

LA REPRESENTACIÓN MULTICULTURAL DEL INDÍGENA EN LOS MUSEOS DE COMUNIDAD LATINOAMERICANOS

Multicultural representation of indigenous people in Latin American community-based museums

Fabien Nicolas van Geert
Université Sorbonne Nouvelle-Paris, Francia

Alejandra Canals
Universitat de Barcelona, España

Yadur Nahel González
Universitat de Barcelona, España

Resumen: Este artículo analiza el proceso de *musealización* de las poblaciones indígenas en América Latina. Después de las críticas a su representación colonialista, el reconocimiento de la naturaleza multicultural de muchos países ha dado lugar a una *reinención* de su representación en el museo. Para analizarla, nos centraremos en los museos de comunidad mexicanos y chilenos que nos permitirán entender cómo el museo, antiguo instrumento de creación de las identidades nacionales, se convierte en una herramienta política que contribuye al desarrollo económico e identitario de los pueblos indígenas y a la consecución de mayores niveles de autodeterminación.

Palabras clave: Museos comunitarios, indígenas, América Latina, multiculturalismo, musealización.

Abstract: This article analyses the process of “musealisation” of indigenous people in Latin America. Following critiques of their colonialist representation, recognition of the multicultural nature of many countries in the region has led to a “reinvention” of their representation in museums. To analyse this, we focus on examples of Mexican and Chilean community-based museums that allow us to understand how the museum, formerly an instrument for the creation of national identities, has become a political tool that contributes to the development indigenous peoples’ economy and identity and higher levels of self-determination.

Keywords: community-based museums, indigenous, Latin America, multiculturalism, musealisation.

1. Introducción

En el campo de los estudios sobre los usos políticos del patrimonio (Van Geert y Roigé, 2016), en tanto que procesos creadores de nuevas concepciones de la realidad social (Smith, 2006), consecuencias de conflictos o negociaciones sobre lo que se considera digno de ser conservado y transmitido (Bondaz, Isnart y Leblon, 2012), los museos son poco estudiados. Sin embargo, las representaciones que encontramos en estas instituciones reflejan estos procesos a partir de una «musealización» (Desvallées y Mairesse, 2010), como puesta en escena y representación dentro del espacio del museo. La *museología reflexiva* (Ames, 1992) y la *museología crítica* (Lorente, 2003), desarrolladas ambas a partir de las teorías de Michel Foucault y Jacques Derrida, nos enseñan, de hecho, que el museo constituye el corazón simbólico de la sociedad, como lugar de representación de la misma. Según Tony Bennett, la historia de los museos sería, en este sentido, la de una reforma cívica, con el objetivo de crear un sentido de moralidad (Bennett, 1998). De la misma manera, según Fiona Cameron, los museos representarían lo que es importante para la sociedad en un momento dado y lo que el público necesita saber para actuar como buenos ciudadanos y tomar decisiones informadas, definiendo la moral en la que se basan estas acciones (Cameron, 2008).

A partir de este marco conceptual, este artículo se propone analizar el caso de la representación museística de los indígenas en América Latina. Para hacerlo, en el primer apartado analizaremos las vinculaciones existentes entre los museos y la creación de las identidades. Después de las críticas a su ausencia y a su representación bajo un enfoque colonialista (Stocking, 1985; Jones, 1993; Barringer y Flynn, 1998), el progresivo reconocimiento de la naturaleza multicultural de muchos países de la región, desde la década 1990, ha dado lugar a una *reinención* de la representación de los pueblos indígenas (Lavine y Karp, 1991). En el segundo y tercer apartado del artículo, pasamos a analizar esta nueva representación a través del caso de los museos de comunidad, a partir de una doble pregunta. La primera busca analizar las modalidades bajo las cuales estas instituciones desarrollan nuevos guiones y programas museológicos. La segunda intenta definir el rol y la participación de las comunidades en estos replanteamientos. Para responderlas, nos centramos en unos estudios de caso realizados entre 2012 y 2015, analizados a partir de nuestras observaciones directas *in situ* de sus exposiciones y de unas entrevistas a algunos de los actores clave de estas instituciones. Primero, estudiamos la creación y la evolución de los museos comunitarios mexicanos, claves en el desarrollo de la *nueva museología* en el continente, por la influencia teórica y práctica que tendrán sus planteamientos museológicos. Surgidos en las últimas décadas del siglo xx, se caracterizan por una directa participación de la sociedad en el proyecto de reapropiación de su entorno y su legado cultural. A continuación, nos centramos en un museo de última generación, el Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura de Chile, que permite ilustrar la evolución y los replanteamientos de esta nueva museología (Fernández, 1999) en el continente, a través de la creciente incorporación de comunidades indígenas en la elaboración misma del discurso museológico y en la selección y montaje de los objetos patrimonia-

les. Estas experiencias nos permiten definir en las conclusiones cómo estas diferentes instituciones han estado jugando un papel fundamental en la redefinición de las identidades de la región, promoviendo un nuevo equilibrio entre los diferentes actores en juego.

2. Museos y creación de identidades: entre Estados naciones y multiculturalismo

Desde su *invención* en Europa (Schaer, 1993), los museos fueron utilizados por los Estados como elementos decisivos para la construcción de las identidades nacionales (Poulot, 2005) a través de la presentación de una narrativa basada en una historia, unos símbolos y un patrimonio común (Macdonald, 1996). El museo nacional sería el lugar de la memoria en el que el Estado se rinde homenaje a sí mismo (Iniesta, 1994). Es, a la vez, un creador de identidad y un elemento simbólico de identidad, o, dicho de otra forma, un productor de identidad y un producto de la identidad (Roigé y Arrieta, 2010). En el continente americano, tras una fase científica de la institución como base para la investigación sobre los territorios y sus recursos (Bergeron, 2014), el museo será utilizado, después de la independencia, para construir y definir las particularidades de las identidades nacionales, en una lógica similar a la de Europa (Lopes y Murriello, 2005). Estos museos tomarán el nombre de museos nacionales o museos de la historia nacional, y combinarán la representación de la condición de colonizado (frente a Europa) con la de colonizador (frente a las poblaciones indígenas y territorios propios) (Bustamante, 2012), obviando gran parte de estos pueblos en sus representaciones de la identidad (Navarro, 2006). Integradas en los museos a través de sus objetos, bajo un enfoque calificado de «objeto-testimonio» propio de la antropología y de la arqueología (Ames, 1992), estas poblaciones estarán representadas ubicadas en otro espacio y tiempo, en un proceso denominado por Johannes Fabian como «alocronismo», donde su presencia etnográfica es paralela a su ausencia teórica (Fabian, 1983).

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo xx, en un contexto marcado por las luchas para el empoderamiento de las comunidades étnicas, principalmente en América del Norte, el museo se transformará en un lugar simbólico de primera importancia. Las representaciones museológicas *mayoritarias* serán cuestionadas, lo que implica el desarrollo de nuevas prácticas museológicas propias de los valores de la segunda mitad del siglo, basadas en la idea de democracia participativa, la acción comunitaria, la educación popular y el compromiso con el tercer mundo (Iniesta, 1994). Esta nueva museología utilizará de esta manera el patrimonio como un medio para representar y consolidar la identidad colectiva de las comunidades en construcción, por medio de nuevas instituciones creadas en aquel momento. Estas últimas presentarán formas muy diferentes entre sí, pero estarán marcadas todas por un *sentido del lugar* (Davis, 1999) y por un nuevo enfoque sobre las colecciones, presentadas a partir de una perspectiva calificada de «objetos-sujetos», que mantienen relaciones vivas con sus comunidades de base (Peers y Brown, 2003).

Este replanteamiento desembocó progresivamente en la implementación del multiculturalismo como respuesta a la necesidad de describir y prescribir sobre las diferencias en las sociedades modernas. Desde su emergencia en los primeros años de la década de 1970, esta noción de multiculturalismo ha servido para gestionar y determinar estrategias políticas sobre la diversidad cultural (Kymlicka, 1996). En este contexto, la reformulación de la representación museística de las identidades se convertirá en un problema político de primera importancia, en especial para los diferentes actores culturales y su necesidad de visibilización y legitimación simbólica dentro de estas instituciones, como parte de la definición de las identidades nacionales y locales. Así, según Andrea Witcomb, el rol de los museos actuales se habría convertido en hacer aceptar la diversidad cultural (Witcomb, 2003: 80). Los museos jugarían, por tanto, un papel muy importante en la construcción de una identidad multicultural, tolerante con la diversidad cultural e integrador de nuevas identidades (Macdonald, 2003). Dentro de este paradigma general, los debates sobre la representación de la diversidad cultural en los museos surgirán de manera diferente según los contextos específicos de cada país y museo (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016; Roigé, 2007; Van Geert, 2015), dando lugar a diferentes dinámicas de *musealizaciones del multiculturalismo*, con el fin de dar una visión plural de la nación, región o municipio, reconociendo en su interior la existencia de diferentes nacionalidades, minorías étnicas o migraciones.

En América Latina, influida por las reflexiones nacidas en América del Norte y, en cierta medida, en Oceanía, el cuestionamiento multicultural de estas instituciones estará relacionado con el debilitamiento de los Estados nación y la incapacidad de los museos para generar un discurso que integre la diversidad cultural presente en el territorio, ello en el marco de la emergencia de los pueblos indígenas como actores sociales que reclaman por el reconocimiento de su alteridad cultural y demandan niveles crecientes de autonomía (Bustamante, 2012: 19). Con un planteamiento museológico contrario a las formas tradicionales de hacer museos, en el México posrevolucionario de la década de 1970, por ejemplo, se propone un proyecto de carácter netamente participativo por parte de las comunidades que convertiría a sus integrantes, perteneciente a estratos ajenos a la producción cultural oficial, en sujetos activos (Vázquez Olvera, 2008), y relacionando de otra manera el patrimonio con la sociedad (Pérez Ruiz, 2004). De ahí se tiene que, en adelante, los proyectos pertenecientes a la nueva museología en Latinoamérica muestren una postura opuesta al talante hegemónico que venían ejerciendo los museos nacionales, manifestando discursos completamente al margen de las representatividades sociales (Pérez Ruiz, 1998). De esta manera es en la Mesa Redonda de Santiago de Chile celebrada en 1972 donde se acuerda desarrollar experiencias de acuerdo a las condiciones económicas, sociales, culturales y políticas de América Latina, al considerar que es el camino más dialéctico hacia al desarrollo y la evolución de los museos para un mejor servicio a la sociedad (DeCarli, 2004).

Pero es en la década de 1990 cuando se empieza a apreciar una lógica de apropiación, por parte de ciertos Estados, de una forma pluricultural e intercultural de concebirse y representarse, que rompe con las políticas indigenistas

(Doytcheva, 2011: 58). En algunos casos, esta lógica, que se prolonga hasta la actualidad, constituirá la base de programas políticos identitarios, como sería el «Buen vivir», *Sumak Kawsay*, forma alternativa de entender el desarrollo anclada en los saberes *ancestrales* y las cosmovisiones indígenas (Viola, 2014; Breton, 2016). En este sentido, una de las principales fuentes teóricas sería la descolonialidad, particularmente desarrollada en el continente entre los antropólogos posmodernos, que establece una interrelación entre modernidad científica y colonización en América Latina, la cual implica la necesidad de un replanteamiento ontológico de la comprensión de la realidad (Mignolo, 2011).

Esta situación provocó, en palabras de Jean-Loup Amselle (2010), un «retorno de lo nativo» que movilizó contrapatrimonializaciones y nuevas formas de pensar el museo. En las instituciones *mayoritarias* (Clifford, 1997) se iniciará una representación simbólica de grupos antes invisibles para los Estados nación que se consideraban a sí mismos culturalmente homogéneos. En este contexto, en estrecha relación con la antropología posmoderna (Bouquet, 2001), se produjo una profunda reflexión acerca de las modalidades etnocéntricas de representación de las minorías en las instituciones públicas (Lavine y Karp, 1991: 1), de las relaciones a establecer entre los museos y estas comunidades (Simpson, 1996: 3), y de la posesión y propiedad de las colecciones etnográficas y bioantropológicas (Stocking, 1985: 11). Desde el punto de vista metodológico, se desarrollarán también nuevas prácticas, promoviendo la participación de las *comunidades fuentes* (Phillips, 2003) en la elaboración de los discursos expositivos, convirtiendo estos museos en *zonas de contacto* para superar las antiguas relaciones de poder colonial (Clifford, 1997). Será sobre todo el caso de los museos *tribales* (Clifford, 1997), que se desarrollarán en el continente, a partir de una perspectiva autóctona de la historia y de las identidades. Estas instituciones tomarán denominaciones distintas según los países, muchas veces con apoyos técnicos y científicos de programas estatales y de ONG. El punto en común será que cuestionarán todas las representaciones coloniales en sus exposiciones interdisciplinarias y que utilizarán los museos con un cambio de paradigma que sitúa las poblaciones indígenas (antes solo objeto de análisis) como actores protagonistas que reivindican un papel activo en la planificación, gestión y elaboración del discurso museológico. Es esta corriente museológica la que inspira a los museos mexicanos y chilenos analizados a continuación.

3. Los museos comunitarios de México

Durante las últimas décadas, los debates sobre la museología *moderna* en México han transitado a través de diferentes disertaciones: las críticas a los museos tradicionales de origen colonial, su orientación histórica y producción de significados, los procesos de comunicación con el público, la producción cultural suscitada y, últimamente, la reproducción de las diferencias y las desigualdades sociales (Pérez Ruiz, 1998). En este marco, la museología nacional se distinguió en sus inicios por una evidente propensión ideológica que enarbolaba el pasado precolombino como una estética representativa de los mitos fundacio-

nales del país. Dicho planteamiento desarrolló un vínculo entre la *museopatía porfirista* (Morales Moreno, 1994; 2007) y el nacionalismo revolucionario, cuyo propósito fue crear un imaginario basado en un patrimonio y una identidad común a todos los mexicanos, a través de un argumento que utiliza una museografía estética enaltecedora del pasado como proyecto futuro de Estado nación (Pérez Ruiz, 2008).

A esto se debe que la característica más señalada en la museografía mexicana tenga que ver con la base estética utilizada en los objetos-evidencia del nacionalismo patriótico como forma de representación del pasado, donde han concurrido, además, la arquitectura y la plástica para presentar la grandeza cultural prehispánica como origen común. Se habla entonces de una museografía colorida que, integrando de forma armónica la monumentalidad de su contenido y empleando incluso la pintura mural, supo reproducir genuinamente un mensaje nacionalista para narrar la historia del país, recurso que contribuyó a enraizar la promesa del progreso revolucionario que se prolongó hasta finales del siglo xx con la creación de importantes museos estatales, como el Museo Nacional de las Intervenciones, el Museo Nacional de Arte y el Museo de Templo Mayor (Morales Moreno, 2008; Morales Moreno, 2012; Machuca, 2014).

Si bien la museografía histórico-arqueológica utilizada hasta la segunda mitad del siglo xx había servido para cosificar el pasado en el presente, en opinión de Néstor García Canclini el éxito de los museos en México ha radicado en la teatralización de su pasado, una puesta en escena que garantiza una importante aceptación dentro de la población e incluso de la industria del turismo cultural (García Canclini, 1999). De ahí que Octavio Paz, en su reflexión sobre las piezas prehispánicas exhibidas tanto en Tlatelolco como en el Zócalo y el Museo Nacional de Antropología, no dejara de señalar que se trataba más de altares que de museos (Brading, 2010). Pero desde tal posición no hay que dejar de destacar que esa escenificación únicamente muestra al *indio petrificado* frente al mexicano contemporáneo, sin presentar los sucesos históricos que han provocado la separación de uno frente al otro, lo cual despoja al público de cualquier oportunidad de análisis científico frente a la monumentalización, un uso del patrimonio cultural como forma de control y reproducción de un nacionalismo de Estado ya en crisis, pues la explicación de la diversidad cultural del país representa, hoy por hoy, una necesidad (Morales Moreno, 2007; Pérez Ruiz, 2008).

De este contexto parte lo que se conoce como «nueva museología mexicana», movimiento que Guillermo Bonfil Batalla inicia con la inauguración del Museo Nacional de Culturas Populares en 1982, época recordada como un período de intensas movilizaciones sociales que involucraban a sectores de todo tipo: urbanos, rurales, indígenas, mestizos, intelectuales, populares y demás, que intentaban abrir espacios más democráticos en los ámbitos culturales del país. Con la aparición de esta vertiente crítica, la museología tradicional en México fue desprendiéndose del objetivismo museográfico que venía prevaleciendo, y dio paso a La Casa del Museo, el Museo en Rieles, los museos escolares, los museos integrales y los museos comunitarios, una variedad de modelos alternativos que se proyectaron en zonas marginales y en cuya dinámica se consi-

deraba al público como parte esencial de la misma producción cultural del museo (DeCarli, 2004; Pérez Ruiz, 2004, 2008; Méndez, 2011).

Se puede aseverar que dentro de la misma museología comunitaria existen diferentes derivaciones, cada una con sus especificidades, pero con un denominador vinculante que tiene que ver con la idea de la integración y participación de la comunidad en el ámbito museístico. La interacción tan activa que puede suscitar la participación social en la gestión del patrimonio cultural es una clara muestra de que los museos necesitan este tipo de intervenciones para propiciar reflexiones sobre el devenir de la sociedad a la que pertenecen y las necesidades que deben cubrir para que puedan ser vistos como un lugar que refleja sus problemáticas y fomenta la solución de las mismas mediante un trabajo de análisis crítico (Pérez Ruiz, 2008).

Tratándose de iniciativas que surgen de la misma población, la experiencia resultante es más creativa, pues el impulso del proyecto genera tal entusiasmo que la experiencia museográfica se convierte en un compromiso de la comunidad por ver representada su identidad y, de la misma manera, la vivencia se convierte en una acción para el desarrollo y la promoción de políticas culturales (Pérez Ruiz, 2008), acorde a las condiciones de la sociedad y a las necesidades de representación e inclusión de las clases populares del país. Aunque en realidad se trate de pequeños y modestos montajes expositivos, insertados en comunidades incluso muy alejadas de los centros urbanos y con altos índices de marginalidad, los museos comunitarios son espacios establecidos para fortalecer la identidad, propiciar la reflexión crítica y generar múltiples proyectos para mejorar la calidad de vida (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2010). Son propuestas que velan por las narraciones locales que exteriorizan las particularidades y dinámicas de contextos concretos del país, volviéndose así símbolos de identidad regional (Zavala, 2012).

De esta manera la participación de la comunidad en la gestión del patrimonio es una de las características fundamentales para que el museo comunitario pueda existir (González Meza, 2012). Se trata de una intervención social que empieza con una voz que expresa el deseo de hacer visible el patrimonio representativo de la cultura de la comunidad y se prolonga hasta la gestión de esos mismos elementos, una vez que se han delimitado los alcances territoriales del entorno y sus características culturales, con el propósito de perpetuarse como grupo social. Esta labor, que implica actividades de convocatoria, sensibilización, operación y seguimiento, va de la mano con muchas otras tareas de investigación, educación, reproducción y fortalecimiento de la identidad de la comunidad en diferentes niveles y momentos, pues la museología comunitaria se convierte en un proceso que requiere de diferentes etapas de desarrollo.

En Oaxaca, por ejemplo, cuna del movimiento de la museología comunitaria, en cuanto a la gestión del patrimonio cultural se puede decir que ocurre bajo las características del poder comunal dirigido por una instancia organizada por la población, pero manteniendo su autonomía ante instituciones gubernamentales de cualquier nivel, con lo que poco a poco esta dinámica ha permitido generar la habilidad necesaria con la cual fortalecer la capacidad de albedrío de los museos; además, aunque pueden confluir intereses comunitarios e institucionales,

jamás se ha subordinado a otras instancias para no perder su carácter independiente. Este sistema de prácticas políticas tiene que ver con los usos y costumbres, así como con las autoridades civiles, morales y religiosas resultantes de ellos; en este sentido justifican las tradiciones y prácticas de sus antepasados para instituir su propio sistema político, de tal manera que el museo comunitario deviene en un producto lógico de esta práctica consuetudinaria basada en la legitimidad que otorga la identidad cultural (Burón Díaz, 2012).

Por tanto, las funciones originales de un museo tradicional como colector, conservador y exhibidor del patrimonio cultural han sido rebasadas por esta alternativa de museos al transformarse en espacios educadores abiertos al público y a la ciudadanía, ya que los participantes en este caso se convierten en el centro de la concepción, planificación y diseño del programa, así como de las dinámicas llevadas a cabo (Abraham Jalil, 2008). Estas actividades pueden consistir en talleres, cursos de capacitación o de desarrollo de turismo comunitario, conferencias, o presentaciones de libros, con lo cual la comunidad tiene la posibilidad de convivir mientras que sus miembros aprenden que son parte de un mismo colectivo, como ocurre en el Museo Comunitario Histórico, Cultural y Paleontológico de Santa Ana Telosco, ubicado en el estado de Puebla, en la región del centro sur del país. En este museo, a través de los talleres de recuperación del idioma materno y otras tradiciones, se ha integrado a generaciones de jóvenes y ancianos, y han sido los propios jóvenes los que han empezado a tomar la iniciativa y a proponer actividades como la recopilación de fotos antiguas y la puesta en valor de vestigios arqueológicos, apropiándose de esta manera del propio proyecto, según asegura Francisco Hernández Carrera (2010), integrante del centro. Y en eso consiste la trascendencia del museo comunitario, ya que proporciona la oportunidad de organizar la memoria colectiva, ordenarla en un discurso coherente y menos sujeto a las vicisitudes de la vida cotidiana para poder así construir patrimonio. Porque en la medida en que la información se hace inteligible, una vez que ha sido organizada por diferentes niveles y etapas, la experiencia puede ser útil y puede convertirse en patrimonio (Pérez Ruiz, 2004).

Igualmente en Teotitlán del Valle, Oaxaca, para la organización del Museo Comunitario Balaa Xtee Guech Gulal (nombre en lengua zapoteca que podría traducirse como 'casa del pueblo antiguo') se aprovechó la participación de la comunidad a partir del tequio, un servicio que prestan los pobladores para colaborar en la mejora de, por ejemplo, las obras públicas, la organización de las fiestas locales, el gobierno comunal y las asambleas comunitarias, cumpliendo así con los cargos o posiciones de responsabilidad civil y religiosa. De esta manera, la organización interna del museo y su mantenimiento corresponde igualmente a una comisión de varios miembros que es nombrada en asamblea comunitaria cada dos años. Dicha participación tiene un peso muy importante de cumplimiento como parte de la tarea que asigna la asamblea comunitaria, de modo que el comité se convierte en un elemento clave para el museo, no solo durante el proceso de su creación, sino también para perpetuarlo, aunque es el grupo comunitario quien lo dirige y quien organiza las líneas de trabajo con la participación de múltiples grupos de la población y el apoyo de las autoridades locales y asesores (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2010).

Asimismo, fue por medio de una asamblea general que se nombró un comité de investigadores para explorar los temas elegidos para las tres salas del museo donde se muestra la evolución cultural de la comunidad a través del tiempo: la sala dedicada a los restos arqueológicos que han sido encontrados de forma accidental y que ahora integran la colección permanente del museo; la dedicada a la tradición de la producción textil que caracteriza a Teotitlán del Valle; y la que hace referencia a la celebración de una boda a la usanza tradicional y en la que se advierte la integración de elementos contemporáneos con el paso del tiempo. De los elementos museográficos utilizados se han de destacar las cédulas y textos escritos en diferentes idiomas: zapoteco, castellano e inglés (este último idioma se ha incluido por la cantidad de turistas que recorren la región y por el ya tradicional flujo migratorio de los pobladores hacia los países de Norteamérica). Igualmente, la diversificación de recursos museográficos se caracteriza por el uso de dioramas, murales, maniqués, escenografías tridimensionales y vídeos empleados para representar tanto el patrimonio inmaterial como el material, elaborado por la misma comunidad a partir de objetos cotidianos pertenecientes al entorno y con las mismas artesanías que son comunes en la región.

Otro ejemplo es el Museo Comunitario Iluikatlachiyalistli ('observador de cielo') de Yahualica, Hidalgo, en la zona centro-norte del país, lugar que se caracteriza por su abundante población indígena de origen náhuatl. Este museo, que está dedicado a la arqueología, historia y vida cotidiana, se empezó a idear hacia 1990 a instancias de Jesús Martínez, profesor de la comunidad que se encargó de organizar a los padres de familia de su escuela para recolectar los vestigios arqueológicos que se encontraban en los alrededores del poblado, durante un proceso que duró más de tres años. Una vez establecido el museo, estos elementos han conformado la colección permanente a partir de figurillas antropomorfas de arcilla, utensilios y herramientas de piedra, así como estelas y esculturas de tamaño mediano.

El museo exhibe también la fotografía de un monolito de forma fálica que estuvo situado en la plaza del pueblo y que en la primera mitad del siglo xx ingresó en el Museo Nacional de Antropología. La otra imagen que destaca es una fotografía en blanco y negro que lleva por título «Los Aquino. Tres clases sociales». En ella se muestra a tres personas, aparentemente de la misma familia, pero con diferentes atuendos que denotan sus diferencias sociales: una con zapatos, otra más con huaraches (sandalias de cuero) y la tercera, descalzo. De este museo vale la pena enfatizar el recurso museográfico para el montaje de la colección arqueológica. Se trata de un mural paisajístico sobre una tarima de madera de aproximadamente 15 centímetros de altura, de contorno ondulado, que se despliega por todo el interior de las dos salas del museo en una flagrante alusión a las características orográficas y del afluente que circunda el entorno, ya que el nombre de la población, Yahualica, procede del náhuatl y significa 'lugar rodeado de agua'.

Como se puede advertir, la diversidad cultural dentro de los museos comunitarios puede descubrirse desde diferentes perspectivas, ya sea en la argumentación discursiva, en los contenidos mostrados, en los sectores sociales representados o en la manera de exhibir la colección, integrando elementos

propios de la cultura como componentes museográficos, por mencionar tan solo algunas de las vertientes encontradas en estos espacios, que revelan la multiplicidad de representaciones que pueden alcanzar en términos de referencias culturales, ya que finalmente logran reflejar con una voz más auténtica todo el espectro pluricultural que comprende la sociedad mexicana.

4. El Museo Mapuche Ruka Kimvn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura, Chile

Al igual que en el resto de los países de Latinoamérica, desde desde la década de 1990 Chile ha experimentado lo que el antropólogo José Bengoa denomina como «emergencia indígena» (Bengoa, 2000). El surgimiento de movimientos indígenas que interpelan directamente a sus respectivos Estados la solución de demandas de larga data que reclaman como derechos (Zúñiga García-Falces, 2004), en el marco de un discurso cuyo centro es la etnicidad y la diferencia cultural. Para el caso chileno, estas demandas han propiciado cambios en el ámbito político y jurídico, como la promulgación de la Ley Indígena 19.253 del año 1993, la creación de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato, en el 2001, y la adhesión, el año 2008, al Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales de la Organización Internacional del Trabajo. Así, con la llegada de la democracia, en la década de 1990, como reconoce Patricia Richards, el Estado chileno comienza la implementación de un modelo multiculturalista para enfrentar su diversidad cultural interna; ello, sin embargo, sin poner en cuestión el modelo de desarrollo neoliberal que se había implementado en Chile entre 1973 y 1990, con la dictadura de Augusto Pinochet (Richard, 2010).

Lo anterior ha significado, en el plano cultural, la implementación de programas y políticas orientados a la salvaguarda de la cultura de los distintos pueblos indígenas que hoy habitan en el territorio chileno, con un acento especial en la educación intercultural y el rescate de sus respectivas lenguas, a la vez que en el resguardo y puesta en valor de su cultura y su patrimonio cultural, aspecto que ha permeado, asimismo, la esfera museológica nacional. En efecto, desde los primeros años del siglo *xxi* es posible advertir en algunos museos de Chile una reflexión acerca de la representación de los pueblos originarios en los museos y una creciente integración de sus perspectivas en la interpretación de su cultura material en el seno de estas instituciones. Ello, sin embargo, más que a una política estatal, como se advierte en el caso mexicano, corresponde a iniciativas puntuales, la mayoría de estas en museos de carácter público.

En la presente sección nos centraremos en el caso del Museo Mapuche Ruka Kimvn Taiñ Volil- Juan Cayupi Huechicura (MMC), entidad dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), ubicada en la Región del Biobío, zona ancestral mapuche. Este museo, a partir del año 2000, comenzó un importante proceso de descolonización, que supuso, entre otros aspectos, la apertura del mismo a su comunidad de base mapuche lafkenche.

Los mapuches son el pueblo indígena mayoritario del país y en el año 2013 representaban el 84,4% de la población indígena nacional (Ministerio de Desa-

rrollo Social de Chile, 2013: 5). Desde su encuentro con los españoles, los mapuches se han identificado con una trayectoria de resistencia que se ha mantenido hasta la fecha, y que hoy en día de hecho emerge con gran potencia, a partir de demandas concretas hacia el Estado vinculadas con la enajenación de su territorio ancestral, el usufructo de sus recursos por parte de empresas forestales, la falta de representación política y el no reconocimiento de su estatuto como pueblo en la constitución chilena, entre otros aspectos. Todo lo anterior ha propiciado una situación de conflicto que se ha recrudecido en las últimas décadas y que no ha estado exenta de situaciones de violencia.

El MMC se ubica en la ciudad del mismo nombre, considerada uno de los puntos neurálgicos del denominado «conflicto mapuche» y habitada en una quinta parte por mapuches donde la población mapuche alcanza el, exactamente el 20,5% del total de sus habitantes (Instituto Nacional de Estadísticas y Programa Orígenes, 2005: 134). Los orígenes del MMC se remontan al año 1977, fecha en que es inaugurada bajo el nombre de Museo Folclórico Araucano Presidente Juan Antonio Ríos. Desde su fundación, esta institución desarrolló sus contenidos y programas sin especial consideración a su comunidad de base. Dicha situación comenzó a revertirse el año 2000, cuando arriba a su dirección Juana Paillalef, mujer mapuche que, el año 2002, en colaboración con la Corporación de Amigos del Museo y la DIBAM, realiza la primera planificación estratégica participativa del museo, cuyo resultado fue la redefinición de su misión. Posteriormente, en 2003, el museo comienza el que será un largo proceso comunitario para la remodelación de su muestra permanente, el cual contó con la participación de la comunidad mapuche lafkenche de la provincia de Arauco en sus distintas fases (Gascón i Martín, 2006).

Gracias a ello, la comunidad logró incidir en la toma de decisiones de la institución. En primer lugar, debido a la demanda ciudadana, se aceptó cambiar formalmente su nombre a través de la celebración masiva de una rogativa tradicional mapuche (*nguillatun*) en sus dependencias. Así, el museo pasó a llamarse Ruka Kimvn Tañ Volil Juan Cayupi Huechicura, que significa 'la casa que tiene la sabiduría de nuestras raíces' y que reconoce, además, a un importante lonco (líder tradicional de la sociedad mapuche de la zona), Juan Cayupi, de acuerdo con la entrevista mantenida con Juana Paillalef, directora del MMC, en el año 2012.

Producto de un intenso trabajo con todos los actores involucrados en el proceso, se logró generar una museografía y un guión que tradujeran las necesidades y demandas de la comunidad, además de respetar su cosmovisión.

Un ejemplo de lo anterior fue la discusión sobre la exposición de una pieza de carácter ritual, el *rewe*, concepto que representa los distintos estadios del cosmos mapuche y que se materializa en una escultura escalonada de madera de canelo (*Drimys winteri*), árbol sagrado para la cultura mapuche. Dado que cada *rewe* pertenece a una machi (autoridad espiritual mapuche), la comunidad consultó a las autoridades espirituales, quienes señalaron que su exhibición no era correcta. Ante esta situación, se optó de forma colectiva por exponer un tronco de canelo preparado para ser *rewe* y no un *rewe* propiamente. Así, el MMC pudo referirse en su exposición a un tema central de la religiosidad mapuche y darla a conocer a los visitantes sin ofender las creencias de la comunidad, según la

entrevista mantenida con Tránsito Marilao, de la comunidad Rayen Mapu, en el año 2014.

A su vez, y en atención a las demandas de la comunidad, se utilizaron diferentes recursos museográficos orientados a representar la sociedad mapuche como una «cultura viva», como testimonios de los habitantes locales a lo largo de toda la muestra y dispositivos sonoros, en los que se podían escuchar distintos relatos en lengua mapuche (*mapudungun*). Como corolario de la exposición, se ubicó una gigantografía en el vestíbulo del museo, con fotografías de las personas mapuches que participaron del proceso. Por último, para reforzar la comprensión del museo como un espacio mapuche dinámico y vigente, se dispusieron en su exterior canchas para el desarrollo de celebraciones y juegos tradicionales, como el *nguillatun* y el juego de palin (juego tradicional mapuche conocido también como «chueca»), además de reforestarlo con plantas endémicas y medicinales (Gastón i Martín, 2006: 132).

Gracias a lo anterior, el MMC se transformó en un espacio *de* y *para* la comunidad, que opera como un equipamiento cultural mapuche, dispuesto para la práctica y reproducción de la propia cultura, y también como un espacio donde la comunidad se da a conocer a los no mapuches, evitando fetichizaciones y folclorismos, en cuanto sociedad con una dimensión histórica y una cultura viva y vigente, que es explicada al visitante a través de la voz de sus propios actores:

Quando nombramos a nuestros antepasados los traemos a compartir con nosotros en el presente; por ello la historia que contamos está ocurriendo nuevamente a través de este hecho de contarlos, vienen los antepasados a compartir con nosotros en el acto sagrado de la palabra.¹

En ello, quizá, radica el éxito de la experiencia del MMC, es decir, en la creación de condiciones (de espacio, tiempo, recursos humanos y económicos) que permiten el desarrollo de un modelo colaborativo de exposición multivocal, el cual es entendido por Ruth Phillips como aquel en el que el equipo del museo y los consultores externos de la comunidad «intentan buscar un espacio en que coexistan múltiples perspectivas» (Phillips, 2003: 164), donde el saber tradicional y el saber científico o paradigmático no compiten en el relato museográfico, sino que se complementan y dialogan en relación con el mismo fenómeno u objeto (Shelton, 2003). Un ejemplo de lo anterior se da en la exposición en torno al concepto de «tiempo», el cual es representado desde la perspectiva y la cosmovisión mapuches, en tanto proceso cíclico en el que convergen el tiempo mítico y el real y en el que se invierte la dimensión temporal, ya que, para los mapuches, el pasado se ubica hacia delante, mientras que el futuro lo hace hacia atrás, como aquello «que viene a nosotros, nos alcanza» (panel «*Meli azgen mapuchemogen*: Los cuatro ciclos de la historia mapuche», sala 1: «*Wajmapumogen*: La vida en el territorio», exposición permanente MMC).

1. Fragmento del panel «Antepasados», de la sala 1: *Wajmapumogen*: La vida en el territorio, exposición permanente MMC.

Con esta operación ocurre una doble descolonización en el MMC. Por una parte, la institución se descoloniza en cuanto es la comunidad portadora y heredera del patrimonio cultural en exhibición la que participa en la interpretación de su patrimonio en el museo, dejando así su rol de *objeto de estudio* para posicionarse como un actor social que ostenta control sobre sus propios elementos culturales (Bonfil Batalla, 1991). Y por otra parte, la comunidad mapuche lafkenche del territorio posiciona su saber y sus modos de entender y configurar el mundo como un mecanismo válido para la interpretación de su cultura material al interior del espacio museológico. De este modo, ocurre lo que Walter Mignolo (2007) define como «descolonización epistemológica», a saber, la puesta en cuestión del saber científico-occidental como el único posible (o válido) y el reconocimiento de otras epistemologías, invisibilizadas antes bajo la mirada colonial, que reprodujeron las nuevas naciones latinoamericanas, en un proceso intercultural en el cual ambos se nutren mutuamente para propiciar un enfoque integral que no busca *verdades objetivas*, sino la puesta en escena de la diversidad cultural presente en el modo en que conocemos y nos aproximamos al mundo que nos rodea.

Aunque minoritario aun en la escena museológica nacional, el caso del MMC ilustra una tendencia en ascenso de alcance global que supone una nueva ética museológica y un cambio en la concepción del espacio museo como lugar de construcción de relatos verticales y hegemónicos. Este cambio es tanto conceptual como procedimental y exige a los museos el desafío de reformular sus prácticas curatoriales y de reflexionar sobre la relación que ostentan con sus comunidades de base. Lo anterior se vincula con el reconocimiento de la dimensión política del museo, entendido como un agente relevante de socialización capaz de construir representaciones de gran pregnancia sobre los fenómenos y actores a los que refiere.

Tradicionalmente los museos chilenos representaron a los indígenas que habitaron y habitan el territorio nacional como pueblos detenidos en un tiempo indeterminado, negándoles su historicidad y cambio cultural, así como su dimensión política, inherente a todo pueblo. Sin embargo, hoy en día este paradigma se encuentra cada vez más puesto en cuestión, como consecuencia tanto de un debate en el interior de la museología como de un escenario global que exige un nuevo trato hacia las minorías étnicas y en el que las organizaciones indígenas comienzan a instalar su discurso en el debate público. Para los mapuches, en un momento histórico de reivindicaciones y lucha por sus derechos como pueblo culturalmente diferenciado, los museos son uno de los espacios donde se pone en escena lo que Ivan Karp define como una «lucha por la identidad» (Karp, 1992), lo que implica no solo su participación en la interpretación de su cultura material expuesta en los museos, sino también el reconocimiento de su historia como pueblo colonizado y su derecho a la diferencia, fundamentos en los que se anclan sus actuales demandas hacia el Estado.

5. Conclusiones

A través de los ejemplos analizados, vemos el surgimiento de una museología comunitaria latinoamericana que cuestiona las representaciones mayoritarias y que utiliza los museos con un cambio de paradigma que sitúa los pueblos indígenas (antes solo objeto de análisis) en el papel de actores protagonistas, dado que estos reivindican un rol activo en la planificación, gestión y elaboración del discurso museológico. Ilustran, de esta manera, un giro en la comprensión de las comunidades de base indígenas como sujetos con una biografía, una historia y una cultura vivas, cuya participación en las instituciones museísticas y sus contenidos no solo contribuye a enriquecer el conocimiento de las poblaciones indígenas desde una perspectiva más integral, sino también a la sostenibilidad del museo. Como hemos visto, en México los museos comunitarios se caracterizan por la directa participación de la sociedad en el proyecto de reapropiación de su entorno y su legado cultural. Las representaciones de la diversidad cultural en estos recintos salen a la luz a partir de diferentes ángulos: desde la genealogía de los propios proyectos (donde participan miembros de diferentes etnias, sectores sociales o ámbitos productivos) hasta los mismos contenidos y propuestas museográficas. Esta manera de asumirse distintos, con una voz propia y una representación que ellos han elegido, conduce a observar forzosamente la intención de un diálogo en un contexto de respeto como pilar fundamental de la interculturalidad. En una lógica similar, en Chile, el caso del MMC ilustra *cómo la apertura de espacios de encuentro y diálogo* en el interior del museo permite una apropiación social del museo por parte de la comunidad, así como la creación de nuevas formas de representar la sociedad mapuche con mayor pertinencia cultural y desde una dimensión biográfica.

Tras estas experiencias que se van repitiendo a lo largo de todo el continente, se avanza en un proceso necesario de descolonización de los museos, en cuyo relato y quehacer tradicionalmente se ha ignorado a los indígenas y su condición de ciudadanos con una cultura y cosmovisión diferentes. En las últimas décadas, estas sociedades han reivindicado progresivamente su participación en estos espacios, incidiendo en la interpretación que se hace de ellos mismos y siendo los museos los responsables de generar instancias de diálogo. El museo, antiguo instrumento de creación de las identidades nacionales, se convierte en una herramienta política que puede contribuir no solo al desarrollo económico e identitario de dichos pueblos, sino también a la consecución de mayores niveles de autodeterminación. Ello, en último término, es un deber ético de los museos, que supone asumir su origen colonial y las prácticas derivadas de este que se mantienen hasta la fecha, para ponerlas en debate y evaluar nuevos modos de relacionarse con sus comunidades de base. De este modo, el museo se instala como un agente relevante y necesario en la comprensión del actual estado de sus pueblos originarios y sus conflictos presentes, y en la discusión sobre qué sociedad se desea construir en el futuro y el rol que deben ostentar los distintos actores que la componen.

Bibliografía

- ABRAHAM JALIL, Bertha Teresa (2008). «Museos y Democracia: Los museos como espacios de experiencias comunitarias». *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 14, págs. 119-159.
- AMES, Michael (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- AMSELLE, JEAN-LOUP (2010). «Le retour de l'indigène». *L'Homme, revue française d'anthropologie*, París, núm. 194, págs. 131-138.
- BARRINGER, Tim y FLYNN, Tom (1998). *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BENGOA, José (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- BENNETT, Tony (1998). *Culture: A Reformer's Science*. Londres: Routledge.
- BERGERON, Yves (2014). «Quel avenir pour les musées d'ethnographie en Amérique du Nord? Des Musées d'ethnographie pour le changer le monde». En: *Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement*. Lieja: Musée de la Vie Wallonne, págs. 77-87.
- BONDAZ, Julien; ISNART, Cyril y LEBLON, Anaïs (2012). «Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine». *Civilisations. Revue internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines*, vol. 1, núm. 61, págs. 9-22.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1991). «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos». *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 4, núm. 12, págs. 165-204.
- BOUQUET, Mary (ed.) (2001). *Academic Anthropology and the Museums. Back to the future*. Nueva York y Oxford: Berghahn Books.
- BRADING, David (2010). *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BRETON, Victor (2016). «Buen Vivir (Sumak Kawsay), ¿alternativa al desarrollo occidental?». *E-DHC, Quaderns Electrònics sobre el Desenvolupament Humà i la Cooperació*, Valencia, núm. 6, págs. 28-41.
- BURÓN DÍAZ, Manuel (2012). «Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica». *Revista de Indias*, Madrid, vol. 72, núm. 254, págs. 177-212.
- BUSTAMANTE, Jesús (2012). «Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización». *Revista de Indias*, Madrid, vol. 72, núm. 254, págs. 15-34.
- CAMARENA OCAMPO, Cuauhtémoc y MORALES LERSCH, Teresa (2010). «El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal». En: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.). *Activación patrimonial e iniciativas museísticas: ¿Por quién? y ¿Para qué?* Bilbao: Universidad del País Vasco, págs. 115-128.
- CAMERON, Fiona (2008). «Safe place for unsafe ideas?». *Social History in Museums*, vol. 32, págs. 5-16.
- CLIFFORD, James (1997). *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- DAVIS, Peter (1999). *Ecomuseums. A sense of place*. Leicester: Leicester University Press.
- DECARLI, Georgina (2004). «Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos». *ABRA, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Costa Rica*, vol. 24, núm. 33, págs. 55-75.

- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (2010). *Concepts clés de muséologie*. París: Armand Colin.
- DOYTICHEVA, Milena (2011). *Le multiculturalisme*. París: La Découverte.
- FABIAN, Johannes (1983). *Time and the Other: How Anthropology make its Objects*. Nueva York: Columbia University Press.
- FERNÁNDEZ, Luís Alonso (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.
- GASCÓN I MARTIN, Felip (2006). «Museo Mapuche de Cañete. Una experiencia intercultural de apropiación y descentralización del patrimonio». En: *Premio Innovación y Ciudadanía: 20 experiencias destacadas*. Santiago: LOM, págs. 128-141.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). «Los usos sociales del patrimonio cultural». En: AGUILAR CRIADO, E. (coord.). *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Cuadernos*. [Granada]: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, vol. X, págs. 15-33.
- GONZÁLEZ MEZA, Yadur Nahel (2012). *Museos, identidad y diversidad: un análisis de las representaciones de la diversidad cultural en los museos comunitarios de México*. Trabajo final de investigación de Master de Gestión del Patrimonio Cultural de la Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/33058> (consulta: mayo de 2017).
- INIESTA, Montserrat (1994). *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lérida: Pagès.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS Y PROGRAMA ORÍGENES (2005). *Estadísticas sociales de los pueblos indígenas en Chile: censo 2002*. Santiago: Gobierno de Chile.
- HERNÁNDEZ CARRERA, Francisco (2010). *En el XVI Encuentro Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos. San Pedro Tututepec, Oaxaca*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=zWQCuJYskAc (consulta: mayo de 2017).
- JONES, Anna Laura (1993). «Exploding canons: the anthropology of museums». *Annual Review of Anthropology*, vol. 22, págs. 201-220.
- KARP, Ivan (1992). «Introduction. Museums and communities: the politics of public culture». En: KARP, Ivan; KREAMER, M.; REAMER, C. y LAVINE, Steven D. (eds.). *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, págs. 1-33.
- KYMLICKA, Will (1996). *Ciudadanía multicultural*. Barcelona: Paidós.
- LAVINE, Steven D. y KARP, Ivan (1991). «Introduction: Museums and Multiculturalism». En: LAVINE, Steven y KARP, Ivan (eds.). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, págs. 1-10.
- LOPES, María Margaret y MURRIELLO, Sandra Elena (2005). «El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del Museo de la Plata». *Asclepio*, Madrid, vol. 57, núm. 2, págs. 203-222.
- LORENTE, Jesús (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MACDONALD, Sharon (1996). «Theorizing museums: an Introduction». En: MACDONALD, Sharon y FYFE, G. (eds.). *Theorizing museums. Representing identities and diversity in a changing world*. Oxford: Blackwell, págs. 1-20.
- MACDONALD, SHARON (2003). «Museums, national, postnational and transcultural identities». *Museum and Society*, Leicester, núm. 1, págs. 1-16.
- MACHUCA R., José Antonio (2014). «El Museo Nacional de Antropología y la metamorfosis del patrimonio cultural». *Gaceta de Museos*, México, núm. 58, págs. 4-13.
- MÉNDEZ LUGO, Raúl Andrés (2011). «Concepción, método y vinculación de la museología comunitaria». *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, núm. 41, págs. 45-58.

- MIGNOLO, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- MIGNOLO, Walter (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- MINISTERIO DE DESARROLLO SOCIAL DE CHILE (2013). *Casen 2013. Pueblos indígenas. Síntesis de Resultados*. Santiago: Gobierno de Chile.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo (1994). *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*. Puebla: Universidad Iberoamericana.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo (2007). «Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México». *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Mixcoacán, vol. XXVIII, págs. 31-66.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo (2008). «Desafíos de la museología contemporánea: la 'desovietización' museográfica de México». En: LACARRIEU, Mónica y ÁLVAREZ, Marcelo (eds.). *La indigestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: La Crujía, págs. 105-120.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo (2012). «Museología subalterna (sobre las ruinas de Motezuma II)». *Revista de Indias*, Madrid, vol. 72, núm. 254, págs. 213-238.
- NAVARRO, Óscar (2006). «Museos nacionales y representación: ética, museología e historia». *ICOFOM Study Series*, Munich / Alta Gracias / Córdoba, núm. 35, págs. 365-373.
- PÉREZ RUÍZ, Maya Lorena (1998). «Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos». *Alteridades*, México D.F., vol. 8, núm. 16, págs. 95-113.
- PÉREZ RUÍZ, Maya Lorena (2004). «¿Qué es lo específico de lo étnico? Un ensayo de definición». *Estudios Latinoamericanos*, Varsovia, núm. 24, págs. 7-37.
- PÉREZ RUÍZ, Maya Lorena (2008). «La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?». *Cuicuilco*, México, vol. 15, núm. 44, págs. 87-110.
- PEERS, Laura y BROWN, Alison (ed.) (2003). *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge.
- PHILLIPS, Ruth (2003). «Introduction». En: PEERS, Laura y BROWN, Alison (eds.). *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge, págs. 155-170.
- POULOT, Dominique (2005). *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*. París: Gallimard.
- RICHARDS, Patricia (2010). «Of indians and terrorists: how the state and local elites construct the mapuche in neoliberal multicultural Chile». *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, vol. 42, núm. 1, págs. 59-90.
- ROIGÉ, Xavier (2007). «La reinención del museo etnológico». En: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.). *Patrimonios culturales y museos: más allá de la historia y del arte*. Bilbao: Universidad del País Vasco, págs. 19-44.
- ROIGÉ, Xavier y ARRIETA, Iñaki (2010). «Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global». *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Santa Cruz de Tenerife, vol. 8, núm. 4, págs. 539-553.
- SCHAER, Roland (1993). *L'invention des musées*. París: Gallimard.
- SHELTON, Anthony (2003). «Curating african worlds». En: PEERS, Laura y BROWN, Alison (ed.). *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge, págs. 181-193.
- SIMPSON, Moira G. (1996). *Making representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres: Routledge.
- SMITH, Laurajane (2006). *Uses of Heritage*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- STOCKING, George W. (1985). «Essay on Museums and Material Culture». En: STOCKING, G. (ed.). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, págs. 3-14.

- VAN GEERT, Fabien (2015). «The multicultural pill and its museological effects for the recovery of the European Ethnological Museums». *Museological Review*, vol. 19, págs. 45-53.
- VAN GEERT, Fabien; ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki y ROIGÉ, Xavier (2016). «Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales». *OP SIS online*, vol. 16, núm. 2, págs. 342-360.
- VAN GEERT, Fabien y ROIGÉ, Xavier (2016). «De los usos políticos del patrimonio». En: VAN GEERT, Fabien; ROIGÉ, Xavier y CONGET, Lucrecia (coords.). *Usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 9-26.
- VÁZQUEZ OLVERA, C. (2008). «Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos». *Cuicuilco*, México, núm. 44, págs. 5-14.
- VIOLA, Andreu (2014). «Discursos “pachamamistas” versus políticas desarrollistas: El debate sobre el *sumak kawsay* en los Andes». *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Quito, núm. 48, págs. 55-72.
- WITCOMB, Andrea (2003). *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. Londres: Routledge.
- ZAVALA, Lauro (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: Red de Publicaciones UNAM/INAH.
- ZÚÑIGA GARCÍA-FALCES, Nieves (2004). «Emergencia del sujeto indígena en América Latina: del objeto al sujeto». En: MARTÍ I PUIG, Salvador y SANAHUJA, Josep (eds.). *Etnicidad, autonomía y gobernalidad en América Latina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, págs. 35-52.

Fecha de recepción: 12 de junio de 2017

Fecha de aceptación: 25 de agosto de 2017

Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2018