

El Museo, su Público y la Ciudad Patrimonial

Juan Luna Ruiz*

RESUMEN

El presente trabajo es un resumen de la investigación titulada “Símbolos urbanos, patrimonio y consumo cultural”, realizada en la ciudad de León, Guanajuato, con un equipo de investigación del Centro de Investigación en Ciencias Sociales de la Universidad de Guanajuato. Uno de los principales propósitos que vertebran el trabajo es el descubrimiento y la descripción de discursos sociales e institucionales que se crean en torno al patrimonio cultural en la ciudad de León, de donde se ha tomado el caso de algunos museos y galerías, en donde los públicos que los visitan reconstruyen modelos para la percepción de la realidad urbana y ensayan nuevas posiciones sociales e imaginarias.

ABSTRACT

This is a summary of a research project entitled “Urban Symbols, Patrimony and Cultural Consumption”, executed in the city of Leon, Mexico, by a team from the Department of Social Studies of the University of Guanajuato. One of the principal goals of the project is the discovery and the description of social and institutional discourse that are created about the cultural patrimony of the city of Leon, focusing on the cases of certain museums and galleries, where the public who visit them reconstruct models for the perception of urban reality and rehearse new social and imaginary positions.

Recibido: 23 de Junio de 2008
Aceptado: 19 de Febrero de 2009

INTRODUCCIÓN

Como parte de los últimos debates antropológicos que incursionan en campos disciplinarios afines, la antropología social ha descubierto en la Teoría de la Recepción un horizonte más amplio que discurre por los desfiladeros de una hermenéutica propia y de los sujetos interactuales. En el desarrollo de este proyecto epistemológico, hemos llamado Antropología de la Recepción a conceptos que emanan propiamente de Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu y Eliseo Verón, venerables padres de las Ciencias de la Comunicación, en cuya acometida nos proponemos contribuir a la teoría antropológica, partiendo del principio de los “mundos intencionales”¹ y de la aplicación de la metodología antropológica en áreas donde los estudios sociales nunca antes hoyaron, si bien fueron los llamados “Estudios Culturales” (esos denostados por Carlos Reynoso, 2000) los responsables de la promiscuidad disciplinaria que los aqueja, más como un amasijo heteróclito, que como propuesta teórica-metodológica.

Palabras clave:

Discursos patrimoniales; Recepción; Lectura preferencial; Audiencias; Públicos de museo.

Keywords:

Patrimonial; Reception; Preferential reading; Hearings; Public of museum.

El trabajo sugiere que, si bien existe una estructura (formaciones y prácticas culturales) que preexiste al individuo y que le sirve de marco para la construcción de concepciones sobre los símbolos patrimoniales, también es cierto que estas estructuras dependen de formaciones históricas socialmente construidas, dadas interactualmente y bajo contextos institucionales, en donde también intervienen otras formaciones discursivas de orden secular, vale decir, los pasquines populares que pululan en puestos de periódicos del Centro Histórico de León y que, ineluctablemente, contribuyen a la formación de los imaginarios y concepciones sobre la historia local y el patrimonio cultural. En este sentido, existe una adhesión simbólica al patrimonio propio, al modo en que la provoca el sentimiento religioso: la existencia misma

* Departamento de Estudios Sociales de la Universidad de Guanajuato. Blvd. Puente Milenio #1001, Fracción del Predio San Carlos, C.P. 37670, León, Gto. Tel. 01 (477) 2674900. Correo electrónico: jluna@leon.ugto.mx.

¹ El principio de los mundos intencionales asevera que lo subjetivo y lo objetivo, las prácticas y sus practicantes, seres humanos y ambientes psicoculturales, no pueden ser separadas analíticamente de sus variables independientes y dependientes (Shweder, Richard, *Culturalpsychology-what is?* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

de una comunidad de fieles bajo un sistema de símbolos que actúan para suscitar entre sus miembros motivaciones y disposiciones poderosas, profundas y perdurables, formulando concepciones de orden general sobre la identidad de esa comunidad.

El ensayo propone una lectura antropológica sobre un museo en la ciudad de León, asumiendo un análisis de discurso, toda vez que se considera al museo como un texto. Los elementos que se toman de esta forma analítica son la construcción de estructuras discursivas a partir de los contextos que se conforman con diversos elementos de orden histórico y la identificación de una lectura dominante que vertebrará el orden discursivo y la recepción de los mensajes.

EL DISCURSO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Los discursos patrimoniales poseen un mensaje concreto que, percibido por el visitante a un museo, aquí llamaremos “lectura preferencial o dominante”, que emana de la estructura del mensaje, como lo sugiere Morley (1996; 65), pero esto se hace considerando las múltiples interpretaciones de los visitantes, para identificar las polisemias de cada museo, sitio patrimonial o espectáculo artístico. Ordinariamente, la ciencia de la comunicación recurre a los estudios de recepción y al sondeo de público para resolver el viejo dilema de la interlocución entre objeto y público, de tal forma que se han desarrollado técnicas para estudiar y modificar las conductas del visitante al museo, así como los procedimientos profesionales museográficos. Este modelo de museo dialogal ha imperado bajo el criterio de que sólo el conocimiento del público, su acción participativa y una llamada “interactividad” de la exposición serán la tabla de salvación de una institución en perpetua mutación.

Morley dice que el público (que él concibe como audiencia, pues su campo es el de los televidentes) es un grupo de lectores individuales situados socialmente, cuyas lecturas se enmarcan por formaciones y prácticas culturales que comparten los individuos y que preexisten a ellos. Se trata de orientaciones en común que se determinan por factores derivados de la posición objetiva que ocupa el lector en la estructura de clases. Pero de ninguna manera determinan mecánicamente la conciencia, mas indican parámetros a la experiencia individual.

¿Existe un llamado “marco ideológico dominante de clase” en la recepción de los públicos? La versión de algunos autores recepcionistas es que existe en el proceso interpretativo una tendencia a modificar

y reinterpretar los mismos marcos dominantes más adecuados a sistemas de sentido localizado, instituidos sobre la base de experiencias sociales específicas. Existe en este proceso una tensión u oscilación de la conciencia entre niveles de conciencia, en donde es posible advertir un proceso de negociación de ideologías y códigos, si bien no se incorporan plenamente a un marco ideológico dominante.

A la vuelta de la esquina, el sentido generado por la recepción en un museo no se lee de manera inmediata, a partir de las solas características de la escena museográfica y el discurso del guión; más correctamente, lo que se determina es el uso que se da al discurso percibido en el museo, la función que cumple en una coyuntura particular, en espacios institucionales específicos y relacionados con públicos específicos. Esto confirma que el discurso del museo no puede considerarse aislado de sus condiciones históricas de producción y de consumo. Luego entonces, el sentido del discurso del museo debe considerarse atendiendo al conjunto de discursos con los que aquél se encuentra circunstanciado, y al modo en que la confluencia entre ambos reestructura el sentido del guión, tanto como los discursos con los que se encuentra.

El factor hasta aquí ausente e imprescindible es el concepto hegemónico, implícito en el centro de gravedad de la interpretación como proceso de construcción de sentido, que ocurre en el contexto de una serie de relaciones de poder en donde individuos o grupos compiten por poseer el *skeptron*² socrático, vale decir, el poder ilocucionario que define sucesos, valores y significados. La cuestión de la “violencia simbólica”, en donde el lenguaje es un instrumento o soporte de las relaciones de poder que deja la intención hermenéutica a los agentes sociales, se revela como objetivo de una acción interpretativa, en donde la relación de poder se inclina a favor de quien posee un mayor capital lingüístico y cultural, al tiempo que subordina a quien ve el suyo quebrantado. El viejo adagio bourdiano sostiene que, sin la posesión de un capital cultural que se adquiere en la educación informal burguesa, no es posible apropiarse de los símbolos de las galerías de arte, los museos y demás dispositivos culturales. No obstante, este argumento se aplica en general para observar hasta dónde, descendiendo por la escala social, se encuentran difundidas las formas de competencia cultural necesarias para interpretar los productos del arte exquisito.

Pero ¿es que los sujetos no construyen su capital cultural durante la experiencia del consumo cultural? ¿No se hacen de una forma de apropiación del arte o

² En la antigua Grecia, quien asía el bastón del *skeptron* adquiría el poder de la palabra verdadera.

del patrimonio, aprendiendo a interpretar símbolos, a partir de su experiencia cultural previa, por muy magra que ésta sea? La tesis que se sostiene se refiere al supuesto de que los sujetos no sólo elaboran su propio capital cultural a través de la experiencia, sino que incluso su competencia proviene de los imaginarios patrimoniales, aquellos que pertenecen a los de la identidad históricamente construida.

Sin duda, uno de los aspectos más importantes en el proceso interactivo, es la emergencia de signos y la producción de las conciencias individuales que contienen ideología, esto es, sentidos semióticos que sólo se producen en la interacción social, es decir, que el centro de gravedad de una preferencia se sitúa fuera del hablante individual.

MUSEO Y CIUDADANÍA

La comunicación entre el visitante y la exposición se encuentra mediada por las estructuras sociales que forman gustos, creencias y saberes; al tiempo, la exposición induce a formas de percepción y organización espacial de los objetos y jerarquizaciones que producen y reproducen visiones hegemónicas. Néstor García Canclini (1991;71) ha descubierto que el público mexicano acepta más fácilmente las innovaciones, que los medios masivos tienen escaso poder para proyectar nuevas necesidades y hábitos culturales y de consumo a largo plazo y, lo más importante, que el museo no es un espacio inevitable de ascenso social, como la escuela. Finalmente, que la educación formal construye su hegemonía para la ritualización de símbolos, ceremonias y nombres, análogo al museo.

La visita a museos ha sido tipificada como un hábito, una práctica ocasional o una experiencia desconocida; para el caso de México, se ha comprobado que es una práctica minoritaria que tiene un reflejo en la desigual distribución de la educación formal y los ingresos. Para dilucidar las tendencias del consumo cultural de la sociedad, se apunta la necesidad imperiosa de profundizar en las características de la vida cotidiana de los sujetos. En la elaboración de sus sistemas de sentido que se expresan en discursos, los sujetos apelan a su filiación de clase, pero esta filiación no constituye cosmovisiones fijas, adscritas o unitarias, toda vez que los sujetos no llevan su visión del mundo adosada como la placa de un automóvil. Las formaciones discursivas intervienen entre las clases y los lenguajes, aunque la posición que ocupa el individuo en la estructura social tiene un efecto estructurador y limitador sobre el repertorio de estrate-

gias discursivas o decodificadoras de que disponen los diferentes sectores de un público. Pero ¿en dónde se lleva a cabo la distribución de las disposiciones y competencias discursivas de los sujetos? Berger & Luckman (1968) y Pierre Bourdieu (1995) coinciden en que muy probablemente éste se encuentre en el binomio familia-escuela.

Una metodología cualitativa para públicos de museos

Con el objeto de encontrar las unidades de sentido que el público deposita en el museo como un instrumento mediático y materializador de los anhelos colectivos, se diseñó y aplicó un cuestionario en el que se les interrogó acerca de la experiencia de su visita, agregado a la entrevista individual con tres protagonistas del museo y a la observación de la conducta del visitante en el museo. El instrumento ha servido para responder: ¿Qué ocurre durante la visita?; ¿qué efectos educativos tiene esta experiencia en el visitante? Y ¿qué lugar ocupa esta experiencia en el conjunto de otras opciones culturales? Así mismo, se propone la reconstrucción narrativa de la experiencia de visita desde la posición del público, considerando a esta visita como una lectura de la exposición, toda vez que se considera al museo como un texto; en este sentido, se realizaron entrevistas en profundidad a 25 personas, una semana después de su visita a la exposición, con el objeto de recopilar la síntesis de la experiencia a una visita e identificar las lecturas dominantes en ellas, así como sus centros de poder discursivo. Así, se ha medido si la visita ha sido capaz de impactar la experiencia del visitante y de generar en él narrativas memorables. También se ha considerado el mapa metodológico propuesto por Lauro Zavala (1995) y Eliseo Verón (1999) para una lectura etnográfica de la visita a un museo, que comprende setenta elementos agrupados en nueve categorías: Condiciones de lectura, Título, Arquitectura, Umbral, Diseño, Recorrido, Discursos de apoyo, Estética e ideología y Conclusión. De esta estructura metodológica de orden descriptivo, se ha obtenido una lectura de las condiciones que ofrece un recinto museístico o, dicho de otra forma, se da cuenta de la calidad de la recepción, en este caso, en el Museo Casa Azul de la Ciudad de León y en la galería Jesús Gallardo.

La apuesta es que la narrativa experiencial de una visita a museo, genera expectativas y reconstruye para sí y para otros la experiencia de visita, constituyendo uno de los elementos nodales para la apropiación cultural de los museos por los ciudadanos, que tienden a la expresión escénica y política de su identidad. Los resultados han servido para sentar las bases que de-

finirán las percepciones que los ciudadanos tienen de ellos, en el sentido de una subcultura³ en competencia con los medios de las clases dominantes.

En este sentido, es útil observar no lo que hace el museo a la gente, sino lo que hace la gente con el museo, pues si éste se encuentra en un proceso de apropiación por una comunidad subcultural⁴, sería difícil pensarlo como persuasivo o antisocial; por el contrario, refuerza disposiciones previas y es depositario y receptor de anhelos; no es instrumento de una nivelación de la cultura, sino de su democratización. Por eso, los mensajes del museo como medio interaccionan con otros discursos y conjuntos de representaciones de los sujetos, no los encuentran aislados. Un análisis descriptivo bajo el interaccionismo simbólico y la etnometodología, que considera los elementos estructurales de la sociedad macro, es apropiado, aunque esta tradición teórica no ignora al análisis institucional que modela las subjetividades, las comunidades interpretativas y los valores. El análisis presente tampoco ignora estos hechos sociales.

Lecturas preferenciales y procesos de negociación

En el trabajo se muestran los dos tipos de discursos de construcción de la identidad desde el museo: el que está dentro del museo y el que lo respalda por fuera, ambos concebidos por quienes participaron en su creación, en donde se pretende demostrar de qué manera el dato estético es manipulado para beneficio del discurso institucional y en qué contexto cultural diacrónico se enmarca, amén de las formas en que la cultura y el arte se transmiten desde estos recintos.

Aquí es donde se da vuelta al concepto de lectura preferencial sugerido antes, atendiendo a la idea de que un texto del discurso dominante da prioridad a cierta lectura o la prefiere, pero no como medio de fijar de manera abstracta una interpretación y desear las demás, sino como medio para explicar que en ciertas condiciones y en determinados contextos un discurso tiende a ser leído de un modo particular por los receptores. Es además la lectura preferencial una toma de posición del sujeto en tanto que representación discursiva⁵, de donde el museo se convierte en un territorio para producir, configurar sentido y dar coherencia. Por ello, los visitantes a los museos deben estudiarse observando sus códigos básicos y sus

interacciones, en donde los mensajes recibidos no los encuentran aislados, pues los sujetos llevan ya otros discursos y otro conjunto de representaciones con las que están en contacto en otras esferas de la vida. Por eso, las respuestas a los mensajes del museo dependen del grado en que coincidan con otros discursos. Este interdiscurso consiste en un campo donde se entrecruzan diferentes discursos y sistemas de mensaje que sitúan a los sujetos entre sistemas distintos, que le hacen experimentar una multiplicidad de discursos que pueden armonizar, yuxtaponerse o contraponerse.

Ciudadanía y políticas culturales

Si la misión del presente trabajo fuese caracterizar en breve las políticas culturales diseñadas para la ciudad de León, diríamos que, en gran medida, éstas se han reducido a la inauguración de obras de arte abstracto en las galerías que pululan en el centro y el norte de la ciudad, si bien la inauguración del Museo de Historia y Arte, en la segunda mitad de 2008, resarce en buena medida ausencias en esas políticas culturales. Toda referencia a las culturas populares y a la historia se desdibuja en las reflexiones institucionales en León, descargando el mayor peso en las bellas artes como definición de la cultura citadina, incluso si ésta se encuentra enmarcada regionalmente dentro de un entorno en donde la tradición y la convivencia con otras formas de la modernidad han puesto la pauta para las definiciones de identidad. El énfasis puesto así en la difusión de una forma artística, implica también una forma de oferta cultural bajo definiciones museográficas precisas; en realidad, un sondeo por todas las galerías que exhiben este complicado arte en el centro histórico de León, nos muestra una homogeneidad visual y una chatura en el discurso estético que pone en duda la competencia comunicativa de lo que ahí se exhibe.

Lo anterior se confirma sobre todo si consideramos que la oferta de un museo debería ser múltiple y compleja, pues al comprender la existencia de diferentes niveles de emisión de los mensajes, diseña distintas estrategias de comunicación: cédulas, colocación de objetos, iluminación, organización de las salas y visitas guiadas. Así, la relación entre emisión y recepción se encuentra mediada por la heterogeneidad del público, cuyo proceso de recepción y apropiación diferenciada de mensajes, depende de su edad, el nivel escolar, origen social y hábitos de consumo.

³ El autor del concepto de subcultura que se ha adoptado es Murdock: "Las subculturas son los sistemas de sentido y los modos de expresión elaborados por grupos en sectores particulares de la estructura social como parte de un intento colectivo de dar trámite a las contradicciones en la situación social que comparten. Más precisamente, las subculturas representan los sentidos y los medios de expresión acumulados, a través de los cuales los grupos que se encuentran en posiciones estructurales subordinadas intentan negociar con el sistema de sentido dominante u oponerse a él. Es así como ellas proporcionan una cantidad de recursos simbólicos a los que pueden apelar individuos o grupos particulares cuando intentan explicar su propia situación específica y construirse una identidad viable." (Murdock, 1973, en: Morley, 1996: pp. 119)

⁴ La Comunidad Subcultural debe entenderse como una comunidad semiótica que mantiene los mismos códigos interpretativos por pertenecer al mismo sistema de relaciones sociales, en cuanto clase inserta en una misma cultura.

⁵ En este sentido, el sujeto se ve así mismo en el marco de un conjunto de relaciones sociales y actitudes que le sirven como *axis corporal*, es decir, asume una toma de posición discursiva para enlazarse a otros niveles en la escala social: la identidad del sujeto como estrategia de reposicionamiento.

Ya se ha invocado el viejo adagio bourdieano que afirma que sólo quien ha sido proveído de un capital simbólico suficiente, puede acceder de manera competitiva a los dispositivos culturales y a los discursos del arte. Sin embargo, a contracorriente de esta idea, aquí propondremos como tesis que los ciudadanos, en tanto sujetos ubicados en una sociedad y en contextos específicos, diseñan estrategias *ad hoc* para apropiarse de los símbolos culturales; cualquiera que sea la respuesta del público, se encuentra mediada por previas disposiciones y conocimientos (capital cultural) que son actualizados durante la visita al museo.

En principio, las entrevistas en profundidad realizadas a los visitantes al Museo de la Ciudad de León, han revelado que los sujetos construyen de antemano objetos significativos, vale decir, los objetos patrimoniales con valor simbólico y alimentados así por el imaginario⁶, no obstante que es el propio imaginario que precisa de un control que el mismo objeto le otorga. Los objetos expresados en una exposición son “usados” por los públicos de León como una forma de pensar y concebir relaciones significativas con su contexto social; ellos conciben una forma de apreciación y ordenación racional del patrimonio con el objeto de constituir una actitud. Al mismo tiempo, las entrevistas muestran un lugar común: las exposiciones crean sentimientos de identidad y desembocan en múltiples autodefiniciones, por medio de la subjetivación del discurso de la exposición y del valor que los sujetos le designan.

Pero un referente auxiliar formativo en estas adhesiones identitarias se encuentran en yuxtaposición con el campo científico-estético de la exposición. Se trata de espacios y recursos seculares presentes en el panorama del centro histórico de León: los hermeneutas de la identidad -de carne y hueso e impresos- que pululan recurrentemente a manera de peculiaridad como parte del paisaje urbano y que sirven a los ciudadanos para encontrarse en otro sentido y desde otra perspectiva (la del recurso literal expresivo) con su propio patrimonio cultural. Estos dispositivos hermenéuticos se han estructurado como campos autonómicos pero interdependientes y como agentes que pugnan por legitimar sus espacios de acción y orientar el discurso del patrimonio cultural.

La inclinación teórica adoptada tiene que ver con la construcción social del patrimonio cultural, de cuya noción partimos de que no existen bienes culturales a priori y sólo algunos de ellos son considerados parte del patrimonio, en virtud de que existe una valoración

selectiva según los intereses y proyectos específicos que se encuentran en concordancia con criterios y valores restrictivos y excluyentes. La propuesta fenomenológica de esta visión es que el patrimonio se ordena en discursos verbales, museográficos y arquitectónicos. Uno de los apotegmas del patrimonialismo oficialista que critica es aquél que afirma que “El patrimonio es común a todos y es por tanto su reflejo”. Tal concepción oculta las fracturas sociales e incurre en una simulación, dice García Canclini (1991;191), tal vez por su origen en las corrientes románticas y nacionalistas que descubren en las tradiciones populares la esencia del carácter popular. Además, revela la imposibilidad del Estado para reaccionar adecuadamente ante la emergencia de las nuevas demandas sociales que exigen la desconcentración y la participación social; muchos procesos museológicos adscritos al patrimonialismo oficialista o museología tradicional, han desdeñado todo conocimiento de las demandas de los públicos y, como instituciones, se han mostrado quizá debido a eso, incapaces para concientizar.

Algunos estudios sobre el patrimonio que parten desde la perspectiva constructivista, no reconocen el papel del Estado en su formulación y producción, craso error de miopía, pues con ello se ignoran los procesos que originaron patrimonios e instituciones para salvaguardarlo.

Para explicar las formas de uso e intereses en la preservación del patrimonio cultural, los estudios sobre el patrimonio han generado en México los siguientes paradigmas político-culturales:

1. Tradicionalista-sustancialista: juzga al patrimonio cultural por su valor en sí mismo, independientemente de su uso actual. Este criterio pertenece a recintos en donde se recicla el arte de las aristocracias tradicionales y los aparatos políticos.
2. Mercantilista: patrimonio para valorar económicamente el espacio social. Se favorece con ello una estética exhibicionista.
3. Conservacionista y monumentalista: es el Estado en su papel de rescatar y preservar el patrimonio cultural capaz de exaltar la nacionalidad como símbolo de cohesión y grandeza.
4. Participacionista: se ve al patrimonio cultural con relación a las necesidades globales de la sociedad. El valor intrínseco de los bienes, su interés mercantil y su valor simbólico se subordinan a demandas presentes de los usuarios.

⁶ El imaginario refiere al acervo de imágenes producidas por el sujeto, independientemente de la presencia de los objetos a los cuales se refiere.

En la praxis, se muestran dos cosas. La primera, que el patrimonio cultural en efecto es un espacio de disputa económica, política y simbólica entre el Estado, la iniciativa privada y la sociedad civil. La segunda, que algunas de estas tendencias son usuales de manera variable y yuxtapuesta en las instituciones culturales de León. Así, el Museo de la Ciudad de León Plaza Azul oscila entre una postura tradicionalista-sustancialista a una mercantilista.

Sujetas a los vaivenes de las acciones de la burocracia municipal (que no siempre políticas públicas), las galerías del centro histórico actúan sobre la línea de las improvisaciones y echando mano de los recursos creativos de los artistas locales de bajo perfil. Si la intención de estos espacios expositivos es fomentar con estas promociones aborígenes una identidad cultural, en todo caso no existe un discurso elaborado ni mucho menos claro al respecto. Confusión es la palabra que define lo que se ve en estos recintos. La perspectiva constructivista ha propuesto al menos cinco soluciones al desorden de la política cultural en patrimonio:

- Reformular la noción de patrimonio cultural como capital cultural;
- Descentralizar y democratizar políticas e instituciones culturales;
- Conocer y extender las pautas de percepción entre destinatarios y bienes culturales;
- Utilización de monumentos como parte de políticas de dotación de vivienda, y
- Readaptar museos para que dejen de ser emisores de un discurso académico y reproductores de ideología dominante.

El Museo de la Ciudad de León Plaza Azul

Esta galería con la pretensión de museo o museo con tintes de galería⁷, exhibe obras de arte contemporáneo de artistas leoneses, muchas veces de dudosa calidad y, a manera de exposición permanente, una colección del artista plástico decimonónico Juan Nepomuceno Herrera, a quien se le consagra una sala preferencial. La tradición cuenta que la saga del pintor inició cuando cierta dama de la burguesía guanajuatense encargó un retrato a un reputado artista de la capital, quien la hacía posar por horas en la sala de su residencia, mientras que desde afuera el adolescente Herrera, encaramado en la ventana, trazó un bosquejo con el que posteriormente realizó un óleo que fue la fascinación de la condesa.

⁷ Adoptamos el concepto de museo que enarbola el ICOM, en el sentido que un museo es una institución que consta de una instalación permanente con una colección, exposiciones temporales y permanentes, con fines educativos y de difusión de la cultura. En tanto que una galería se caracteriza por la exhibición de obra plástica, muchas veces sin una colección constituyente.

El museo cuenta con una segunda ala en la calle de Hermanos Aldama, junto al Teatro Manuel Doblado, destinada a exposiciones temporales.

Una lectura que se puede trazar del museo es la siguiente:

- La obra de Juan N. Herrera es uno de los ejes que vertebran la colección del museo y uno de los objetos de uso del etnocentrismo leonés, presente en el discurso de muchas instituciones municipales que buscan, más que ensalzar la presencia de León en el escenario nacional, proyectar tras bambalinas la obra política propia.
- Lejos de perfilar los objetivos educativos o artísticos de la institución, el Museo Casa Azul de la Ciudad de León sólo pone en relieve de manera apenas perceptible lo que de inmediato es visible en exposiciones primarias de escolares artistas plásticos.
- La teatralidad que de manera supina aparece en todo museo, aquí está ausente y sólo le basta con dedicar una zona privilegiada de exhibición a Juan N. Herrera para entender que su estructura narrativa tiende a mitificar al pintor.
- El área de recibimiento al público carece de toda cédula introductoria y escenografía atractiva que capture al público, bastando los motivos arquitectónicos que hipotéticamente serían el magnetismo del recinto.
- El área de exposiciones temporales incluye la del propio patio sevillano de la casa, haciéndolo inadecuado para toda exhibición. Frecuentemente, la obra ahí expuesta (que incluye escultura, arte objeto e instalación) carece de cédulas, privilegiando con ello la “exposición del objeto por el objeto”. Ninguna de estas exposiciones incluye una propuesta educativa o comunicativa que ponga al alcance de otros públicos y en otros sentidos el arte contemporáneo. Este, que es un virtual prejuicio del público, impide la certeza de la recepción de éste.
- El mensaje del museo es confuso: no hay relación entre el nombre de la institución y lo exhibido. Podrían sugerirse una multitud de nombres más apropiados, entre muchos otros, Museo Juan N. Herrera o Museo de Artes Plásticas de León.

Aún con una pretensión explícita de su discurso, el Museo de la Ciudad de León Plaza Azul (MCLPA) deja la expectativa histórica para el público visitante. La

encuesta aplicada en este recinto⁸ reveló que el 76,6% de los visitantes (sólo 31% eran turistas) esperaban conocer algo de la historia de la ciudad en sus exposiciones. La visión del MCLPA es patrimonialista y presentista, pues descansa todo el valor y el discurso del museo sobre el criterio de la conservación, rescate y promoción del patrimonio monumental, si bien su intención directa sea la exhibición de pintura de caballete y mantiene una tensión: la pretendida participación del espectador en la promoción del rescate y conservación del patrimonio, inclusive si no tiene ninguna propuesta al respecto. La ausencia de una política educativa de este museo y de una estrategia para crear mecanismos de enlace con la sociedad civil que realmente propicien la construcción institucional de conocimiento artístico, son algunos de los factores que intervienen en el proceso consuetudinario de construcción de conocimiento de la identidad histórica ciudadana.

Otra curiosidad observada en las encuestas del público de museo ha resultado coincidente con los estudios realizados por Ana Rosas (1996; 26) en el Museo del Templo Mayor pues, al igual que aquél, el público del Museo de la Ciudad de León Plaza Azul muestra un carácter poco gregario en su composición social, en la frecuencia de su asistencia y en sus hábitos de consumo cultural. Así, advertimos una virtual doble caracterización en los tipos de público: el público que asiste los fines de semana y el que asiste entre semana.

En el público que asiste, digamos, consuetudinariamente al museo los fines de semana, si bien es mucho más numeroso que el que asiste entre semana, encontramos una menor escolaridad, menores ingresos y variedad de ocupaciones; llama la atención la presencia de amas de casa (34%) y de los desempleados (21%). No obstante, hay en ellos un dato desconcertante: la gran mayoría sí lee las cédulas, incluso si la visita al museo en esta ocasión se hace casi siempre con acompañantes.

El público de entre semana se muestra con cierta homogeneidad en mayor medida, aunque no deja de ser diverso. Emplea más tiempo en la visita a la exposición y parece ser el más crítico hacia su discurso.

La oferta del Museo de la Ciudad de León Plaza Azul no es en definitiva una oferta de museo histórico. Ante tal perspectiva, la ciudadanía se entrega a la oferta alternativa de conocimiento de la historia de León, aquella que en las plazas de los Mártires del 2 de enero y en la de los Fundadores se encuentra a manera de discurso informal, sin horarios ni restric-

ciones, cuestionando la legitimidad del campo científico, en recursos discursivos a manera del merolico decimonónico o a la de don Agustín, quien silente y pacientemente ve transcurrir la vida cotidiana sentado en el Portal de las Delicias, en la Plaza Fundadores, frente al mosaico alusivo a la fundación de la ciudad y a un bagaje de libros de autores locales que ahí ofrece. En esto que podemos llamar patrimonialismo secular, los puestos de revistas ofrecen por cinco pesos un ejemplar de *Leyendas de León*, de tiraje limitado, lenguaje accesible y páginas breves, en donde con los auspicios del Instituto de Turismo del Municipio de León, se recrean en buena medida bajo la imaginación gozosa de autores limítrofes, historias supuestamente recogidas en calles y barrios.

Los pasquines se ofertan en prácticamente todos los puestos de periódicos a precio muy accesible, dirigidos al público bajo un lenguaje elemental y un ejercicio literario de aficionados a la historia, no sin primarias faltas de ortografía, con ilustraciones básicas realizadas en dibujos alusivos a los momentos fundamentales de León. Los textos combinan la investigación de archivo y la recopilación oral de leyendas y viejos mitos urbanos en los barrios tradicionales de León. La temática de que se ocupan es tan amplia como oscilante y no parece seguir un criterio estrictamente definido, sino caprichoso. Así, en la serie *Leyendas de León*, se han echado mano de tradiciones populares descritas con un pretendido estilo literario ("Tradición Regional"), no siempre –o casi nunca– bien logrado; a guisa de ejemplo, "Los Juandieguitos del 12 de enero", es un relato que mezcla la imaginación literaria en un lenguaje personal y familiar, dirigido a un público que difícilmente accede a las lecturas de cualquier índole y que, con fines turísticos –se quisiera conocer algo sobre las tradiciones y la cultura popular de León; en este mismo tenor, otro título se afana por explicar, de dudosa fuente, los orígenes españoles de la danza de los toritos en León (presuntamente de las corridas de toros), si bien su desarrollo se ve disperso por la desviación hacia otros temas (el Templo del Expiatorio, la Fuente de los Leones, referencias a múltiples tradiciones de la ciudad, para finalmente desembocar en una breve monografía sobre la Casa de las Monas) o bien, como en el título "El santo Cristo del barrio", que remata con una jaculatoria contra el aborto ("Los niños invisibles"). Otros títulos tocan la temática histórica ("Leyenda Histórica"), resaltando alguna hazaña heroica de personajes anónimos, como la historia de "La banda de los poquitos", recreada en los años de la ocupación francesa en León, en donde se encomia con cierto dejo de chauvinismo

⁸ La encuesta se compuso de cinco reactivos, para un universo de 350 encuestas.

la valentía de tres patriotas que ajusticiaban soldados franceses. La contraportada de cada ejemplar muestra una efemérides que rimbombantemente llaman “Sucesos que cambiaron la historia de León”, en donde se destacan, entre otros hechos, la primera exhibición de cine en la ciudad (1897), la bendición de la presa El palote (1953), el avistamiento de una aurora boreal en 1859, la visita de Maximiliano en 1864 o la matanza de fieles de 1867.

En estos mismos pasquines, la versión del origen de la imagen religiosa del Señor de la Salud (“El santo Cristo del barrio”), venerada en la Colonia Obregón, lo ubica 34 años antes de la fundación de León, en uno de los caseríos del Valle de Señora. La relación afirma que fue Sebastián de Aparicio quien trajo la imagen para aliviar la malaria que azotaba la región y, probada su eficacia, marchó después a Puebla en donde, luego de una ejemplar vida monacal y de su fallecimiento, fue elevado a los altares y es hoy uno de los santos venerados en Barrio Arriba.

Otros ilustran acerca del origen de la nomenclatura de algunas calles del Centro (“La calle del Indio Triste”), rayana en ese estilo de literatura romántica más bien fallida, dulzona e, inclusive, fantástica. La leyenda de marras, que bien puede caber estructuralmente en el género de las historias de los volcanes (descendientes de la tradición medieval juglaresca), cuenta la historia de un indio enamorado de una blanca de familia rica y quienes, luego de oculto romance, sufren las consecuencias shakesperianas: él, al castigo de los golpes y luego la autoflagelación en ayuno prolongado a las afueras de la casa de su amada y ella, al enclaustramiento por sus familiares que intentaron así ocultar su embarazo. Ambos mueren en el trance y el cuerpo de ella es emparedado. Muchos años después, la casa es adquirida por la familia de la pintora miniaturista Eloisa Jiménez quien, siempre la versión del librito, habría sufrido las apariciones de la dama emparedada, así como los sucesivos huéspedes quienes ulteriormente la habitaron. Siempre al servicio de la avidez del imaginario popular, el texto intenta llenar esa ansiedad, aún sin saber si con intenciones de marketing o con una auténtica convicción de difusión cultural. Lo cierto es que la reinención del mito en el texto reestructura los decires populares y sus mundos sobre los que guarda una hegemonía relativa.

En otro nivel, se encuentran textos universitarios de investigación que nos ofrecen una perspectiva distinta para el análisis de la ciudad de León. Uno de ellos es *La ciudad y la furia*, editado por la Universidad Iberoamericana y que propone una cronología sociocultural para la urbe a partir del siglo XIX, si

bien pretende ser más un texto reflexivo. Con todo y los epígrafes de *Soda Stereo* y que ofrece como dato histórico-cultural a considerar el descenso del León a segunda división, el concierto del grupo *Flans* o el supuesto descenso de un OVNI en el cerro de Ibarri-lla, es una aportación importante a la comprensión de diversas cuestiones sociales, aún sin un análisis serio de las fuentes historiográficas locales de nuevo cuño aquí revisadas. De éstas retoma una periodización que ayude a entender el desarrollo evolutivo de León:

1. Momentos previos a la fundación de la Villa de León (si bien no existe una información unificada);
2. Fundación y primeros asentamientos;
3. Organización de la ciudad (sic, no fue ciudad sino hasta bien entrado el siglo XX), siglo XVI;
4. Fundación de instituciones básicas de la ciudad (s. XVII y XVIII);
5. Reformas borbónicas (mediados del XVIII y principios del XIX);
6. Siglo XIX;
7. Revolución Mexicana; crecimiento de la industria del zapato, y
8. Diversos momentos del siglo XIX.

La ambigüedad supina en la cronología no permite identificar momentos específicos fundacionales para León, si bien tiene la virtud de enfatizar en el cambio estructural urbano y el crecimiento demográfico, causa de la creación de corredores industriales, aún cuando nada dice de la migración multidimensional. Pero el dato se abreva del texto de María de la Cruz Labarthe (*León entre dos inundaciones*, 1997), así como otorga crédito a expresiones algo subjetivas sobre las mentalidades históricas que, a su juicio, expresan costumbres y formas de vida en la ciudad (Toribio Esquivel, *Recordatorios públicos y privados*, 1992). En el sumario del siglo XX, caracteriza al menos cuatro momentos importantes en el desarrollo de la ciudad: la etapa revolucionaria y la guerra armada, sintetizada en algunas consecuencias críticas de la guerra civil; como el segundo momento, la crisis de la industria textil, que impactó la economía familiar y fue reemplazada por la curtiduría y la actividad zapatera; la tercera, la depresión económica de la segunda década, la inundación de 1926, las que llama “guerras post revolucionarias”, esto es, las guerras cristeras y el movimiento sinarquista; la consolidación de la industria zapatera, favorecida por la migración y las condicio-

nes de la posguerra; la remodelación y reorganización de la ciudad, a partir de la inundación del 26 y la edificación de edificios modernos; la crisis económica del país; las crisis de las ciudades, expresada en la insuficiencia de servicios ante la ola migratoria; el arribo del Partido Acción Nacional a la presidencia municipal de León a fines de los ochenta; la crisis económica nacional, y el Tratado de Libre Comercio (1994).

CONCLUSIONES

Cabe preguntar: ¿por mediación del museo existe una dominación directa por el poder? La respuesta es que no, pero no sin intención, pues tal dominación se encuentra mediada por la autonomía del museo, las contradicciones en los mensajes emitidos por la exposición y las diferencias en el público. De proponérselo y por su ubicación privilegiada, el Museo de la Ciudad de León Plaza Azul podría complementar a los tres pilares simbólicos del centro histórico de León: la Catedral, el Palacio Municipal y el binomio de las plazas Fundadores y Mártires 2 de enero. Si es verdad que, como afirma Guillermo Bonfil Batalla (1991; 22), la cultura nacional expresa la ideología de la clase dominante, las prácticas aún exiguas del patrimonialismo secular en León muestran que la cultura nacional no es creación sólo de la clase dominante, sino que existe una auténtica voluntad (y no tanto una “lucha de clases”, como dice F. Javier Guerrero, 1995; 135) por apropiarse de los símbolos y reproducirlos socialmente. Esto es, que las clases dominantes no tienen un poder omnímodo que imponga valores y discursos de manera literal, sino que, básicamente, existen elementos de la cultura nacional que se componen en articulación de aportaciones de varias clases y grupos sociales. Como construcción social, el patrimonio cultural es resultado de una disputa en donde intervienen diversos grupos sociales.

Como función social y educativa, como vinculado al poder y a su función reproductora de hegemonía, este museo está en crisis desde su origen ante la concepción de un discurso más bien difuso, improvisado y sujeto a los vaivenes político-burocráticos. En él no parece haber, ni por asomo, un vínculo con su entorno social y su público. Menos aún, refleja la historia y la cultura de la ciudad, pues no se trata de un museo histórico, sino de una galería en ciernes. Entre uno de los pocos propósitos mostrados por el museo se pregona el rescate, la conservación y la difusión del patrimonio leonés, aún sin contar con una política cultural para ello, de no ser por las más bien recurrentes exposiciones temporales de arte contemporáneo.

Las encuestas realizadas entre el público del museo muestran que existe un divorcio entre los propósitos de éste y las expectativas de los visitantes. Las intenciones de la política cultural municipal parecen ir a contracorriente de la ciudadanía, quien tiene ante sí un menú historiográfico local que complementa con un bagaje cultural proveniente de la educación formal, con el que pone en juego sus propias posiciones sociales. Si la pregunta fuera ¿de qué materia se compone el imaginario etnocéntrico de los leoneses? Se diría que los decires familiares, el capital escolar, las leyendas de los barrios y, en menor medida, la literatura patrimonialista de los puestos de revistas, son los elementos a considerar para poner en claro la cuestión. La historia local leonesa identificada en dos niveles (la escrita especializada ligada a los pasquines, y la oral-consuetudinaria), se aviene a los imaginarios del patrimonio cultural como un referente importante para construir una imagen de la identidad ciudadana; es el otro texto de la lectura preferencial sobre los patrimonios segmentados: los de los barrios, los grupos juveniles, los grupos religiosos y los grupos empresariales.

REFERENCIAS

- Berger, Peter y Thomas Luckman (1968). *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1991). *Pensar nuestra cultura*, Alianza Editorial, México.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*, Paidós, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México.
- Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthropos/UAM-I, Barcelona.
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*, Editorial Lumen, Barcelona.
- Eliás Orozco, Mónica y Ernesto Padilla G. (2005). *León: una mirada al espejo*, UIA-León, León.
- García Canclini, Néstor (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Paidós, Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor, Mabel Piccini y Ana Rosas Mantecón (1991). *Públicos de arte y política cultural*, INAH/UAM-I/UAM-X/DDF, México.
- Gómez Vargas, Héctor (2004). *La ciudad y la furia. Hacia una cronología sociocultural de León*, UIA-León, León.
- Gómez Vargas, Héctor (2001). *Cartografías urbanas y el equipamiento cultural en León*, UIA-León, León.
- González, Jorge A. y Ma. Guadalupe Chávez (1996). *La cultura en México. I*, CNCA/PCCUIS/UC, México.

- González Leal, Mariano (2004). *León, trayectoria y destino*, Ayuntamiento de León, León.
- Guerra M., Gilberto (2004). *León, su fundación y sus túneles*, UNIVA/AHML/SAPAL/MCL, León.
- Guerrero, Francisco J. y Maya Lorena Pérez-Ruiz (1995). *El patrimonio sitiado*, INAH, México.
- Heritage, John C. (1990). Etnometodología, en: *La teoría social, hoy*, CNCA/Alianza, México.
- Jiménez Moreno, Wigberto (1958). *Estudios de historia colonial*, INAH, México.
- Labarthe Ríos, Ma. De la Cruz (1997). *León entre dos inundaciones*, Ed. La Rana, México.
- Mardones, José María (2003). *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*, Sal Terrae, Santander.
- Melé, Patrice (2006). *La producción del patrimonio urbano*, CIESAS, México.
- Moctezuma Yano, Patricia (2004). *Guanajuato: aportaciones recientes para su estudio*, UG/Colsan, Guanajuato.
- Moreno Toscano, Alejandra (1974). Economía regional y urbanización: tres ejemplos de relación entre ciudades y regiones en Nueva España a finales del siglo XVIII, en: *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México*, SEP Colección SEP-Setenta, No. 143, Capítulo III, México.
- Morley, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Piccini, Mabel, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk (2000). *Recepción artística y consumo cultural*, INBA/Casa Juan Pablos, México.
- Portal A., María Ana (1997). *Ciudadanos desde el pueblo*, CNCA/UAM, México.
- Rentería, Linda (2004). *Leyendas de León II*, Legaria, México.
- Reynoso, Carlos (2000). *Apogeo y decadencia de los estudios culturales*, Gedisa, Barcelona.
- Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, S. XXI/UIA, México.
- Rosas Mantecón, Ana (1996). "Historia y vida cotidiana: la apropiación del patrimonio mexica dentro y fuera del Museo del templo Mayor", en: *Alteridades*, Año 2, Núm. 4, UAM-I, México.
- Shweder, Richard. *Cultural psychology-what is?* Cambridge: Cambridge University Press, 1992
- Veron, Eliseo (1999). "Bestiario de un recorrido", en: *Revista de Artes Plásticas*, CNCA/INBA, México. Pp. 28-39.
- Zavala, Lauro (1995). "Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones", en: *Cuicuilco*, No. 8, México. Pp. 5-17.