrativas. Se trata de elementos multifacéticos y distintivos en los procesos de construcción de conocimiento. Asumimos que las imágenes técnicas conllevan cierto nivel de abstracción, con la intención de posibilitar operaciones cognitivas e intelectuales que derivan en la producción de conocimiento científico (Bredekamp, *et al.* 2015; Bender y Marrinam 2010; Latour 1990).

Debates actuales sobre el status epistémico de las imágenes en la ciencia han evidenciado que asistimos a su circulación, cada vez mayor, desde espacios propios del “campo científico” hacia ámbitos y públicos diversos, cuyas motivaciones de empleo se vinculan únicamente a aspectos formativos. A los fines inicialmente propuestos por sus productores, se admite la curiosidad, el esparcimiento y disfrute como modos de empleo y apreciación del público que recepciona estas visualidades (Burri y Dumit, 2008).

El espacio del museo posee ciertas pautas para organizar los contenidos de un modo que favorezca el acceso para los visitantes. Para que una exposición se transforme en algo legible para el público, es decir, un medio de transmisión cultural en lugar de una simple

acumulación de objetos, debe constituirse en un *discurso*. Según Marta Dujovne (1995) el guión museográfico constituye esta legibilidad a partir de un guión conceptual que articula las distintas piezas y sus relaciones, con una adecuada iluminación y contextualización (1995; p.48). Consideramos que la noción de *dispositivo* es más amplia y de algún modo contiene a la categoría “guión museográfico”, dado que la narrativa sobre el cuerpo humano en el museo se produce a través de dimensiones exceden los aspectos técnicos y materiales, e incorporan aspectos ideológicos, políticos y epistemológicos (Pinotti y Somaini, 2016; Agamben, 2016).

Desde los discursos docentes, el guión permite exponer de modo coherente las piezas y contenidos del museo, en consonancia con los contenidos de las mencionadas asignaturas. Esta narrativa se expresa en ordenamientos que establecen una disposición jerárquica entre las piezas al interior de cada sala, de acuerdo con la complejidad e importancia atribuida a las estructuras corporales, de acuerdo con las estrategias didácticas. Los aspectos interactivos y performativos de las imágenes y objetos del museo conforman un *teatro anatómico* (Monteiro, 2011), en el que las piezas sobre el cuerpo humano se transforman en el centro de una *performance*. Es decir, las piezas que participan de la producción del cuerpo como objeto de estudio y exposición en el museo, al mismo tiempo en que difunden conocimientos, se presentan como un espectáculo visual. Estas apreciaciones se enlazan con lo afirmado por Duncan (2007), para quien los museos de ciencia son *campos de escenificación*, y establecen una línea de continuidad con la dimensión performativa de los museos decimonónicos de la anatomía humana considerados por algunos autores como espectáculos públicos (March, 2014; Sánchez Gómez, 2014).

### ***La Noche de los Museos: experiencias polisensoriales en el Museo de Anatomía Humana***

Durante el mes de octubre del año 2022 se llevó a cabo “La Noche de los Museos”, un evento cultural que se organiza en la Ciudad de Buenos Aires, e incluye en sus circuitos distintos museos de ciencia y arte. En este evento, los museos extienden sus horarios de visita desde las últimas horas de la tarde hasta la madrugada, y reciben una gran cantidad de personas visitantes, por lo que se destaca su masividad.

A diferencia de años anteriores, el evento se organizó con un formato de visitas guiadas, en el que el público fue dividido en grupos para realizar el circuito por las distintas salas del museo, acompañados de un docente y guía. En años anteriores, el evento recibía visitantes de forma espontánea, quienes podían hacer un recorrido libre, y consultar dudas a los docentes.

En el año que transcurrió este registro, se sumaron al recorrido dentro de la Facultad, el Museo de Historia de la Medicina V.A. Risolía (Fig. 1, 2 y 3) y un laboratorio del Instituto de Ciencias Aplicadas (ICAP) de la misma institución. Este último instituto participó a través de exposiciones de anatomía del corazón humano, con “demostraciones sobre preparados cadavéricos reales”, y la proyección de un corto sobre la cirugía de baipás de las

arterias coronarias. El instituto y los dos museos se ubican físicamente en el mismo pasillo del primer piso de la Facultad, por lo que para el evento se conformó un circuito entre los tres espacios. Como se mencionó, el horario de apertura se extendió especialmente para el evento, y abarcó desde las 19:00 pm del 22 de octubre, hasta las 02:00 am del 23 de octubre.



**Figuras 1, 2 y 3.** Museo de Historia de la Medicina

Fuente: *Fotografías tomadas por María Paz Matia, 22 de octubre de 2022*

Sobre el pasillo que comunicaba al Museo J. J. Naón, con el Museo V.A. Risolía y el ICAP se ubicaba una mesa alargada donde había distintos fragmentos óseos destinados a que los visitantes pudieran manipular y explorar sus formas de articulación. Al final del pasillo, junto a la puerta de ingreso al Museo Juan José Naón, se encontraba otra mesa en la que dos docentes recibían a los visitantes del museo. Esta mesa contenía fragmentos corporales del miembro superior: un brazo, antebrazo y una mano. Los fragmentos estaban conservados a través de *plastinación*, una técnica de confección de preparados secos, que podían ser manipulados por el público. Habían sido pintados con distintos tonos, (azules, verdes, violeta, y rosados), no vinculados a los tonos comúnmente empleados para señalizar las estructuras como nervios, venas y arterias. La intervención parecía tener un propósito decorativo. Además, sobre la mesa también se encontraba un exhibidor de vidrio con un

preparado del encéfalo humano conservado en formol, y un banner de tamaño grande con el nombre del museo.

La dinámica de este evento presentaba características particulares que lo distinguían de otras visitas guiadas. En este sentido, el formato del evento se planificó para favorecer la circulación por las distintas salas, de acuerdo con la gran cantidad de público y a optimizar el tiempo destinado al recorrido por cada salón.

De acuerdo con este formato, en cada sala los docentes daban una descripción de la misma de no más de cinco minutos de duración, en la que exponían información de las principales piezas seleccionadas. Se priorizó exhibir aquellos objetos más llamativos, con el propósito de despertar la curiosidad del público visitante. Tal como pudimos presenciar y registrar en la Unidad de Capacitación y Enseñanza del Museo, previo al evento, los docentes - guías ensayaban la exposición en el marco de sus prácticas como auxiliares ingresantes. Estos ensayos consistían en exhibir ante una audiencia los contenidos de anatomía humana de acuerdo con cada sala temática, y responder a "posibles" preguntas que podría realizar el público visitante.

Consideramos que este evento constituye una *performance* que, de acuerdo con Richard Bauman (1992), se define como un modo de comunicación marcado estéticamente, encuadrado y puesto en exhibición ante una audiencia para su evaluación (Bauman, 1992, p. 41). Es decir, la *performance* se constituye como un espacio de manifestaciones expresivas, que producen un alejamiento respecto a lo habitual y lo esperado, y se elaboran intersubjetivamente en un proceso dialógico (Fischman, 2009). En este sentido, la *performance* en el Museo de Anatomía Humana se construye a través de la repetición de los circuitos, que se halla pautada con una señalización en el piso de cada sala, así como la presentación de las piezas y patrimonio del museo. Cabe destacar que estos recorridos se ensayan en los espacios de formación docente del museo, durante las semanas previas al evento, en los cuales los auxiliares en formación no sólo preparan los contenidos teóricos de anatomía humana y museología. Estos ensayos buscan que adquieran destrezas para la exposición oral y su presentación ante una audiencia a través de la gestualidad, el tono de voz, y la vestimenta que llevarán durante el evento. Esta vestimenta consiste en llevar sacos negros o vestidos en tonos oscuros, que difiere de los guardapolvos azules utilizados durante las visitas regulares diurnas.

## Emplazamientos y modos de uso de las piezas

Durante la Noche de los Museos, en la que se hace un uso nocturno del Museo de Anatomía Humana, observamos ciertas variaciones tanto en las dinámicas de visita, como en los emplazamientos de las piezas e imágenes de su colección.

En el pasillo de entrada, una larga fila de personas aguardaba su ingreso al MJJN, detrás de la mesa de recepción. Los docentes invitaban a los visitantes a tocar y manipular los fragmentos corporales allí exhibidos. Además, hacían una breve bienvenida con algunas preguntas disparadoras dirigidas a los visitantes, vinculadas a las expectativas que traían en

su visita al museo. (Fig. 4 y 5). Preguntas como “¿Qué se imaginan que van a encontrar en un museo de Anatomía?”, les permitían compartir brevemente algún contenido vinculado a “curiosidades” que podían encontrar dentro de las salas. Así, se invitaba a los visitantes a ingresar y disfrutar del recorrido, y se les acercaba la mano plastinada y decorada para que pudieran tocarla. (Registro de campo en el Museo. LNM, octubre de 2022).



**Figuras 4 y 5.** Docentes en el ingreso al Museo JJN, La Noche de los Museos.

Fuente: Fotografías tomadas por María Paz Matia, 22 de octubre de 2022

Dado que la difusión del evento es llevada a cabo por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la asistencia del público es numerosa y abarca una amplia diversidad. De acuerdo a nuestras interacciones con los visitantes durante el registro de campo, al consultar su pertenencia, una gran parte se conformaba de estudiantes de ciencias de la salud de la facultad, principalmente de las carreras de Medicina y Enfermería Universitaria que, en algunos casos, asistían junto a sus familiares. Advertimos también la presencia de estudiantes de otras ciencias de la salud, provenientes de otras universidades. A su vez, tuvimos la posibilidad de interactuar con estudiantes de la escuela secundaria, y con grupos de turistas que asistían junto a sus coordinadores. Las edades del público visitante presentaban una gran variabilidad, desde niños/as, adolescentes, a jóvenes y adultos.

Pudimos observar la presencia de otros visitantes que no tenían una vinculación directa con las ciencias de la salud, o cuya visita no tenía un fin educativo o turístico. Al consultarles sobre su interés en asistir al museo, su respuesta no aludía a un motivo vinculado a los aspectos formativos, y en algunos casos, la respuesta se limitaba a señalar que habían asistido por *curiosidad*, porque les “llamaba la atención” o con fines de esparcimiento. (Registro de campo en el Museo. LNM, octubre de 2022).

Los recorridos por las salas seguían el siguiente itinerario: los visitantes ingresaban por la sala *Anatomía del Desarrollo*, en la que se presentaba la colección del sistema linfático en fetos del Dr. Kaplan, una escultura ceroplástica (Fig. 6) y los bustos en bronce de Juan José Naón y su fundador, José Luis Martínez, continuando con la muestra de malformaciones congénitas en fetos.



**Figura 6.** Escultura ceroplástica en la Sala Anatomía del Desarrollo

Fuente: Fotografía tomada por María Paz Matia, 22 de octubre de 2022

Esta última sección suscitó numerosas preguntas por parte de los visitantes, orientadas principalmente a conocer el origen de los preparados. Otras preguntas se orientaban a conocer si la muestra de gemelos y siameses podía sobrevivir luego de realizarles intervenciones quirúrgicas. Mientras los docentes presentaban las distintas salas, pudimos observar que algunos visitantes permanecían en silencio, otros realizaban algunas preguntas sobre piezas que llamaban su atención, y otros simplemente reían o realizaban comentarios entre ellos (Fig. 7).



**Figura 7.** Recorridos de los visitantes LNM

Fuente: Fotografía tomada por María Paz Matia, 22 de octubre de 2022

El recorrido continuaba hacia la sala de *Sistema Nervioso* (Fig. 8), en la que se presentaban las estructuras del sistema nervioso central, y la sección de la muestra sobre “los sentidos”. En tercer lugar, ingresaban a la sala de *Esplacnología*, donde se presentaban los principales órganos de las cavidades abdominal y torácica, así como distintas patologías comunes asociadas a ellos. En esa sección, se les permitía tocar una selección de fragmentos óseos, y riñones plastinados.



**Figura 8.** Sala de Sistema Nervioso

Fuente: Fotografía tomada por María Paz Matia, 22 de octubre de 2022

Por último, ingresaban a la sala de *Aparato Locomotor*, donde se presentaban los preparados y piezas óseas sobre el miembro superior e inferior, así como la sección de prótesis quirúrgicas. Esta última despertaba curiosidad entre el público, quienes hacían preguntas sobre los usos de las piezas exhibidas, y comentaban alguna experiencia, propia o familiar. Además, los docentes brindaban a los visitantes fragmentos plastinados de rótulas de rodilla que podían ser manipuladas.

Luego de este recorrido por las salas del Museo JJN, los visitantes salían a través de la sala *Anatomía del Desarrollo*, desde una puerta lateral que comunica con el Museo de Historia de la Medicina y la Cirugía Vicente A. Risolía. Allí eran recibidos por los guías y docentes de este. Luego de recorrer este espacio, podían ingresar al ICAP, desde el pasillo que comunica las tres dependencias. Para el ingreso a este circuito, los visitantes eran divididos en grupos por segmentos de 15 minutos. En cada salón se encontraban los docentes y guías, que acompañaban y ayudaban a favorecer el flujo de circulación entre salas.

Durante la entrevista realizada a una de las docentes de la Unidad de Multimedios, mencionó que en una edición del evento de años anteriores, organizado en una fecha cercana a la festividad de Halloween, algunas personas habían asistido disfrazadas:

**Docente D:** Eran personas que vieron que estaba abierto y nunca nos habían conocido, o incluso gente que nos quería conocer hace tiempo. Venían personas disfrazadas [...] Había mucha gente que por ahí se quedaba en la parte de desarrollo porque estaban los fetos con malformaciones, pero el resto del recorrido no les interesaba tanto. O llegaban hasta la parte de neuro que estaban cabeza y cuello, donde todavía les ves las caras. La gente tiene como un *morbo* con ver la cara del preparado. Cuando ves una parte del cuerpo aislada, por ejemplo, van a la parte de esplacnología que ven las vísceras y no, cuando ven los corazones les parece "igual que el corazón de vaca que vi en la carnicería", pero cuando ven las manos, cuando ven los pies, ahí tienen una mirada distinta. Se la quedan mirando, yo no le puedo adjudicar demasiado más que el morbo, o curiosidad. (Entrevista al docente D realizada en el museo, septiembre de 2022)

De acuerdo con lo expresado por la docente, aquellos fragmentos y partes de cuerpo que generan mayor curiosidad son: la cara, las manos, y los pies. Es decir, aquellas partes que podrían contener marcas de singularidad de la persona difunta. Reconocer *el rostro* en un preparado es lo que permitiría personalizarlo, algo que justamente se busca mitigar con las intervenciones de los disectores, ante el impacto que ese reconocimiento podría generar en estudiantes y espectadores del público general. Otro de los docentes entrevistado, lo expresaba de este modo:

**Docente F:** Los visitantes de la escuela hacen muchas preguntas relacionadas a (sic) *si es real o no* lo que tenemos en el Museo. Porque imagínate que *uno no suele ver con esos ojos*, por el modo como está representado en el Museo. Pero si meditamos un poco, puede ser la primera vez que uno está teniendo un contraste con contacto directo con la muerte, o con algo muerto como una persona muerta. Impacta saber que hay un brazo que no está representado por una cara, que no le pueden poner cara a ese brazo, pero que es de alguien que en su momento estuvo vivo, entonces por eso les llaman la atención, y por eso mismo el primer salón, que es el de Embriología que les genera más impacto, porque son fetos y eso sí, *suelen estar completos* y le impacta mucho ver, tener ese primer contacto con algo muerto. (Entrevista al docente F realizada en el museo, septiembre de 2022).

Como expresa el docente F, los visitantes entran en contacto con un mundo que les resulta extraño, colmado de objetos que no son parte de su cotidianidad (Good, 2003). Esto se evidencia especialmente en la pregunta sobre si aquello que ven en el Museo *es o no real*. Esta experiencia los acerca, en algunos casos por primera vez, a la muerte. Además, dada la forma de construcción de los objetos de estudio de la anatomía humana, ese acercamiento se complejiza por la tensión entre *cosa—persona* presente en el preparado anatómico, algo que se condensa en la frase: “un brazo que no está representado por una cara, y que [por ello] no es de alguien que en su momento estuvo vivo”.

Sin embargo, también se afirma que el salón que más impacto produce es el de *Embriología*, dado que allí se encuentran preparados de fetos que suelen estar completos, algo que, de acuerdo a los docentes, produce un mayor impacto. Conforme a los análisis antropológicos precedentes sobre el procesamiento que sufre el *cuerpo muerto* al interior de la Facultad, es posible considerar que es justamente su *integridad* lo que posibilita la identificación de determinadas características singulares de la identidad personal, y lo que genera una dinámica subjetivadora (Perosino, 2012, como se citó en López Castro, 2014: p.134).

Es posible advertir también que, desde los discursos docentes, *la curiosidad y el esparcimiento* son incorporados como parte de las estrategias de comunicación pública del museo, especialmente en los eventos culturales. Durante el 2018, uno de los videos de invitación a la edición de ese año sobre “La Noche de los Museos”, publicado en el Facebook del Museo, incorporaba la temática de Halloween como estrategia de difusión<sup>8</sup>. Cabe destacar que, muchas de las variaciones en las dinámicas de presentación y en los emplazamientos que suceden durante este evento se vinculan con lo festivo, que subvierte los cánones establecidos durante las visitas regulares.

De acuerdo con lo afirmado por la docente D sobre aquellos visitantes que asistían disfrazados al museo durante esta festividad, consideramos que los disfraces y enmascaramientos son también formas de presentación, que participan de la creación de sentidos y puesta en escena frente a otros. De acuerdo con Lévi-Strauss (1973) el decorado es una proyección gráfica y plástica de otro orden, dado que, a través de las máscaras, los sujetos logran proyectarse como seres socialmente significativos y se posicionan en la estructura social (Uzal, 2019). Estas apreciaciones se enlazan a la concepción del museo como campo de escenificación, y de los eventos culturales como una *performance* (Bauman, 1992) compuesta por los recorridos pautados y ensayados en las distintas salas, la proyección ante una audiencia por parte de los *docentes performers* (Fischman, 2009), que dan lugar a diversas interacciones, formas de apropiación y creación de sentidos por parte del público visitante.

En esta *performance*, el propio cuerpo ocupa un lugar central, vinculado tanto a procesos de construcción de conocimiento, como a motivaciones vinculadas al esparcimiento y la curiosidad. Estos procesos se enlazan con la experiencia polisensorial (Besse, 2010) en

8. Halloween es una celebración vinculada al Samhain, festividad celta de la estación del otoño, que representaba la muerte simbólica dada por la caída de las hojas muertas, en la cual se creía que los espíritus de las personas difuntas podían comunicarse con las personas vivas. En esta celebración, a modo de ofrenda, el pueblo celta dejaba comida y dulces fuera de sus casas, tradición que se ha extendido en el pueblo anglosajón hasta nuestros días. Posteriormente, la religión católica comenzó a llamar esta fiesta “La víspera de todos los santos”.

el museo, que incluye “ver y tocar cuerpos muertos”, y a las “afectaciones” (Anderson, 2014) que estas piezas producen en la propia sensibilidad y subjetividad de los y las visitantes.

Estas vivencias que tienen lugar en el Museo de Anatomía Humana permiten incluirlo en la línea de análisis que vincula el espacio del museo con lo sagrado (Duncan, 1995; Buggeln, 2012; Puglisi, 2023). En su trabajo “Museo, patrimonio y sagrальность. Reflexiones a partir del Museo Brocheriano” (2023), Rodolfo Puglisi indaga sobre las reliquias corporales emplazadas en museos religiosos y las experiencias que estas suscitan en el público visitante por su densidad material y simbólica. Afirma que la sagrальность de estos espacios se vincula de manera directa con la posición liminal que allí ocupan los restos corporales del Cura Brochero (Puglisi, 2021).

En nuestro caso de análisis, podemos considerar que esta liminalidad también está presente en la tensión entre *cosa—persona* que se describió sobre el *preparado anatómico*. Si bien el Museo de Anatomía Humana se engloba bajo la categoría “museos de ciencia”, podemos considerar que allí también asistimos a experiencias de lo sagrado que se refuerzan a través de la escenificación de los objetos exhibidos. Tal como sucede en el Museo Brocheriano, en las visitas regulares estas piezas no son accesibles al tacto, se exhiben a través de vitrinas, frascos, urnas de madera. Sin embargo, estas barreras y emplazamientos cambian durante “La Noche de los Museos”.



**Figura. 9.** Banner en el ingreso al ICAP.

Fuente: Fotografía tomada por María Paz Matia, 22 de octubre de 2022

En la invitación difundida en las redes sociales del ICAP, contenía el título “Vení a visitarnos ¿qué vas a encontrar?”, junto a consignas tales como: “Venga a ver cómo es su corazón”, “Venga a ver cómo se opera un corazón”, “la posibilidad de tocar un corazón humano”, “Venga a ver cómo los médicos curamos el corazón”<sup>9</sup> (Fig. 9). A continuación, se transcribe un fragmento del registro de campo en este espacio, durante el evento:

Al ingresar al ICAP, pude observar que en las mesas exhibidoras cada uno de los auxiliares docentes presentaba los preparados de corazón, confeccionados con fragmentos corporales conservados en formol, que para el evento habían sido retirados de sus frascos y colocados sobre un lienzo negro que recubría las mesas, junto a instrumentos de manipulación, que incluían distintos tipos de pinzas, y tijeras. Estas poseían una iluminación blanca que permitía apreciar cada detalle de los preparados.

En la primera de las mesas era posible observar dos corazones humanos, con sus distintos vasos señalados, en la que las auxiliares explicaban cuáles eran las válvulas, y principales arterias. [Esta presentación me impresionó dado el realismo de tener frente a mí un corazón sin el exhibidor de vidrio mediando, podía sentir el olor del formol] En la siguiente mesa, se ubicaban corazones conservados en formol con inyecciones de resina de colores (técnica de replección), que señalaban sus principales venas y arterias. Junto a los preparados, había distintas reproducciones artificiales de corazón, y de las aurículas y ventrículos izquierdos y derechos, elaboradas con acrílico y coloreadas en rojo y azul. Además, se encontraban preparados con las arterias coronarias conservadas a partir de resinas y parafina. Junto a estas piezas, se ubicaba un microscopio que podía ser utilizado por los visitantes para observar las estructuras internas del corazón humano.

En la tercera mesa, se exhibían dos corazones humanos junto a ilustraciones de Atlas de Anatomía, donde se invitaba a los visitantes al reconocimiento de las venas y arterias señaladas en los dibujos, y su comparación con los preparados reales de corazón. Los visitantes podían manipular los corazones con un guante de látex, y con las distintas pinzas presentadas. Mientras esperaba mi turno para observar los corazones, dos de los visitantes consultaban a las auxiliares el nombre de las venas del corazón: uno de ellos tenía unos 12 años, al tiempo que sostenía el corazón con su guante de látex, lo volteó y consultó a la auxiliar que coordinaba la mesa ‘¿Estas venas cómo se llaman? ¿Qué hay debajo?’. La auxiliar le indicó el nombre de las venas y arterias que señalaba. En otra de las mesas, un niño de unos ocho años, junto a una persona adulta, tocaba distintos puntos del corazón con la ayuda de las pinzas.

Por último, el recorrido por el ICAP incluía el acceso a un auditorio, en el que se proyectaba un corto sobre una simulación de cirugía de Baipás de la arteria coronaria. Este tenía una duración de 15 minutos aproximadamente, y los visitantes podían ingresar por grupos. (La Noche de los Museos, Registro de campo realizado en ICAP, octubre de 2022).

Los distintos tipos de interacción con los preparados anatómicos, han sido analizados previamente en el caso de estudiantes de ciencias de la salud que cursan la asignatura Anatomía Humana. López Castro (2016) ha afirmado que en las prácticas de disección que tienen lugar en los laboratorios y aulas de Anatomía, se aprende no solo “viendo”, sino también “tocando”, “tirando”, “revolviendo” y “cortando”. (López Castro, 2016: p. 139). A diferencia de los contextos educativos formales en laboratorios y aulas de anatomía humana,

9 Recuperado de Instituto de Ciencias Aplicadas (<https://www.instagram.com/heartlaboratoryuba/>)

en el fragmento de registro citado es posible advertir que esta experiencia tiene lugar con ciertas particularidades, en el marco de estrategias de comunicación pública de la ciencia.

La manipulación de preparados es una práctica destinada comúnmente a estudiantes y público especializado, pero en este caso se acerca a visitantes sin conocimientos previos en la temática, por lo que conforma una "exploración" incipiente, en la que sus motivaciones se vinculan a conocer las formas de nombrar estructuras, o simplemente a la curiosidad de conocer sus propios cuerpos.

Además, como se mencionó, las actividades del evento LNM difieren del caso de las visitas regulares de estudiantes de anatomía humana al Museo Juan José Naón. En este último caso, solo se les permite manipular algunas de las piezas de fragmentos óseos, o las piezas plastinadas exhibidas en las salas de Aparato Locomotor y Esplacnología. Consideramos que estas experiencias también están vinculadas a lo sagrado, dado que la visita incluye una experiencia que se aleja de lo cotidiano, en la que se interactúa con una materialidad sacralizada.

Concluimos entonces que, en el caso de *La Noche de los Museos*, se busca acercar un contenido científico a la población general, como parte de las estrategias de comunicación pública del museo, en las que se producen sentidos y vivencias diversas en torno a las piezas y objetos didácticos de la anatomía humana. Dada la apertura del museo que lo diferencia de otros espacios académicos de enseñanza de la anatomía humana, consideramos que este espacio también permite democratizar los contenidos de la anatomía tanto a estudiantes de las ciencias de la salud como al público general sin conocimientos previos en la temática.

## Conclusiones

De acuerdo con el caso analizado en este artículo, que se organizó como parte de las actividades de extensión universitaria y comunicación pública de la ciencia en el Museo Juan José Naón durante el año 2022, concluimos que en este tipo de eventos las interacciones entre docentes, visitantes y piezas exhibidas revisten significaciones de diferente índole en relación con las visitas regulares (diurnas), y los espacios de educación formales tales como aulas y laboratorios de anatomía humana. En primer lugar, en los eventos culturales como *La Noche de Los Museos*, la experiencia involucra otro tipo de interacciones con las piezas exhibidas, a través de las cuales los visitantes del público general entran en contacto con piezas que forman parte de la cotidianidad de los y las estudiantes de medicina y las ciencias de la salud, un mundo que en algunos casos les es completamente ajeno.

Dado que los objetos de la anatomía buscan destacar ciertas estructuras corporales a través de intervenciones, tanto técnicas como estéticas, la función que se les ha adjudicado en primera instancia se vincula a los procesos formativos de estudiantes de ciencias de la salud (López Castro, 2016). Sin embargo, de acuerdo con lo observado durante LNM, el empleo y apreciación de las imágenes técnicas y objetos didácticos de la anatomía por parte de los visitantes se resignifican, y pueden variar de los fines científicos y educativos inicialmente propuestos por sus productores, a sentidos como la *curiosidad* y el *esparcimiento*.

Durante este evento, las intervenciones estéticas sobre los preparados anatómicos admiten decorados que no se vinculan con la señalización empleada de forma cotidiana para estructuras como nervios, venas y arterias. Este “decorado” pone de manifiesto las intersecciones entre arte y ciencia que aún persisten, a pesar del tamiz de objetividad que ha operado con la producción mecánica de imágenes científicas desde la última mitad del siglo XIX en adelante (Daston y Galison, 1990). Consideramos que durante LNM se añade otro tipo de valor a estas piezas, que se suma a valores pedagógicos y patrimoniales atribuidos desde los discursos docentes a las piezas del museo.

En el Museo de Anatomía Humana, las piezas no solo encuentran su potencia al considerar la importancia de la mirada y la visualización, sino fundamentalmente porque la experiencia de visita involucra otros tipos de sensibilidades y *afectos* en el público espectador. Ben Anderson (2014) afirma que el afecto es un tipo de experiencia que produce un desborde de la representación. Los afectos tienen una condición colectiva: surgen en configuraciones relacionales específicas, y son signados por la capacidad de los cuerpos para afectar y ser afectados. Así, consideramos que en el museo el conocimiento no se adquiere a través de la exterioridad de la observación, sino desde *la implicación del propio cuerpo*.

El espacio del museo se configura a través de un *dispositivo* que articula tanto elementos técnico-materiales, que disponen los objetos y organizan el espacio (estático o dinámico), como a través de la relación entre las piezas y los espectadores, la cual condiciona el modo de recepción de las imágenes y piezas exhibidas. (Pinotti y Somaini, 2016; Agamben, *op. cit.*; Bennett, 1988). Como se mencionó, los dispositivos no solo configuran aspectos materiales y técnicos, sino también epistemológicos, políticos e ideológicos. Estos aspectos se imbrican en la experiencia de visita, en los procesos de apropiación y producción de sentidos sobre el cuerpo humano por parte del público visitante.

Así, durante los eventos culturales destinados a un público general, el museo se presenta como un campo de *escenificación*, un espacio performático en el cual el cuerpo que es objeto de intervención biomédica se produce y presenta tanto como objeto de estudio, como un espectáculo visual. Estas apreciaciones se enlazan a la diversidad de sentidos que envuelven a las piezas de la anatomía humana, y las particularidades en los modos de interacción del público general con los fragmentos corporales y su propia corporalidad. En este sentido, estas vivencias se vinculan con lo sagrado dada la posición liminal que ocupan los fragmentos corporales (preparados anatómicos) en el espacio del museo.

Por último, consideramos que frente a la restricción en el acceso que presentan otros espacios académicos, el Museo Juan José Naón brinda un espacio de difusión y democratización de los contenidos de la anatomía humana, que admite la producción de sentidos vinculada a la simple curiosidad que pueden tener los visitantes sobre sus propios cuerpos. Este aporte deja abierta una línea de indagación sobre los modos en los que se despliegan las estrategias de comunicación pública en la anatomía, y la necesidad de brindar información que amplíe los contextos de producción de la evidencia exhibida en el museo, de modo que su “apertura” garantice prácticas de cuidado, tanto sobre aquello que se exhibe, como del público que recepciona dichas visualidades.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- Anderson, Ben. *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. Durham: Ashgate, 2014.
- Aragão, José Aderval. "The Availability of Teaching-Pedagogical Resources Used for Promotion of Learning in Teaching Human Anatomy". *Journal of Advances in Medical Education and Practice* 4 (2013): 157–63.
- Bauman, Richard. "Performance". En *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, 41–49. New York: Oxford University Press, 1992.
- Bender, John y Michael Marrinan. "Diagram". En *The Culture of Diagram*, 19–52. Stanford, CA: Stanford University Press, 2010.
- Bennett, Tony. "The Exhibitionary Complex". *New Formations*, no. 4 (Spring 1988): 73–102.
- Biasutto, Susana, et al. 2018. "Situación de las universidades argentinas y latinoamericanas en relación al material cadáverico para la enseñanza de la Anatomía". *Revista Argentina de Anatomía Clínica* 10 (2): 52–76.
- Bredekamp, Horst, Vera Dunkel y Birgit Schneider. *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imaginary*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Burri, Véalerie, y Joseph Dumit. "Social Studies of Scientific Imaging and Visualization". En *The Handbook of Science and Technology Studies*, editado por Edward J. Hackett et al., 297–317. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre. "Efectos de lugar". En *La miseria del mundo*, 105–25. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Bourdieu, Pierre, and Loïc Wacquant. *Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Buggeln, Gretchen. "Museum Space and the Experience of the Sacred." *Material Religion* 8, no. 1 (2012): 30–50.
- Collipal Larre, Erika, y Héctor Silva Mella. "Estudio de la Anatomía en Cadáver y Modelos Anatómicos.: Imagen de los Estudiantes". *International Journal of Morphology*, 29(4), (2011) 1181-1185.
- Daston, Lorraine y Peter Galison. *The Image of Objectivity*, 30. En *Representations*, Berkeley, 1990.
- Dujovne, Marta. *Entre musas y musarañas: Una visita al museo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Duncan, Carol. *Rituales de civilización*. Murcia: Nausicaä, 2007.
- Farro, Máximo. *La formación del museo de La Plata: Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y viajeros a finales del siglo XIX*. Rosario: Protohistoria Ediciones, 2008.
- Fischman, Fernando. "Performance, Escritura y Oralidad en la Socialización Profesional de los Abogados Argentinos". *ILHA* 11, no. 1 (2009).
- Good, Byron. *Medicina, racionalidad y experiencia: Una perspectiva antropológica*. Barcelona: Bellaterra, 2003.
- Inzunza, Oscar, Eugenio D'Acuña, y Hermes Bravo. "Evaluación práctica de anatomía: Rendimiento de los alumnos de primer año de medicina ante distintas formas de preguntar". *International Journal of Morphology* 21, no. 2 (2003): 131–136. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-95022003000200006>.
- Lévi-Strauss, Claude. "El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América". En *Antropología estructural*, 221–42. Buenos Aires: Eudeba, 1973.
- Latour, Bruno. "Drawing Things Together." En *Representation in Scientific Practice*, editado por Michael Lynch y Steve Woolgar, 19–68. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- López Castro, M. B. *El tratamiento del cuerpo muerto en contextos académicos: Una aproximación al estudio de la anatomía humana*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014.
- López Castro, María Belén. "El aula de Anatomía y el laboratorio de disección: Una aproximación etnográfica al estudio de la anatomía humana". *Cuadernos de Antropología Social* 43 (2016): 129–42.

- March, Enric. "El control del espacio urbano y del cuerpo humano: Los espectáculos anatómicos". Ponencia presentada en el XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, Barcelona, mayo 5 a 10, 2014.
- Monteiro, Marco. "Teatro anatómico digital: Prácticas de representación del cuerpo en la ciencia". *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 18, no. 3 (2011): 641–60.
- Pegoraro, Andrea. *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: Un episodio en la historia del americanismo en la Argentina 1890–1927*. Ph. D. disertación, Universidad de Buenos Aires, 2009.
- Perosino, María Celeste. *Umbral: Praxis, ética y derechos humanos en torno al cuerpo muerto*. Ph. D. disertación, Universidad de Buenos Aires, 2012. <http://repositorio.fil.uba.ar/handle/filodigital/1653>
- Pinotti, Andrea, y Antonio Somaini. *Cultura visuale: Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2016.
- Podgorny, Irina. "La mirada que pasa: Museos, educación pública y visualización de la evidencia científica". *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 12 (2005): 231–64.
- Politis, Gustavo. "El regreso de Inakayal". *Revista Museo, Fundación Museo de La Plata "Francisco P. Moreno"* 1 (1994): 46–48.
- Puglisi, Rodolfo. "La devoción al Santo Cura Brochero y la veneración de sus reliquias en la Argentina contemporánea", *Etnografías Contemporáneas*. 7, no. 13 (2021): 224-247.
- Puglisi, Rodolfo. "Museo, patrimonio y sacralidad: Reflexiones a partir del Museo Brocheriano". *Revista del Museo de Antropología* 16, no. 3 (2023): 137–48.
- Reca, María Marta. *Antropología y museos: Un diálogo contemporáneo con el patrimonio*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016.
- Reca, María Marta, Marina Laura Sardi, Ana Inés Canzani, y María Cecilia Luz Domínguez. "El público opina: Estudio acerca de la exhibición de restos humanos en el Museo de La Plata". *Revista del Museo de Antropología* 7, no. 1 (2014): 167–76.
- Roca, Alejandra, y María Alejandra Dellacasa. "Tecnoredención de cuerpos transexuales: Apropiación tecnológica y autogestión de identidades inconclusas". *Mediações* 20 (2015): 239–59.
- Rovere, Mario. "Educación médica en revisión". *Revista Argentina de Medicina* 2, no. 3 (2014): 25–26.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel. "El Museo Antropológico del doctor Velasco (Anatomía de una obsesión)". *Anales del Museo Nacional de Antropología* 16 (2014): 265–97.
- Sánchez Mora, Carmen, y Guillermín De Francisco. "Educación no formal". En: *La divulgación de la ciencia en México desde distintos campos de acción: Visiones, retos y oportunidades*, editado por Somedicyt. México, 2013.
- Sardi, Marina Laura. "Argentina". En *The Routledge Handbook of Archaeological Human Remains and Legislation: An International Guide to Laws and Practice in the Excavation, Study, and Treatment of Archaeological Human Remains*, editado por Nicholas Márquez-Grant y Linda Fibiger, 579–83. London: Taylor & Francis, 2011.
- Uzal, Luciano. "Cuerpo muerto y materialidad: Exploraciones teóricas-conceptuales". *Tabula Rasa* 31 (2019): 362–80. <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.15>
- Wacquant, Loïc. *Los condenados de la ciudad: Gueto, periferias y Estado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

# Metodologías colaborativas para la producción de narrativas museográficas con perspectiva de género en el Museo Antonio Serrano de Paraná

---

María Emilia Ghiglione



BY NC SA

<sup>a</sup>Museo de Ciencias Naturales Antropológicas Prof. Antonio Serrano, Entre Ríos, Argentina  
Correo electrónico: [memighiglione@gmail.com](mailto:memighiglione@gmail.com)

ORCID: 0009-0001-9096-8693

Licenciada en Comunicación Social con orientación en procesos culturales (FCEDU-UNER)  
Especialista en Epistemologías del Sur (CLACSO). Maestranda de la Maestría en Cultura Pública (UNA)  
Recibido: 3 de abril de 2024. Aprobado: 16 de octubre de 2024. Publicado: 25 de mayo de 2025

**Resumen:**

En el presente artículo corto comparto los lineamientos y avances del proyecto de investigación en curso “Perspectiva de género en las narrativas museográficas del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Antonio Serrano, de la ciudad de Paraná, Entre Ríos, Argentina”. Desde una perspectiva feminista y descolonial, analizo los lugares de representación que han ocupado los museos y su carácter androcéntrico, como legitimadores de procesos coloniales y patriarcales. Además, a través de metodologías colaborativas, me propongo incorporar nuevas narrativas que incluyan las voces de mujeres originarias que han sido históricamente representadas/invisibilizadas en las exhibiciones de arqueología y etnografía.

**Palabras clave:**

Metodologías colaborativas, género, museos, mujeres, pueblos originarios.

## **Collaborative methodologies for the production of museum narratives with a gender perspective at the Antonio Serrano Museum in Paraná**

**Abstract:**

This paper presents the guidelines and progress of the ongoing research project “Gender Perspective in the Museographic Narratives of the Antonio Serrano Museum of Natural Sciences and Anthropology, in the city of Paraná, Entre Ríos, Argentina”. From a feminist and decolonial perspective, I analyze the places of representation occupied by museums and their androcentric nature. Serving as legitimizers of colonial-patriarchal processes. Furthermore, through collaborative methodologies, I aim to incorporate new narratives that include the voices of indigenous women who have been historically represented/invisibilised in archaeological and ethnographic exhibitions.

**Keywords:**

Collaborative methodologies, gender, museums, women, indigenous Peoples

## **Metodologias colaborativas para a produção de narrativas museográficas com perspetiva de gênero no Museu Paranaense Antonio Serrano**

**Resumo:**

Este artigo apresenta as linhas gerais e o progresso do projeto de investigação em curso “Perspetiva de género nas narrativas museográficas do Museu de Ciências Naturais e Antropologia Antonio Serrano, na cidade de Paraná, Entre Ríos, Argentina”. A partir de uma perspetiva feminista e decolonial, analiso os lugares de representação que os museus ocupam e o seu carácter androcéntrico. Servindo como legitimadores de processos coloniais-patriarcais. Além disso, através de metodologias colaborativas, pretendo incorporar novas narrativas que incluam as vozes de mulheres indígenas historicamente representadas/invisibilizadas em exposições arqueológicas e etnográficas.

**Palavras-chave:**

Metodologias colaborativas, gênero, museus, mulheres, povos indígenas.

Desde los años sesenta, diferentes movimientos sociales por la igualdad y la reivindicación de derechos han venido evidenciando el sesgo androcéntrico que caracteriza las narrativas que se ponen en juego en los distintos museos (Verdú & Arriaga, 2018). Desde el movimiento feminista, y su gran diversidad de expresiones, estos han interpelado a dichas instituciones para revisar la estructura del relato histórico que ha hecho que las mujeres sean encasilladas en ciertos estereotipos y para adoptar políticas institucionales guiadas por la igualdad y la transversalidad de género. Llevar a cabo esta tarea resulta un gran desafío, que comprende un trabajo reflexivo y acciones concretas con relación a las colecciones y exhibiciones: la revisión de las líneas de investigación, la selección de los criterios con los cuales se arman las exposiciones, así como también la creación de propuestas participativas que den lugar a nuevas interpretaciones sobre el patrimonio.

El Museo Provincial de Ciencias Naturales y Antropológicas “Prof. Antonio Serrano” no es ajeno a estas tensiones y disputas de sentidos en relación con el patrimonio y su gestión en los museos. Como trabajadora de dicha institución<sup>1</sup>, comencé a preguntarme por las ausencias/silencios en sus propuestas expositivas y a pensar acciones que contribuyan en la incorporación de la perspectiva de género en la gestión de sus colecciones.

En el presente trabajo, me interesa compartir los lineamientos y avances del proyecto de investigación<sup>2</sup> en curso: “Perspectiva de género en las narrativas museográficas del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Antonio Serrano, de la ciudad de Paraná, Entre Ríos”<sup>3</sup>. Desde una perspectiva feminista y descolonial, analizo los lugares de representación que han ocupado los museos y su carácter androcéntrico, asumiendo una postura reflexiva y crítica frente a las formas de representación que legitiman los procesos coloniales-patriarcales (Lugones, 2014) y las significaciones sobre el patrimonio que se disputan en el campo social (Jiménez-Esquinas, 2017).

A través de un abordaje etnográfico, indago en la presencia activa de mujeres en procesos de reivindicación étnica en la provincia de Entre Ríos, quienes, como portavoces de comunidades originarias, afrodescendientes o guardianas de memorias, desempeñan un rol clave en la reconstrucción de nuevas configuraciones identitarias. Me interesa comprender el universo de significación de las protagonistas y sus apreciaciones sobre el museo, para luego, desde metodologías colaborativas, proponer nuevas narrativas que habiliten estas voces, las cuales han sido históricamente representadas e invisibilizadas en las salas de arqueología y etnografía.

La etnografía como investigación cualitativa permite indagar sobre los significados locales de la interacción social dentro de un contexto y conocer los hechos desde los universos de significación de sus actores (Guber, 2012). Dado el tema de estudio, considero

1 Desde el año 2008 trabajo formalmente en la institución. Actualmente, me desempeño como jefa de la División de Acción Cultural y Difusión.

2 Proyecto de tesis en curso para la Maestría en Cultura Pública perteneciente a la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

3 Una versión inicial de los lineamientos de este proyecto fue publicada en las *Actas II Jornadas de Género y Cultura Digital* (Ghiglione, 2023).

también la perspectiva de las etnografías feministas (Bidaseca, 2018), que cuestionan la mirada androcéntrica que rige las políticas de conocimiento.

Por otro lado, las nuevas corrientes museológicas, como la museología social y la museología crítica (Lorente, 2015), problematizan la noción de museo y las políticas de gestión del patrimonio. Este se entiende como un espacio de conflictos y tensiones, no neutral, donde se negocian significados culturales y se comparten valores. En este sentido, su trabajo debería estar orientado a generar colaboraciones con minorías subalternas y diversos movimientos sociales (Navarro Rojas, 2011). En este contexto de revisión que llevan adelante dichas instituciones para transformar su historia ligada al colonialismo, el racismo y el sexism, surgen las estrategias colaborativas o de co-curaduría. En este sentido, me pregunto: ¿puede ser el museo tanto un lugar de descolonización y despatriarcalizador del conocimiento, como un escenario de promoción de acciones que contribuyan a la justicia social mediante la redistribución del poder material y simbólico?

Es necesario considerar el enorme potencial que los museos tienen para habilitar nuevos sentidos en el presente, en diálogo con la comunidad en la cual se inscriben. Como expresa Arrieta Urtizberea:

[E]l patrimonio es una herramienta muy potente en las políticas de reconocimiento que tiene importantes consecuencias en las luchas por los recursos y por la igualdad. Su carácter político, por tanto, nos tiene que llevar también a intervenir sobre aquellos bienes culturales que simbolizan y legitimen situaciones de dominación, en este caso de género, con el objetivo de cambiar las sociedades. (Urtizberea, 2017, p. 13).

## Colonialidad, museos y género

Los museos constituyen las principales instituciones de la modernidad, cuya función ha sido la de configurar visiones del mundo y subjetividades normativas a partir de la formación de colecciones, narrativas y públicos (Vásquez, 2018). Acompañando el desarrollo de la antropología como disciplina, los museos antropológicos fueron creados para representar otras culturas. Allí se ubicó a ese *otro* extraño, lejano y diferente, desde una mirada etnocéntrica, colonialista y androcéntrica, que implicó un claro posicionamiento político, ideológico en relación con los procesos históricos que dieron lugar a la conformación de los estados nacionales y las identidades nacionales. (Lamborghini, 2019).

Mario Ruffer (2014) hace alusión a las muestras de colonialidad que residen en estos procesos de patrimonialización: “la operación quirúrgica que extirpa el objeto del contexto para convertirlo en ‘patrimonio de la nación’, deja de responder a las lógicas de uso, creación y circulación en el mundo de las prácticas cotidianas para simbolizar el patrón de una cultura” (p. 113). Es así como se construye e instala una tecnología de exhibición, un régimen de la mirada para la lectura de símbolos, cuerpos y paisajes.

Muchos trabajos que analizan las exposiciones realizadas en museos antropológicos y arqueológicos, desde una perspectiva de género (Querol, 2014; Torreira, 2017; Hernández, 2020) advierten sobre el notable protagonismo masculino en sus narrativas, las cuales

invisibilizan a las mujeres o las relegan a tareas secundarias, como las domésticas o de cuidado, que no parecen haber tenido mayor incidencia en la vida social de estas poblaciones. De esta forma, se transmite “la idea de que se trata de individuos sin un valor esencial para su sociedad, que desarrollan funciones ‘naturales’ propias de su sexo y género, al tiempo que ahondan en la idea de que los roles de género son inmutables a lo largo de la historia y semejantes en todas las culturas”. (Torreira, 2017, p. 25).

Desde un enfoque antropológico, partimos de entender que la categoría de género es una construcción cultural, que varía según la época histórica y las culturas. Es una categoría normativa que asigna roles de género y establece jerarquías de relaciones (Lamas, 1994). El patriarcado, por tanto, es el sistema que establece esas relaciones de poder y dominación masculina, el cual está presente en la casi totalidad de las sociedades en diferentes modalidades. “Entre estos ámbitos materiales y culturales que han sido creados por y para garantizar la continuidad de un sistema patriarcal se encuentra, en este caso, el patrimonio.” (Jiménez-Esquinas, 2017, p. 19). Ya en la palabra patrimonio, del latín *Patrimonium* que significa “bienes heredados de los padres”, se advierte una falta de neutralidad y un vínculo con el patriarcado (Jiménez-Esquinas, 2016).

Dentro del discurso patrimonial autorizado (Smith, 2011), presente en distintas declaratorias de los últimos años, organismos como la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) e ICOM (Consejo Internacional de Museos), han advertido sobre la necesidad de considerar la categoría de género en el ámbito patrimonial y en los museos en particular, así como en promover la generación de acciones en las distintas instituciones (ICOM, 2013; UNESCO, 2015). Si bien desde 1997 pueden rastrearse los primeros antecedentes, es recién en 2015 que se trata el tema en profundidad, considerando el principio de igualdad en relación con el género (Cuesta Davignon, 2018). Dichos lineamientos marcan un punto de inflexión importante, dado que se trata de organismos que regulan las dinámicas vinculadas al patrimonio. Sin embargo, las desigualdades siguen siendo acentuadas en los procesos de patrimonialización y en las formas de representación que se ordenan desde los museos. Por ello, resulta necesario discutir los alcances de dichas declaratorias internacionales desde análisis situados que recojan las particularidades de cada contexto.

## El Museo Serrano

El Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Prof. Antonio Serrano se encuentra en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, Argentina. Es un organismo dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno provincial. Su fundación en 1917 por parte de un grupo de estudiantes inspirados en la obra de Florentino Ameghino (entre los que se destacaba Antonio Serrano), constituye uno de los antecedentes provinciales más importantes dentro de la configuración del campo científico argentino. Actualmente, el Museo exhibe sus colecciones ordenadas según un criterio temático, por medio de las siguientes salas: Historia, Geología, Botánica, Vertebrados, Paleontología, Acuario, Invertebrados y Antropología.

Dentro de esta última, se encuentra una de las mayores colecciones arqueológicas regionales existentes, con objetos procedentes del Paraná Medio y el Delta.

El presente trabajo se enmarca en la indagación y reflexión crítica sobre la nueva propuesta museográfica de dicha área, que comprende cuatro salas de exhibición, inauguradas en octubre de 2021. En esta se reemplazó el antiguo guion basado en esquemas normativos que asociaban determinadas etnias a ciertas materialidades arqueológicas, donde se establecían cronologías y determinaban grupos culturales, como un ejercicio propio de las clasificaciones antropológicas del siglo XX. En el nuevo guion museológico se tomó como eje la configuración de la “identidad entrerriana”, para lo cual se revisó esta idea desde una concepción de cultura e identidad ligadas a procesos dinámicos de producción de sentidos. Esto implicó un posicionamiento crítico frente al relato único que se estableció sobre la configuración de la “entrerriana”, un constructo historiográfico tradicional que planteaba el arribo de la inmigración europea durante el siglo XIX hacia un territorio despoblado, sin una continuidad histórica con las poblaciones precedentes (Timó, 2016; Richard, 2021).

En la propuesta actual, el concepto es exhibido considerando la larga duración entre momentos prehispánicos y la actualidad, desde un enfoque regional que incluye la presencia de grupos indígenas y afrodescendientes, y considerando la incorporación de las voces de descendientes de aquellos actores silenciados e invisibilizados. De este modo, se presenta una narrativa con perspectiva crítica sobre el pasado colonial, introduciendo elementos para reflexionar sobre la colonialidad, el racismo, el eurocentrismo y la diversidad cultural.



**Figura 1.** Área de exhibición de Antropología. Sala 1. Se presenta un texto introductorio (con su traducción en idioma chaná y guaraní) y materialidad arqueológica asociada a las poblaciones originarias

**Fuente:** Fotografía tomada por María Emilia Ghiglione, 18 de octubre de 2024

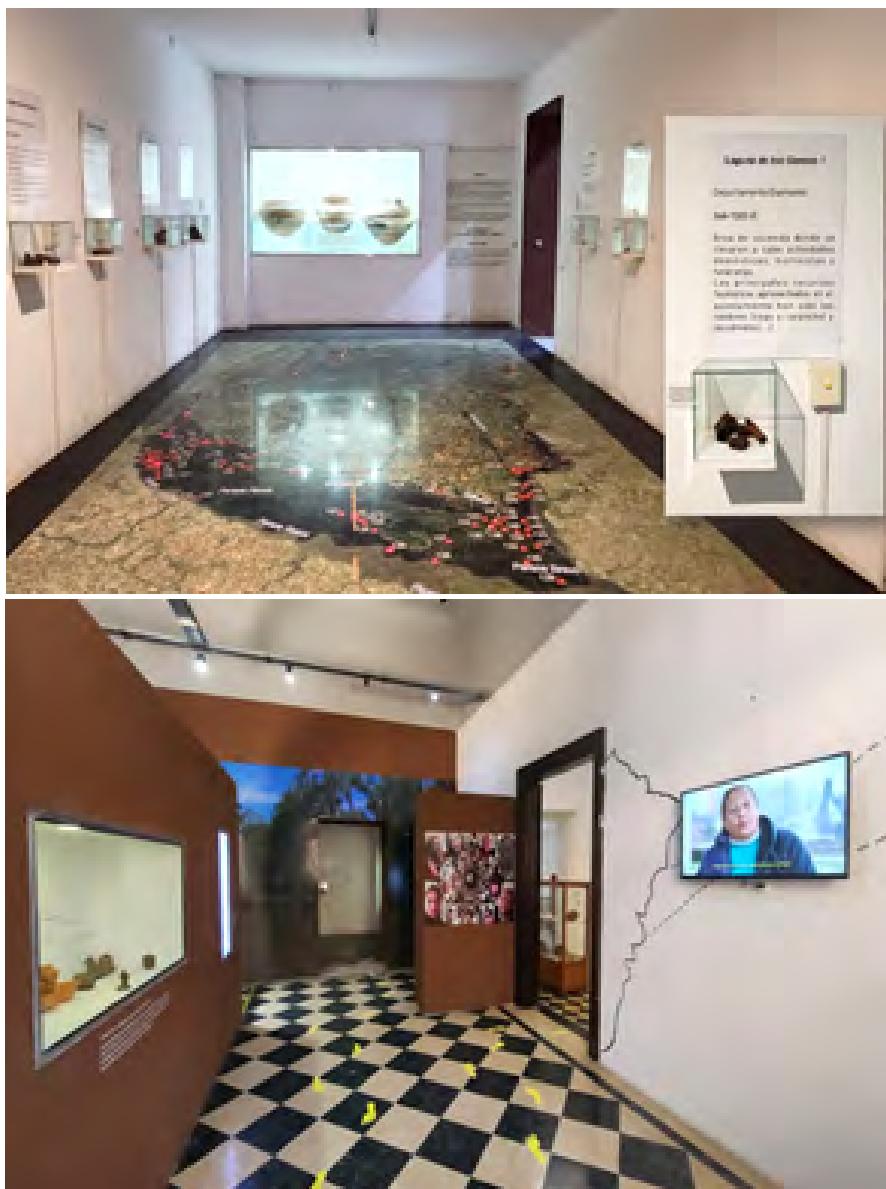


**Figura 2.** Dispositivo lúdico giratorio. Sala 2. Eje temático: Los olvidados de la historia. Cuando la diferencia se convierte en discriminación y sometimiento

*Fuente:* Fotografía tomada por María Emilia Ghiglione, 18 de octubre de 2024

Dentro del recorrido de las salas, se encuentran la figura de las mujeres en algunos recursos: un audiovisual con testimonios de investigadoras arqueólogas que trabajan en la provincia y un collage de imágenes sobre la diversidad cultural entrerriana; ambos fueron producidos considerando que estuvieran representadas equitativamente tanto mujeres como varones.

Sin embargo, el propio trabajo sobre el guion museológico no se realizó contemplando una perspectiva de género. Esto podría haber dado lugar a problematizar el sesgo androcéntrico dentro de la investigación antropológica y arqueológica, así como profundizar en cuestiones relativas a las representaciones genéricas sobre las poblaciones prehispánicas que se sostienen a partir de la materialidad arqueológica. En este sentido, aunque no se utiliza un lenguaje sexista en las descripciones de sala, el relato no atiende a las distinciones e imaginarios que se despliegan en relación con las tareas que realizaban mujeres y hombres, por lo tanto, no propone una mediación crítica que pueda aportar a desnaturalizarlos. (Querol, 2014).



**Figuras 3 y 4.** Sala 4. Diversidad Entrerriana

*Fuente:* Fotografías tomadas por María Emilia Ghiglione, 18 de octubre de 2024

Teniendo en cuenta el análisis de las actividades adelantadas entre los años 2003 a 2023, las acciones en pos de atender a una perspectiva de género en el ámbito del museo se circunscriben a muestras temporales y actividades por fechas conmemorativas como el 8M

(8 de marzo, Día Internacional de la Mujer); así como al uso de lenguaje inclusivo en redes sociales, sitio web y materiales educativos. Sin embargo, dicho accionar no se encuadra dentro de una política institucional transversal a la gestión museológica, que permita avanzar en decisiones más profundas, como la revisión de los guiones museográficos.

## Guardianas de la memoria

En las últimas décadas, en la provincia de Entre Ríos, han surgido movimientos ligados a reivindicaciones étnicas vinculados a pueblos originarios y afrodescendientes. Estos han cuestionado los discursos que asumen la representación de estas culturas y la manera como han contribuido en la construcción de estereotipos y silenciamientos, como es el caso de los museos antropológicos.

En el marco de esta investigación, me centré en la presencia activa y mayoritaria de las mujeres en dichos procesos. Muchas de ellas se presentan como portavoces de estos grupos, constituidos como comunidades o agrupaciones; otras, como descendientes y guarda memorias, que a través de memorias orales reconstruyen nuevos lazos identitarios.

En una primera etapa, entrevisté a representantes/descendientes de los pueblos originarios chaná, guaraní, charrúa, así como de la población afrodescendiente, considerando su presencia en el espacio público y sus distintos recorridos. Cabe destacar que el museo ha sido escenario de diversas actividades donde han participado estas mujeres, lo cual permitió la observación cercana de las formas en que se despliegan sus acciones en este espacio.

Al comienzo del trabajo de investigación, se presentó un escenario favorable para la conversación y la participación de estas mujeres en la propuesta, panorama que luego fue complejizándose para generar nuevos encuentros, de acuerdo con la agenda y disposición de tiempo de cada persona. Todas las entrevistadas expresaron atender a distintas actividades, como voceras de sus comunidades/agrupaciones que les insumen mucho tiempo, además de sus trabajos particulares y tareas hogareñas. En otro de los casos, se presentó la falta de consenso dentro de la comunidad para participar, ya que estas decisiones que se toman de manera colectiva a través de asambleas. Una de las razones expresadas por esta comunidad era que estas actividades luego no se verían reflejadas en avances en el reconocimiento de sus derechos, en el marco de políticas públicas. Una situación propia del colonialismo que sigue operando desde las estructuras estatales, que muchas veces enmascara en reparaciones cosméticas la falta de avances reales en términos de derechos.

Frente a este panorama, tomé la decisión de avanzar con una de las protagonistas para trabajar sobre la intervención en las narrativas actuales del museo, considerando poder continuar en un futuro con las demás. Las distintas entrevistas arrojaron información muy importante sobre la situación personal y la de los distintos grupos, sobre cómo están pensando la relación con el Estado y con el museo, lo cual es un insumo clave para seguir avanzando en el diálogo con estas comunidades y en la elaboración de estrategias de trabajo conjunto.

## Evangelina Jaime, Ubaé ug Áratá “Luz de Luna” en chaná

Evangelina tiene 37 años, es descendiente chaná y vive en Paraná. Actualmente, dicta cursos virtuales de idioma y cultura chaná, para personas de distintas partes del mundo. Es la hija de Blas Wilfredo Omar Jaime<sup>4</sup>, considerado por Unesco como el último descendiente chaná portador de la lengua originaria. En su proceso de comenzar a divulgar y compartir su saber después de muchos años de silencio, Blas decidió enseñar a su hija, para que fuese portadora de esta memoria. Es importante anotar que eran las mujeres quienes mantenían esta memoria ancestral a través de tradición oral. La mamá de Blas, Ederlinda Miguelina Yelón, decidió romper con esta tradición para que no se perdieran dichas memorias y le enseñó a su hijo varón, ya que sus hijas mujeres fallecieron siendo niñas. Hoy Evangelina es una *Adá oyé ndén*, es decir, una mujer guarda memoria.

Vengo de la descendencia de una familia Chaná, que estaba oculto, guardado en esa familia por el tema de la gran discriminación que hubo muchos años atrás cuando mi abuela era chica, mi bisabuela, por el tema de los españoles que no querían que los chanás y ninguna otra etnia sobre-saliera ante ellos, se los tomaba como animales y no eran respetados. Entonces mi familia un día decidió guardar eso.

[...] mi abuela guardó mucho de esa información, hasta que vio que le llegaba su hora y decidió empezar a enseñarle a quien le quedaba, que era mi papá, ya que hijas mujeres no tenía, y ahí es donde ella con su dolor y todo, rompe con esa tradición de pasar de mujer a mujer y le toca a mi papá. Por eso mi papá, cuando yo nací, decide que tengo que ser yo, porque tiene que volver a la mujer, la historia tiene que ser contada otra vez por las mujeres. Así que tomo yo la posta de empezar a difundir lo que eran las mujeres chaná y también la historia de los chaná. (Entrevista a Evangelina Jaime, 20 de mayo de 2023).

Blas y Evangelina, durante más de 10 años consecutivos, brindaron en el museo el curso de idioma y cultura chaná, gratuito y abierto para todo público, el cual se interrumpió a causa de la pandemia. Ella comenzó a asistir a las clases para aprender y acompañar a su padre, luego se convirtió en la portadora de este legado. Actualmente, es quien continúa desarrollando los cursos de forma particular y de manera virtual, ya que le permite organizarse mejor y atender al interés de las personas que no viven en la ciudad. “Yo lo hago con todo mi amor y trato de volverla a la vida, a mi abuela, porque fue ella la última, y pasó muchas cosas, de tener que callarse y ser discriminada por el color de piel. Porque eso hasta yo lo sufrí, sigue pasando” (Entrevista a Evangelina Jaime, 20 de mayo de 2023).

<sup>4</sup> En el año 2004, con 71 años, Blas Wilfredo Omar Jaime decidió romper el silencio y visibilizar su historia. Oriundo de la ciudad de Nogoyá, Entre Ríos, Argentina, resultó ser el único hablante conocido de la lengua chaná, la cual se creía extinta hacia 200 años. Junto al lingüista Pedro Viegas Barrios realizaron un libro donde se recupera esta lengua como patrimonio de los entrerrianos: Blas Wilfredo, Omar Jaime, y José Pedro Viegas Barros. *La lengua chaná: Patrimonio cultural de Entre Ríos*. Ministerio de Cultura y Comunicación, 2013.

Actualmente, es reconocido por Unesco como el último chaná parlante. Ver más en el video *Guardianes de la lengua: Chaná*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A4-txhK7brw>

La disposición de Evangelina para participar del proyecto fue inmediata. El museo no resultaba un espacio extraño para ella, todo lo contrario, rápidamente traía a su memoria el paso por la institución junto a su papá. También aprovechó la visita que realizamos para transmitir en vivo desde allí y mostrarle las piezas a sus alumnxs, lo cual consideré un buen puntapié de inicio, ya que me permitía inferir su valoración de la exhibición y observar cómo las piezas exhibidas cobran otro valor y sentido al ser resignificadas en su relato.



**Figura 5.** Evangelina Jaime. Recorrido de la sala. En la vitrina se exhiben piezas que se asocian a la producción alfarera del pueblo chaná, acompañada con la interpretación que realiza Blas Jaime sobre la que pieza que se encuentra en la base

*Fuente:* Fotografía tomada por María Emilia Ghiglione, 20 de mayo de 2023

En todo el relato de Evangelina aparece con mucha fuerza la figura de su abuela, como elemento central en su configuración identitaria. La recuerda con mucha emoción, refuerza su necesidad de reconocerla, visibilizar su historia y expresa su conexión sintiendo todo aquello que atravesó su abuela y todas las mujeres de su linaje.

[...] cuando comencé a dar las clases, me pasó de que todo me sensibilizaba y lloraba todo el tiempo. Fue como llorar por todas esas mujeres que no pudieron llorar. Siempre me pasa que me emocionó mucho, porque uno se pone a pensar y a ver para atrás y ver tantas cosas que aguantaron las mujeres de ni siquiera poder llorar si se les moría un hijo, un familiar. (Entrevista a Evangelina Jaime, 20 de mayo de 2023).

En las palabras de Evangelina, la mujer chaná aparece con un rol protagonista, pero también atravesada por el sufrimiento de ciertos patrones culturales. Considero que hay una enorme potencia en su discurso, ya que se desvía en cierta forma de la figura de su padre, la cual tomó mucho protagonismo en los últimos años, para reivindicar la figura de su abuela, que hasta el momento no tenía tanta visibilidad en la historia de Blas.

A lo largo de la entrevista, Evangelina recupera y pone en consideración información muy relevante sobre el rol que ocupaban las mujeres del pueblo chaná, la cual no está contemplada en los análisis arqueológicos y antropológicas, la cual considero central para ponerla en diálogo con las narrativas del museo.

Por otra parte, Evangelina destaca la organización matriarcal del pueblo chaná, el lugar de las mujeres en la organización y el cuidado de la familia, como también el rol de guerreras.

Antiguamente, los chaná fueron un matriarcado. Hace miles de años, pero no sabemos que pasó que las mujeres tuvieron que dejar su manejo del pueblo. Toman el poder los hombres para poder sobrevivir, creemos que fue como alguna hambruna, algo que se les fue de las manos y las mujeres tuvieron que dejar ese poder, pero hubo acuerdos, y ahí es donde deciden las mujeres que ellas iban a seguir guardando la memoria, que ellas iban a ser las encargadas [...] Y la mujer guarda memoria, que es la Adá oyén den, es la que puede decidir si en el Taparí no se ponían de acuerdo (el conjunto de ancianos donde decidían sobre los eventos importantes del pueblo, como una mudanza grande a algún lugar o un ataque), la última que tenía la palabra era ella. (Entrevista a Evangelina Jaime, 20 de mayo de 2023).

Su relato permite abrir interrogantes y un abanico de diversas lecturas posibles sobre la vida de las poblaciones originarias, así como también problematizar el lugar al que se ha anclado la figura femenina desde discursos sexistas, donde generalmente se les ha vinculado a tareas domésticas y de cuidado (Querol, 2014), como lugares secundarios y despolitizados, lo cual ha invisibilizado su participación en la toma de decisiones importantes para la vida de su pueblo, de manera que se perpetúan jerarquías sexo-genéricas (Torreira, 2017). Asimismo, su mención a las situaciones de discriminación que ha tenido que afrontar desde niña, y toda su familia, pone de relieve el racismo estructural presente en nuestras sociedades, uno de los temas que intenta problematizar la propuesta museográfica actual que analizamos.

A partir de la entrevista y las visitas que realizamos a las salas de antropología del museo, se plantearon varias estrategias para intervenir la exhibición, con la intención de poner en diálogo otras voces y destacar el lugar de las mujeres dentro de las comunidades originarias. Una de las actividades que Evangelina sugirió fue la realización de una visita guiada para poder compartir sus saberes con lxs visitantes. Esta propuesta emergió al considerar que el museo muestra muy poco de sus colecciones, en relación con la muestra anterior, que exhibía un mayor número de objetos y no brinda mucha información sobre el pueblo chaná.

Tomé en cuenta estas consideraciones y comenzamos juntas a perfilar la propuesta. En primer lugar, se consultó con el área de reserva técnica sobre la posibilidad de poner en exhibición algunas otras piezas para el día en que se realizaría la visita. La respuesta por

parte de lxs arqueólogxs fue que no había otras piezas, diferentes a las ya exhibidas, a las que pueda atribuirse una procedencia chaná. Aquí reside una de las tantas complejidades que se presentan al abordar experiencias de estas características, ya que se hace explícita la tensión entre el conocimiento científico y los saberes de las comunidades originarias. Finalmente, se logró agregar en la exhibición una vasija en cerámica, la cual no cuenta en los registros con información de procedencia, y por ende no tiene mayor valor científico; sin embargo, Evangelina la reconoce como una de las piezas que su papá identificaba como cerámica chaná. Asimismo, se incluyó una cabeza de loro en cerámica, similar a las ya exhibidas, aunque esta es la que se encuentra plasmada en la bandera chaná que hoy los representa como pueblo. Esto me permite reflexionar sobre las piezas exhibidas actualmente, para lo cual podrían haberse incorporado otros criterios de selección, no solo los científicos y museables.

En el marco de un trabajo en colaboración, poder llegar a acuerdos que beneficien a ambas partes es central dentro del compromiso que tenemos como investigadorxs; también cabe destacar la apertura y el acompañamiento institucional para considerar estas propuestas.



**Figura 6.** Vasija en cerámica

**Figura 7.** Representación antropomorfa en cerámica. Cabeza de loro

*Fuente:* Fotografías tomadas por María Emilia Ghiglione, 9 de octubre de 2023

Desde los canales de comunicación del Museo se convocó a la actividad de la siguiente manera: “ADÁ OYÉ NDÉN visita dialogada por las salas de antropología del museo junto a Evangelina Jaime, guarda memoria descendiente chaná”. El recorrido se llevó a cabo el 11 de octubre del 2023, teniendo en cuenta la conmemoración del 12 de octubre, Día

del Respeto a la Diversidad Cultural. La actividad tuvo una buena convocatoria y el público se mostró agradecido por la organización de estas actividades “que son muy didácticas” y “conmovedoras”. También el personal del museo manifestó su agradecimiento, ya que consideraron que la experiencia aportaba información para enriquecer las visitas guiadas que se realizan para instituciones educativas.

Evangelina, por su parte, expresó: “me pareció una experiencia enriquecedora, sobre todo por las preguntas de la gente. También me pareció muy raro el silencio, que ni siquiera se cuchicheaban. Mis alumnos muy atentos, quedaron contentos de tener una clase diferente” (Evangelina Jaime, 23 de octubre de 2023). La charla se transmitió en vivo para sus alumnxs. Toda esta experiencia enriquece la información de campo para continuar el análisis en esta investigación.



**Figuras 8 y 9.** Visita Dialogada por las salas de antropología a cargo de Evangelina Jaime.

**Fuente:** Fotografías tomadas por María Emilia Ghiglione, 11 de octubre de 2023

Por otro lado, tomando como base el material que aportó su entrevista, trabajamos en la idea de producir una serie de *podcast* —archivos de audio que se pueden descargar o escuchar online—, para habilitar su voz en la exhibición de manera permanente. Esto permitiría sumar una capa de sentido en la narrativa museográfica, poniéndola en diálogo con la materialidad y otros recursos que se presentan en estas salas, como el dispositivo lúdico giratorio de la **Figura 2**.

Soy consciente que la familiaridad de la interlocutora con el museo ha permitido mayor fluidez para poder avanzar, lo cual también demanda un ejercicio de extrañamiento y nuevas preguntas, como por ejemplo: ¿hasta dónde el museo está dispuesto a correrse de su lugar de poder ante cuestionamientos y reclamos más radicales?, ¿cuál es el vínculo posible con aquellos grupos, actores que no están institucionalizados?, y ¿hasta dónde las metodologías colaborativas dan lugar a cuestionar el discurso patrimonial autorizado/institucionalizado?. Resulta claro que el proceso no es lineal, presenta dificultades, contradicciones y contingencias propias de la complejidad del escenario que investigo, pero allí reside el verdadero desafío.

## Conclusiones

Aunque en el ámbito de los museos actualmente nos encontramos con distintas iniciativas que buscan visibilizar el rol de las mujeres y abordar la problemática de género, como es nuestro caso, aún queda mucho por hacer para encarar revisiones más profundas. No se trata de agregar nombres de mujeres en una historia que sigue siendo androcéntrica, aunque se reconoce la colaboración de estas acciones en revertir dichas omisiones (Giménez Esquinas, 2017).

La experiencia transitada ha sido muy enriquecedora y sienta un importante antecedente para la institución dentro de los nuevos paradigmas museológicos. Considero que las metodologías colaborativas se presentan como un territorio fértil en un mapa complejo. Desafían a las instituciones a salir de la zona de confort, a atravesar tensiones y contradicciones, a asumir una perspectiva crítica en relación con su propia historia y hacer. Hoy resulta una responsabilidad ineludible para evitar seguir reproduciendo patrones discriminatorios y de violencia sexista.

Asimismo, es prioritaria la formación en temáticas de género de los equipos de trabajo y directivos, para que su implementación no dependa de intereses e iniciativas personales de sus trabajadoras, como ocurre en muchos casos y en este en particular.

Frente a la colonialidad del saber, de la memoria, el género, la segregación y la racialización (Lugones, 2014) con la que se construye el pasado y su exhibición en los museos, es necesario avanzar desde una revisión crítica y una práctica deconstrutiva, descolonial y despatriarcal. Desde allí, formular políticas públicas sobre la gestión del patrimonio que puedan construirse pensando en sociedades diversas, multiculturales, que conduzcan a la creación de museos abiertos y participativos, conscientes de su rol en la transformación social.

## Bibliografía

- Bidaseca, Karina. "Etnografías feministas post-heroicas. Escritos en los cuerpos racionalizados". En *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*, 49-70. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- Blas Wilfredo, Omar Jaime, y José Pedro Viegas Barros. *La lengua chaná: Patrimonio cultural de Entre Ríos*. Argentina: Ministerio de Cultura y Comunicación, 2013.
- Cuesta Davignon, Inés. "Cómo introducir la perspectiva de género en los museos: marco legal y propuesta de modelo". *XXXI Jornada de la Xarxa de Museus Locals Museu(s) i gènere(s): avançant cap a una cultura de la igualtat*. Barcelona, 2018. [https://www.academia.edu/40044085/Como\\_introducir\\_la\\_perspectiva\\_de\\_g%C3%A9nero\\_en\\_el\\_museo\\_marco\\_legal\\_y\\_propuesta\\_de\\_modelo](https://www.academia.edu/40044085/Como_introducir_la_perspectiva_de_g%C3%A9nero_en_el_museo_marco_legal_y_propuesta_de_modelo)
- Ghilgione, María Emilia. "Con voz. Narrativas museográficas en clave de género", en *Actas II Jornadas de Género y Cultura Digital*. Paraná, Entre Ríos, Argentina. Septiembre, 2023.
- Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Jiménez-Esquinas, Guadalupe. "De 'añadir mujeres y agitar' a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista". *Revista pb*, 89 (2016): 137-140. <https://doi.org/10.33349/2016.0.3708>.
- Jiménez-Esquinas, Guadalupe. "El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista". En *El género en el patrimonio cultural*, editado por Iñaki Arrieta Urtizberea, 153-172. Bilbao: Universidad del País Vasco y Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.
- Lamas, Marta "Cuerpo: diferencia sexual y género". *Debate feminista*, 10 (1994): 3-31. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1792>.
- Lamborghini, Eva. "Antropología de los museos y representaciones afrodescendientes: perspectivas teóricas, debates y propuestas". *Revista del Museo de Antropología*, vol. 12, no. 3 (2019): 61-72. <https://dx.doi.org/10.31048/1852.4826.v12.n3.21990>
- Lorente, Jesús Pedro. "Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica" *Complutum*, vol. 26, no. 2 (2015): 111-120. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CMPL.2015.v26.n2.50422](https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422).
- Lugones, María. "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial". En *Género y descolonialidad*, editado por Isabel Jiménez-Lucena et al. Buenos Aires: Del Signo, 2014.
- Navarro Rojas, Óscar. "Ética, Museos e Inclusión: Un Enfoque Crítico". *Museo y Territorio*, 4 (2011): 49-59. [https://geopark.mnhn.fr/sites/geopark.mnhn.fr/files/documents/museo\\_y\\_territorio\\_museologia\\_critica\\_.pdf](https://geopark.mnhn.fr/sites/geopark.mnhn.fr/files/documents/museo_y_territorio_museologia_critica_.pdf)
- Querol, María Ángeles. "Museos y Mujeres: la desigualdad en Arqueología". *ArqueoWeb*, 15 (2014): 270-280. <https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/15/Querol15.pdf>
- Richard, Alejandro. "Hacia una Arqueología de la Diáspora Africana en el Litoral rioplatense. Paraná (Entre Ríos, Argentina) como poblado fronterizo durante el siglo XVIII y comienzos del XIX". *Páginas: Revista Digital de la Escuela de Historia*, vol. 13, no. 33 (2021) <https://doi.org/10.35305/rp.v13i33.545>
- Ruffer, Mario. "La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México". *Antítesis*, vol. 7, no. 14 (2014): 94-120. <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2014v7n14p94>.
- Smith, Laurajane. "El 'espejo patrimonial': ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, vol. 12 (2011): 39-63. <https://doi.org/10.7440/antipoda12.2011.04>
- Timó, Ezequiel. *Relaciones interétnicas y etnicidad en la provincia de Entre Ríos*. Prohistoria, 2016.
- Torreira, Lourdes Prados y Clara López Ruiz, eds. "¿Abogan los museos arqueológicos del siglo XXI por una educación en igualdad?". En *Museos arqueológicos y género: educando en igualdad*, 23-50. España: UAM Ediciones, 2017. [https://www.academia.edu/35122837/Museos\\_Arqueologicos\\_y\\_Genero\\_Educando\\_en\\_Igualdad\\_pdf](https://www.academia.edu/35122837/Museos_Arqueologicos_y_Genero_Educando_en_Igualdad_pdf)

Urtizberea, Iñaki Arrieta. "El sesgo androcéntrico en el patrimonio cultural". En *El género en el patrimonio cultural*, editado por Iñaki Arrieta Urtizberea, 11-18. España: Universidad del País Vasco y Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.

Vázquez, Rolando. "El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad". *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, no. 9 (2018): 46-61. [https://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0009/5\\_2018\\_Vazquez\\_11.pdf](https://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0009/5_2018_Vazquez_11.pdf)

Verdú, Sofía Ángela Arbelo & Arriaga, Amaina. "Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles. Enfoques y Discursos". *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, vol. 7, no. 1 (2018): 1531-1555. <https://doi.org/10.17583/generos.2018.2921>

 @BoletínAntropología

 @boletin\_antropologia\_udea

 boletinantropologia@udea.edu.co

