

**COMUNICACIÓN, CULTURA Y MEMORIA  
REFLEXIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS A PARTIR DE UN HALLAZGO DE CAMPO**

**COMMUNICATION, CULTURE AND MEMORY. THEORICAL-METHODOLOGICAL  
REFLECTIONS FROM A FIELD FIND**

Mg. Mirta Alicia Amati  
Universidad de Buenos Aires  
mirta.amati@yahoo.com.ar  
Argentina

**Resumen**

En este artículo partimos de un *hallazgo de campo*, con el fin de problematizar el objeto y la metodología utilizada en el estudio de la comunicación y la cultura. Analizamos una modalidad en que el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, produce, conserva y comunica lo que considera como “su historia”. Esto nos permite acceder a las relaciones que la comunicación y la cultura guardan con la memoria así como a cuestionar teorías y métodos usuales en nuestro campo disciplinar y a proponer el uso de estrategias de investigación que permitan construir e interpretar los datos según el campo en estudio.

**Palabras claves:** Comunicación, Memoria, Cultura.

**Abstract**

In this article we start from an experimental anecdote so as to introduce difficulties in the object and also in methodology, which is used in the study of communication and culture. We analyze a mode in which the *Museo Etnográfico (UBA)* produces, conserves and communicates what it considers to be “its history”. This let us accede to the relations wich are kept in by communication and culture and also dissent usual theories and methods in our disciplinar camps (area) and to propose the use of strategies which let us build and interpret facts depending on study areas taken into account.

**Key words:** Communication, Memory, Culture.

(Recibido el 29/09/07)  
(Aceptado el 11/03/08)

## Introducción

Los museos son definidos como el primer medio masivo de comunicación (Verón, 1999), como tales tuvieron un rol central en la “imaginación de comunidades” (Anderson, 2000).

Con la emergencia de otros medios masivos, en primer lugar la radio y la televisión y luego Internet, fueron perdiendo la centralidad que tuvieron a fines del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, en la actualidad se observa, tanto en los grandes museos como en las exposiciones itinerantes, un crecimiento del público. Por otro lado, la emergencia de lugares de la memoria, la obsesión por fijar el pasado y la fascinación por el coleccionismo –que llegó a los extremos del *narcisismo*: por ejemplo, las “escrituras del yo” como son los blogs y las páginas personales en la web- se transformaron en los últimos tiempos, en un fenómeno cultural.<sup>1</sup>

Como parte de estos procesos, los museos dejaron de ser considerados una de las instituciones propias de la esfera autónoma de la Cultura (una definición que supone la referencia a las artes y la tradición, fuera de cualquier otra referencia estructural), para concebirlas como “aparatos para hacer creer” (De Certeau, 1992) u “ofertas de consumo cultural” (García Canclini, 1993, Verón, 1984), dónde tanto la producción de sus mensajes como la recepción de sus públicos (decodificación, feedback, placer...) pasó a ocupar un lugar preponderante.

Según Eliseo Verón (1999: 62) “estamos asistiendo al *boom* del más viejo *mas-media* del mundo” y asocia este fenómeno, a la posibilidad -propiciada por estas instituciones- de “rememorarnos”: recordar -no una imagen de “nosotros mismos”- sino el hecho de que se trata de una “imagen” de nosotros, es decir que nos recuerda lo que significa *pensar e interpretar el mundo o la sociedad a la que pertenecemos*. Justamente lo que el museo comunica (o “recuerda”) no es un conjunto de objetos, sino una visión sobre los mismos.

Los procesos de recuerdo/olvido (Ricoeur, 1999) si bien son propios del momento presente están articulados con un pasado que reactualizan y con determinados “marcos sociales y culturales” que permiten esa configuración (Halbwachs, 2004). Analizar una memoria como la presentada por el museo supone, entonces, analizar la comunicación dentro de esos marcos o contextos culturales en que el recuerdo se produce. Esto es un hecho que frecuentemente se olvida en los estudios comunicacionales de museos, mas preocupados por la imagen corporativa, la señalética, las estrategias de prensa y difusión, los estudios de público. También suele descuidarse el hecho de que el museo es una institución que no sólo supone la puesta museográfica o las salas de visita, sino que comprende otros espacios donde también se producen fenómenos comunicacionales y culturales, aunque en general estén restringidos al público.

Para acceder a estas cuestiones presentes en el fenómeno en estudio, es importante repensar /revisar la teoría y la metodología con que nos acercamos para analizar la comunicación y la cultura. Lo hacemos retomando un episodio o anécdota como dato a analizar<sup>2</sup> y presentando la escritura del análisis en una secuencia que intenta respetar el trabajo realizado en campo: la visita al espacio del museo donde tuvo lugar el episodio antedicho y el uso del mismo como hallazgo metodológico y analítico.

## La entrada al campo

Cuando uno va a un museo como analista, puede ingresar por varios lugares. Como en todo “trabajo de campo” el ingreso no es un tema menor, los manuales de metodología dan muchas indicaciones al respecto y bastante disímiles, según la teoría, corriente o disciplina a la

---

<sup>1</sup> Candau (2002) trabaja sobre la idea de mnemotropismo: la compulsión conmemorativa o el culto a la memoria. Esta sacralización de la memoria sin anclajes en el presente ni en el futuro, que configura un culto a la memoria por la memoria misma, es cuestionada también por Todorov (2000).

<sup>2</sup> Retomamos dichos datos del diario de campo y materiales documentales recabados para la tesis de Maestría en Comunicación y Cultura de la UBA: *Museo y Etnografía. La imaginación museístico-etnográfica y su aporte en la construcción de la nación argentina y sus sujetos*, 2003.

que adscriben: ¿buscar un “portero” que facilite el ingreso y pueda funcionar como “informante clave”? ¿pedir un permiso “oficial”? ¿entrar como lo hace el público?

Además, tanto en el campo de las llamadas 'ciencias de la comunicación' –en plural– como en la raigambre o tradición en los 'estudios culturales', se utilizan varias metodologías y perspectivas de análisis para no agotar o reducir un objeto de por sí heterogéneo, híbrido, cambiante, que no deja atraparse... como es la cultura. (Grimson y Semán, 2006: 11-20; Williams, 1997: 21-31; Canclini, 1996)

No sólo “mi” campo disciplinario tiene esas características, también el museo es lo bastante heterogéneo o híbrido como para permitir diferentes entradas. Aunque considerado un medio masivo de comunicación (el primero), en el contexto de mi trabajo de campo, no quería entrar como lo hace el público: por la puesta actual. Esto era así porque una parte importante de mi objeto de investigación suponía otro corpus: las colecciones anteriores, que debía rastrearlas principalmente a través de documentos escritos. Desde el diseño de investigación, decidí utilizar una batería metodológica que incluía observaciones participantes, entrevistas abiertas y recolección de documentos, que me permitiera acceder a la complejidad del fenómeno en estudio desde una perspectiva etnográfica.

Así, decidí *entrar* a las oficinas y conversar con algunos de sus profesionales. El tema giraba por la historia del museo, principalmente de su fundador y las primeras exploraciones, con pocos datos de los materiales que yo buscaba. Por supuesto, me recomendaron la biblioteca. Allí, cuando pregunté por los documentos sobre la institución, me dijeron que estaba “todo” en “la caja del museo”. Una caja de cartón con folletos originales y textos fotocopiados, notas de periódicos, cartas y decretos, papeles manuscritos.

Pensé que lo mejor era empezar por esa caja que estaba preparada *para mí*. Estaba esperando un tipo de receptor que se diferenciaba del público de la puesta: recorrían diferentes espacios (uno, las salas; el otro, la biblioteca) y hacían diferentes cosas (uno, caminaba, observaba, tomaba notas; el otro, consultaba el fichero, buscaba archivos, leía). Sin embargo mi práctica se distinguía de los demás consultores de la biblioteca: si bien el “referente” era el mismo (objetos de la etnografía –principalmente– argentina) *leíamos* diferentes cosas. Yo estudiaba ese nivel del museo que no es el del contenido (aunque lo supone) sino el de la forma, no me centraba en “lo comunicado” sino que siempre lo suponía en una *relación* comunicativa.

Por otro lado, la diferencia también se daba en los documentos históricos y los espacios que la biblioteca le dedicaba. La caja como reservorio de documentos –publicaciones, guiones y archivos escritos en diferentes momentos, por distintas autoridades y personal del museo o por otras instituciones relacionadas–, es un recorte que el museo realiza para tematizarse a sí mismo, para conservar su memoria.

El museo y su caja realizan una selección de formas, objetos e imágenes para presentar al museo y al mundo representado por él. Esa inclusión como parte del 'patrimonio y acervo' del Museo Etnográfico, el “vínculo electivo de ciertas huellas del pasado o ciertas herencias que se relacionan tanto con lo material cuanto con lo ideal” (Candau, 2006: 88), las colecciones, investigaciones, personalidades constituidas como propias de la Etnografía Argentina, nos hablan de la imaginación de la misma, de la *historia* del museo como *memoria*.

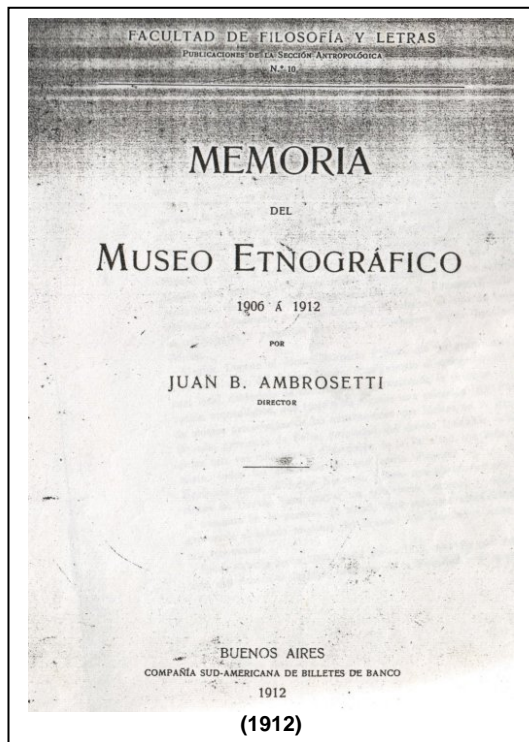
### **El pasado en el presente**

La caja contiene diferentes documentos y papeles sueltos.<sup>3</sup> Se trata de distintos tipos de textos: Memorias oficiales de sus directores, folletos, cuadernillos y guías para la visita a las salas, leyes, crónicas periodísticas, notas manuscritas. Pertenecen a distintos momentos que pueden periodizarse según las modalidades del decir, observando el uso de determinados géneros y formatos. El *género* en que deciden dar forma a esos mensajes –desde la Memoria de su primer director (Juan Bautista Ambrosetti, 1912) a la Guía del período dictatorial (1977), e

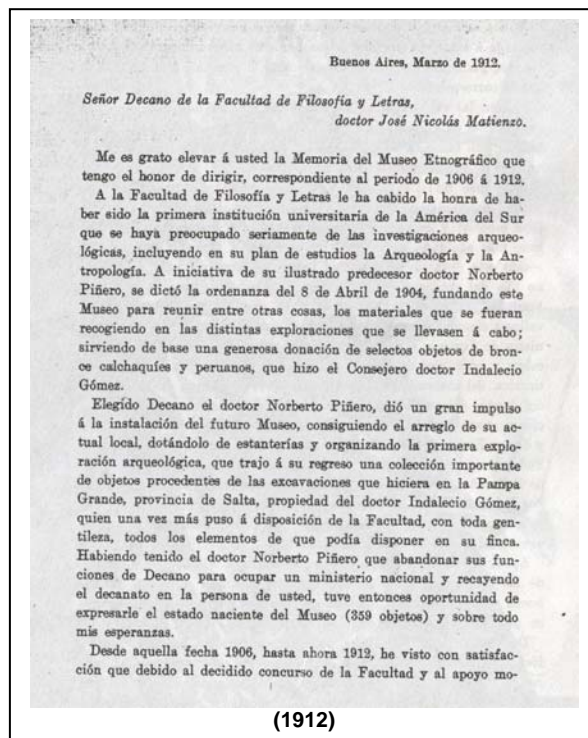
---

<sup>3</sup> Cfr. en la bibliografía, los documentos hallados en la caja, durante el período de mi consulta: el trabajo de campo desarrollado en 2002-2003.

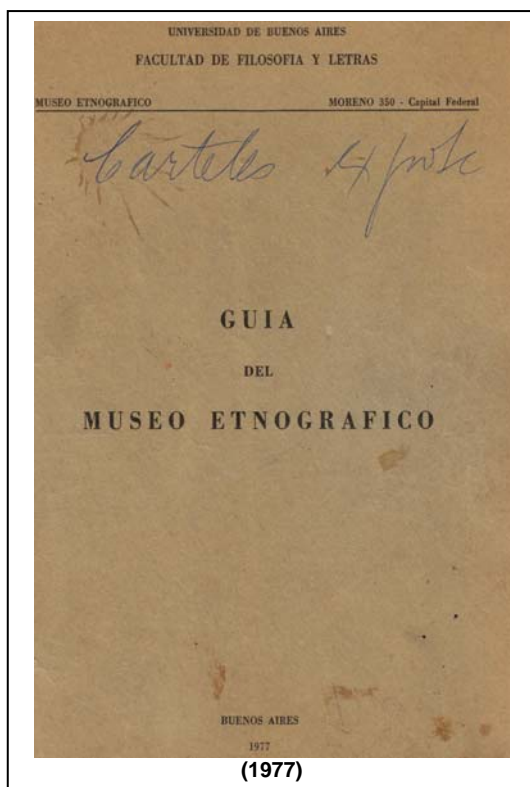
incluso “la caja” como género (que se implementó a partir de 1992)- nos habla de las concepciones de cada época sobre los soportes textuales, soportes que suponen determinada circulación y recepción o lectura.



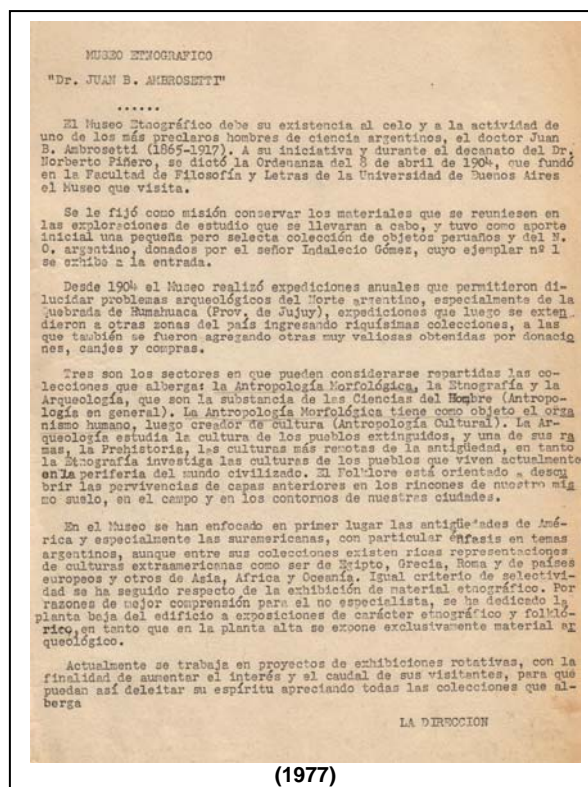
(1912)



(1912)



(1917)



(1917)

Siguiendo la concepción de Bajtin (1982: 254), la historia de los géneros discursivos, es decir el establecimiento de ciertas formas como “típicas” o “relativamente estables” así como sus cambios en la diacronía, reflejan “las transformaciones de la vida social”. Esto es así porque se trata de enunciados o discursos relativamente estables en “determinadas esferas de la actividad humana” (1982: 267)

Bajtin pone en primer plano este aspecto de los enunciados, plano que ha sido desvalorizado por otras teorías lingüísticas: la función comunicativa. Si los enunciados y discursos se efectivizan en la praxis, en una totalidad o un *continuu*s ininterumpido de interacciones, el análisis científico no puede ser mas que una abstracción. Justamente por esto, propone comprender los esquemas analíticos como abstracciones científicas que se diferencian de la “totalidad concreta del fenómeno en estudio” (Bajtin, 1982: 258).

Si partimos de esta perspectiva, y tomamos cada texto y la propia caja como un enunciado “viviente”, entenderemos que tienen un “carácter de respuesta” a otros discursos y “la posibilidad de ser contestados” (Bajtin, 1982: 257). También, observaremos que tanto la caja como cada texto están determinados por la situación o contexto discursivo, la posición que ocupa el hablante, el productor o autor y una orientación: está “destinado” (desde el momento que se produce, supone un destinatario determinado).

Así, si observamos la caja que contiene los textos (en sí misma: en tanto “objeto” con una función comunicativa), su producción supone un espacio donde se recoge y selecciona – para conservar y recordar- lo que el museo considera como su historia institucional. Esta producción, por supuesto que supone ciertas posibilidades y límites históricos, como son las producciones anteriores que –en ese sentido- determinan esa imagen o identidad: la caja sólo puede contener y mostrar como su historia aquello que se ha producido y conservado con antelación. En este sentido, funciona como una “limitación” no contar con documentos de ciertos períodos que hayan registrado cómo era y qué hacía el museo, ya sea porque no se hayan producido o no se hayan conservado. Pero por otro lado, aquellos documentos que sí lo fueron, es decir que se rescataron y conservaron, “posibilitan” no sólo la existencia de la caja sino también la realización de investigaciones sobre ellos. (Aunque estas últimas producciones consistan en otro tipo de documento: no son un texto de *aquel* período, sino *sobre* ese período). Por último, la caja está abierta a nuevas producciones, alimentada con trabajos realizados en el pasado reciente (como los proyectos y balances de la última gestión o los folletos de las exposiciones temporales).<sup>4</sup>

La caja en la Biblioteca es un objeto que nos permite visualizar muchas cosas mas allá de las que explícitamente contiene. Esto es posible si consideramos “la caja” como una praxis o actividad humana, es decir “dentro de la esfera de comunicación” que la constituye (Bajtin, 1982).

Por un lado, si observamos el contexto institucional más amplio, consiste en una modalidad habitual de conservar un tipo de fuentes como son, por ejemplo, las publicaciones periódicas. Tanto en la Biblioteca del Congreso como en la Nacional, los diarios y revistas son conservados en cajas y ofrecidos para su consulta a historiadores, periodistas, estudiantes. Paralelamente se microfilman las ediciones más antiguas, que pueden consultarse en ese formato.

Por otro lado, si observamos la caja en el contexto de la institución de pertenencia, vemos que es la imagen del “fondo” (bibliográfico y espacial): se halla en la biblioteca (luego de atravesar las salas y el patio). Se diferencia de la imagen del “frente” (la exposición). Estas dos distribuciones espaciales, la imagen del frente y del fondo del museo, también son producidas para dos tipos de públicos diferentes: mientras “el frente” (lo que usualmente se considera el

---

<sup>4</sup> Al respecto, ver Pérez Gollán, José Antonio. 1987. “Proyecto para el Museo Etnográfico”. *Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología* [en línea]. Equipo Naya. [Consulta: 3 septiembre 2002]. También disponible en <http://www.naya.org.ar>; Pérez Gollán, J. y Dujovne, M. 1995. “El museo etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras: balance de una gestión”, en *Runa: Archivo para las ciencias del hombre*, XXII. Buenos Aires: FFyL- UBA. y *Los futuros del pasado, Universidad, Ciencia y Modernización 1870-1920*. 1997. Texto de Carlos Myers. Buenos Aires: UBA, Secretaría de Extensión Universitaria, Secretaría de Ciencia y Técnica, Red de Museos de la UBA.

museo: las salas de exposición) está pensada para el público general: un visitante que recorre el espacio y fundamentalmente mira objetos; “el fondo” –en cambio- supone un público especializado. Como dijimos anteriormente, el fichero, los libros, las monografías, las etnografías, las revistas y la misma caja supone un público que *lee*.

Sin embargo, la caja no sólo es producida para ese público, sino también *por* ese público: surgió de la demanda de ese tipo de materiales, dispersos en la biblioteca. Según el auxiliar de la biblioteca, encargado -entre otras cosas- de la compilación de textos sobre el museo, la caja se creó en 1992 por el pedido de este tipo de materiales de parte de estudiantes en turismo, museología y antropología histórica, para ayudarlos a “no morir en el fichero”. “Buscar en el fichero”, “constituir un corpus” es hacer trabajo de investigación, una tarea a enseñar y a aprender en la universidad justamente para no morir en el intento. Sin duda alguna, la condición de estudiantes y la masividad de los mismos, hizo que se ensayaran diferentes estrategias. Los profesionales de los distintos sectores del museo, pensaron la caja ante la demanda de ese público pero también ante su propia tarea: investigar sobre la historia de la institución o recurrir a datos anteriores para la actual puesta (como nos comentaban la coordinadora del área de Extensión Educativa y la responsable del Depósito de Etnografía). Se trata entonces de un público, en este sentido, mas cercano a los trabajadores del museo: estudiosos y especialistas.

### **Lagunas en la historia de la caja**

La caja con su selección no sólo incluye determinados documentos presentando “una historia del museo”, sino que también recorta: *deja afuera*. No lo hace de una forma deliberadamente censora o conscientemente promotora de ciertos datos, pero tampoco de una forma arbitraria, aleatoria o irracional. Si bien la caja no se produce conscientemente planificada, se trata de un trabajo prescrito a cargo de un profesional de la biblioteca y alimentada por distintos trabajos del personal del museo. En todo caso, esa aleatoriedad no es fortuita: también nos habla del trabajo de la memoria del museo. Como señala Todorov (2000: 11-60) la memoria es necesariamente una interacción entre supresión y conservación.

Todo trabajo de análisis deja fuera parte de lo real (siempre inasible, infinito...), como decía Bajtin (1982: 258) se trata de una “abstracción”, un “esquema” realizado sobre o a partir de una “totalidad concreta”. Sus recortes y elecciones (de objeto, de período de estudio, incluso de marco teórico y metodológico) suponen exclusiones.

¿Qué se deja afuera y por qué?. Si releemos la lista del material, la caja alberga las publicaciones de todas las gestiones hasta la de 1948 inclusive. De allí, hay un salto al año 1973.

Esos vacíos son *llenados* (si nos restringimos a la caja) o bien por otros folletos o bien por notas de prensa. Pero estos datos, no alcanzan para ubicar en “pie de igualdad” esas gestiones excluidas respecto a las incluidas. El excluido es el periodo que va de 1955 a 1973. Se trata de un período que incluye al desarrollismo y la modernización, no sólo del país sino también de la universidad. Momento en que se impulsó la investigación científica y técnica y también dónde se creó la propia carrera de Antropología.

En 1955, el golpe que se dio en llamar Revolución Libertadora, tuvo como uno de sus objetivos 'desperonizar' todas las instituciones y estamentos del país. Al respecto, la investigación de Visacovsky (et al. 1997: 233) señala que la distribución inicial de los cargos directivos de la carrera de Antropología fue un 'empate' entre los 'liberales' y los 'no-liberales' ("supuestos 'pro-peronistas' "). Terán (1991: 29) sostiene que esa intervención supuso un 'realienamiento' donde 'el sector crítico' intentó crear un espacio independiente tanto del sector liberal como del ortodoxo peronista.

Así, se nombró Interventor de la Universidad de Buenos Aires a José Luis Romero, quien había sido expulsado por el régimen peronista restringiendo su actividad académica en la Universidad de La Plata, y como Interventor de la Facultad de Filosofía y Letras (de la que depende el museo) a Alberto Salas, cuya comisión asesora también estaba conformada por

profesores depuestos por el régimen: Luis Aznar, Gino Germani, Roberto Giusti, Juan Montovani y Francisco Romero.

La Intervención de Romero, si bien fue breve marcó las líneas de la universidad en este período (1955-1966) basada nuevamente en los principios de la Reforma. Por otro lado, en esta década la sociedad argentina experimentó un impulso de renovación cultural y científica que no dejó de tener sus efectos en la universidad. A partir del gobierno de Frondizi, en 1958, y tal como suponía su programa nacional desarrollista, la universidad –en tanto centro de investigación científico y técnica- era considerada una '*palanca*' para el cambio y despegue nacional. Para esto fueron creados el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y nuevas carreras de ciencias sociales y humanas (Psicología, Sociología, Ciencias de la Educación y Ciencias Antropológicas) que, se esperaba, iban a contribuir al "conocimiento científico de la realidad social argentina" (Visacovsky et al. 1997: 223). Según estos últimos investigadores, las 'bondades' del proyecto político posperonista eran lideradas por la sociología, mientras que a las ciencias antropológicas, por "causas disciplinarias internas", les era imposible liderar ese proyecto modernizador.

Las ciencias sociales (como señala Romero (1994:219) "una idea de por sí moderna") indicarían "el camino para que la argentina se incorporara al mundo", un camino que iba de lo tradicional a lo moderno. Si el objeto de la Antropología estaba ligado a lo tradicional, a lo pre-moderno, no podía esperarse que su aporte fuese central. A esto se suma el debate ciencias básicas –tecnología aplicada, para lo cual también tenían poco que aportar.

En el caso de Antropología, hay una continuidad disciplinaria –de teorías, métodos y temas de investigación- y de personalidades representativas de la tradición de fines de los '30. La ruptura, es institucional: antes las Ciencias Antropológicas estaban repartidas entre el Museo Etnográfico y los Institutos de Antropología y Arqueología, y ahora dependían del departamento. Las lagunas en la caja, de la actividad de este período, no es un olvido fortuito: la creación de la carrera modificó la centralidad que el museo había tenido hasta entonces, respecto a las disciplinas que albergaba.

A esto puede sumarse cierta visión *anacrónica* de la institución museo, para un proyecto modernizador y desarrollista que creaba y producía otro tipo de organizaciones. Máxime un museo "del indio", en este sentido se acerca a las 'causas disciplinarias internas' que impedían a las ciencias antropológicas liderar el proyecto político nacional.

Ese proyecto modernizador y sus acuerdos con el campo intelectual tuvieron sus limitaciones: se comenzó a cuestionar el valor absoluto de la ciencia universal, a la luz de las 'necesidades nacionales', un cuestionamiento de paradigmas científicos supuestamente neutrales frente a una 'manera nacional' de hacer ciencia. Así tuvo lugar una radicalización de los sectores progresistas del campo intelectual, un "giro a la izquierda" (Cfr. Terán 1991 y Sigal 1991).

Ese proceso se vio interrumpido por el golpe militar de 1966, que intervino las universidades y suspendió la autonomía universitaria. Este período, donde tiene lugar la conocida *noche de los bastones largos*, tampoco es incluido en la caja. Lo que aparece en la caja son hechos anteriores, ataques de la prensa y el ejército, que prepararon el golpe e intervención de la universidad. Se trata de notas aparecidas en un periódico (La Prensa, de agosto y septiembre de 1965).



(1965)



(1965)

La inclusión de estas notas nos habla de la naturaleza de los hechos, eran “noticiales”: acontecimientos del museo cuyas características les permitieron acceder a los medios masivos. Se trata de la desaparición de piezas por la “infiltración subversiva” en la universidad. Esto también nos habla del clima que se estaba viviendo en la propia facultad y de la imagen que tenía para un sector de la sociedad. Con las notas de prensa, la caja incluye datos del período ‘excluido’ de una forma particular: incluyendo la producción del otro.

Podríamos preguntarnos, porqué no hay producción propia, porqué se incluye la producción de los sectores de la derecha tradicionalista que, en ese momento, atacaban de frente a la universidad y su proyecto renovador. Es más, porqué se incluye la manera de ese otro: bajo el formato y género *periodístico* y no *museográfico-científico*.

Tal vez era la única –o mejor– forma de mostrar esos ataques. También demuestran la relación que, una vez pasada la historia, esos ataques públicos revelaron tener con la posterior represión y censura. De este modo, y como toda memoria, no opone “pasado y presente” sino que opone el *propio* pasado con el pasado de otros grupos. Como ya señaló Halbwachs (2004:



10) en el pionero estudio de 1925, donde intentaba sentar las bases de una Teoría sociológica de la memoria:

“esos marcos colectivos de la memoria no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario, estos marcos son -precisamente- los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad”.

### **La caja como memoria institucional: relaciones con la historia**

Analizar la caja como producción o lugar de memoria, como lo hicimos en la sección anterior, supuso tener en cuenta la tensión entre memoria e historia: es decir entre el recorte de la caja (aquello que incluye o recuerda como memoria o identidad institucional) y la contextualización en el proceso histórico y sociocultural más amplio (que el museo excluye).

Justamente esta exclusión está relacionada con la contraposición entre historia y memoria: ya que como señala Hobsbawm (1998) mientras la historia supone la supremacía de las pruebas, la predominancia de la universalidad por sobre la identidad, en la formación de la memoria prevalecen otras motivaciones, emociones y recuerdos (subjetivos y sociales). Candau (2001: 127) las distingue según sus objetivos: mientras la historia busca la exactitud, para lo cual pone el pasado a distancia, la memoria aspira a la verosimilitud, a fusionarse con el pasado.

Lejos de esta oposición binaria, sin embargo, las relaciones entre memoria e historia establecidas en las investigaciones -como señala Jelin (2002: 63)- pueden ser de tres tipos: 1-. La memoria como recurso de investigación, de obtención y construcción de datos sobre el pasado; 2-. La historia como corrección de memorias equivocadas o falsas; 3-. La memoria como objeto de estudio.

En este trabajo, no intentamos corregir memorias falsas, sino comprender esa producción comunicativa y cultural específica: la productividad de una memoria etnográfica-institucional y sus efectos en el presente. Así, tomando la memoria como objeto, más que estar atentos a “lo que realmente ocurrió” (sobre lo cual se montaría un relato siempre algo diferente y por eso “equivoco”), nos interesa acceder al proceso interpretativo, de construcción y selección de datos, a la matriz o código en el cual se recuerda y se comunica.

Por esto, nuestro trabajo analítico no consiste en contraponer los “datos duros” (de fuentes documentales) con datos “blandos” (percepciones, creencias y recuerdos de los sujetos que hoy leen o archivan memorias y guiones, de los sujetos que pensaron y que consultan “la caja”). Si bien los datos duros son imprescindibles, no son suficientes ya que “ni la historia se diluye en la memoria -como afirman las posturas idealistas, subjetivistas y constructivistas extremas- ni la memoria debe ser descartada (...) por su falta de “objetividad” (Jelin 2002: 78).

Justamente -como señala Jelin- esa “tensión” entre historia y memoria es la que permite plantear “las preguntas más sugestivas, creativas y productivas”, es la que hace más productivo este trabajo. Tensión que permite pensar cómo hoy el museo recuerda y cómo comunica esa historia, cómo en su trabajo sobre la memoria posibilita ciertos usos y obstaculiza (aunque por supuesto no impide) otros. De hecho, si bien la caja hace énfasis en ciertos períodos, no impide que se reconstruyan otros, como lo hicimos en el trabajo que aquí exponemos.

Esa tensión permite, como no lo haría una “historia del Museo Etnográfico”, observar la productividad de “sólo” una caja.

### Revisando la teoría y metodología comunicacional-cultural a través de la memoria

Para terminar este trabajo, proponemos reflexionar sobre la forma en que la memoria del museo nos *recuerda* (evidencia) a nosotros, investigadores o lectores de esa memoria, los trabajos de la comunicación y la cultura.

Decimos “nos recuerda” porque es en la relación y contraste con nuestras prácticas – como investigadores que visitamos el museo en busca de determinada información- que la institución *evidencia* una concepción y una práctica comunicacional y cultural. En este sentido, decíamos mas arriba que “la caja *nos* estaba esperando”.

Como se ve, lejos de suponer que los datos están en el campo para *ser arrancados* o del cual nos vamos a *proveer* como fuente de información, concepción naturalista que supone un observador distante y neutral (Frederic 1998: 93), es en el propio campo, en las interacciones y en participaciones, donde ya empieza a producirse el conocimiento y la reflexividad entre observador / observado.<sup>5</sup> También es allí donde los datos “hacen problema”, lo que permite “reorientar el proceso de construcción de datos según el campo” (Frederic 1998: 101).

Sin duda que para posibilitar esto, es necesario un diseño de investigación y una metodología “abierta” (Guber 2001: 16) que nos permita investigar “en terreno” y tomar como dato el impacto existencial: *seguir* los hallazgos, *a pesar de* nuestros diseños, planes y esquemas previos. Los presupuestos teóricos –nuestra definición respecto de la comunicación y la cultura- también deben ser lo suficientemente amplios: no estudiamos los museos (y su comunicación) sino que estudiamos *en* museos, problemáticas culturales y comunicacionales.

Recortar la comunicación del museo, a las salas de visita y al trabajo de rescate y puesta en valor de los objetos que expone sería propiciar -como decía Bajtín (1982)- esquemas y abstracciones de investigación que imponen un recorte que olvida la totalidad. Hay comunicación y cultura mas allá de lo que el museo considera como comunicacional.

*Está bien* que el museo considere comunicación sólo a su puesta y la conceptualice como el “esquema básico”. El museo no tiene porqué “pensar” como nosotros que somos analistas en comunicación: la del museo es una categoría “nativa”.

¿Qué pasa con la caja? También es una producción *nativa*, pero el museo la produce como memoria, no como comunicación. Por esto, la memoria se presenta con nuestro ingreso a la biblioteca. El museo no es una “casa de memoria”, está mas abocado a la tarea de producir una etnografía e introducir en ella la perspectiva histórica. En este sentido, en relación al contenido que expone, a su puesta museográfica, los criterios de clasificación son científicos. Y esto es lo que se comunica al público general.

Sólo dejando<sup>6</sup> el “local” (lugar) instituido como comunicacional del museo (las salas de visita y la comunicación institucional: la imagen del “frente”), pudimos acceder a otros y nuevos espacios (la imagen del “fondo”). Se trata de una estrategia “des-localizadora” del contexto comunicacional que supondría que la comunicación en un museo es su puesta o sus folletos, para acceder al contexto de comunicación y la cultura en *otros* lugares: como por ejemplo el de la biblioteca y su caja.

Así como los trabajos de recepción de medios y los estudios llamados etnografías digitales, ciber-etnografías o etnografías virtuales han sufrido una tendencia “deslocalizadora” del trabajo de campo, por la misma característica y materialidad del referente (Soriano, 2007), los análisis sobre las memorias nos llevan a indagar datos de naturaleza diversa, lugares, momentos, objetos y sujetos no esperados, ámbitos cada vez más amplios y a simple vista desconectados... generalmente no incluidos en los diseños de investigación tradicionales.

Parfraseando a Todorov (2000: 11-60) cuando habla de los abusos de la memoria, olvidar esto sería uno de los “abusos de la comunicación”: entenderla literalmente, no para

---

<sup>5</sup> Realizamos un análisis de la reflexividad (Guber 2001: 49) en Amati 2004.

<sup>6</sup> Por supuesto que con “dejar” queremos señalar que durante *un* periodo de nuestro trabajo de campo, abandonamos la folletería, las publicaciones oficiales, el espacio de las salas... para abocarnos al *hallazgo* de la caja. Ambos, fueron analizados y articulados en la tesis de maestría, si bien en esta presentación –por una cuestión de espacio y de focalización temática- presentamos sólo la caja.

ejemplificar o comparar con nuevos fenómenos y acontecimientos, ni para comprender nuevas relaciones y nuevos modos de comunicar, de producir cultura y de pensar la relación con otros. Se trata entonces de cuestionar nuestros conceptos y nuestros métodos. De lo contrario, sacralizar la comunicación resultaría tan estéril y peligroso como lo es sacralizar la memoria.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMATI, Mirta. 2003. *Museo y Etnografía. La imaginación museístico-etnográfica y su aporte en la construcción de la nación argentina y sus sujetos*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura inédita, Universidad Buenos Aires.

AMATI, Mirta. 2004. "Aportes metodológicos del análisis comunicacional en museos", *Actas del VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Red Nacional de Investigadores en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, 16 al 18 de septiembre de 2004*.

ANDERSON, Benedict. 2000 [1983]. *Comunidades imaginadas: Reflexiones y origen del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijail. 1982 [1979]. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.

CANDAU, Joel. 2006 (1996). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CANDAU, Joel. 2001 (1998). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol.

DE CERTEAU, Michel. 1992. "Creer, una práctica de la diferencia". *Revista Descartes*, Año VII, N° 10. Buenos Aires: Anáfora Editora.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1996 (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Méjico: Grijalbo.

GRIMSON, Alejandro y SEMÁN Pablo. 2005. "Presentación: La cuestión cultura" en *Etnografías contemporáneas*, UNSAM-CIE, Año 1, Nro.1, abril 2005: pp. 11-22.

GUBER, Rosana. 2001. *La etnografía. Método, campo, reflexividad*. Buenos Aires: Norma.

HALBWACHS, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antropos.

HOBSBAWM, Eric. 1998. *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica.

JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

ROMERO, Luis Alberto. 1994. *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, cfr. "La Universidad y la renovación cultural, p. 218-222.

SIGAL, Silvia. 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.

SORIANO, Jaume. 2007. "Las nuevas reglas de la etnografía de la comunicación" [en línea]: *Portal de la Comunicación InCom-UAB*. Barcelona: Institut de la Comunicació [Consulta: 1 septiembre 2007]. También disponible en: [http://www.portalcomunicacion.com/esp/n\\_aab\\_lec\\_0.asp?id\\_llico=30](http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_0.asp?id_llico=30)

TERÁN, Oscar. 1991. *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Punto Sur.

TODOROV Tzvetan 2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

VISACOVSKY, Sergio; GUBER, Rosana y GUREVICH, Estela. 1997. "Modernidad y tradición en el origen de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires", *Redes: Revista de Estudios Sociales de la Ciencia*, vol. 4, N° 10. Buenos Aires: UNQui, Octubre de 1997, p. 213-257.

WILLIAMS, Raymond. 1997 [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, cfr. "Conceptos Básicos", p.19-89.

### Fuentes documentales

AMBROSETTI, Juan B. 1912. *Memoria del Museo Etnográfico: 1906-1912*. Buenos Aires: FFyL, UBA.

ANALES DEL MUSEO PÚBLICO DE BUENOS AIRES, 1864.

ARENAS, P. Y CALVO, S. 1989. "Apuntes para una historia del Museo Etnográfico", mimeo.

BATALLÁN, Graciela; DÍAZ, Raúl. 1991. "Notas para la fundamentación del Área de Investigación y Difusión Educativa", mimeo.

CENTRO DE RECUPERACIÓN de la Cultura Popular "José Imbelloni". 1973. Buenos Aires: U.B.A., F.F.yL.

DIRECCIÓN DEL MUSEO ETNOGRÁFICO: *Guía del Museo Etnográfico*. 1977. Buenos Aires: U.B.A., F.F.yL.

EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE LA F.F. y L.: *Separata de la Revista de la U.B.A.* 1943. Año 1 N° 1. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

EL MUSEO ETNOGRÁFICO, U.B.A. 1948. F.F.yL., Buenos Aires : Instituto de Antropología.

"Homenaje al Dr. Juan B. Ambrosetti: Discursos pronunciados por el decano de la facultad, Dr. Norberto Piñero, por el director del museo Dr. Salvador Debenedetti y por el representante del centro de estudiantes, Sr. Jorge M. Rhode". 1918. *Revista de la Universidad de Bs. As.*, tomo XXXVIII, p. 500-510.

*Nota manuscrita con los datos de los períodos y nombres de los directores.* (s/f)

OUTES, Félix F. 1931. *La Reorganización del Museo Antropológico y Etnográfico de la F.F. y L.* Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires.

OUTES, Félix F. 1931. *Solar: Órgano de difusión del Museo Antropológico y Etnográfico de la F.F. y L.* Buenos Aires: UBA.

PATAGONIA: *12.000 años de historia*. 1973. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires.

### Leyes y Decretos

Ley 9080: "Declarando de Propiedad de la Nación las ruinas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos de interés científico.", Congreso Argentino, Buenos Aires, 26 de febrero de 1913.

Decreto 211.229/21, Reglamentando la Ley N° 9080 sobre protección de yacimientos Arqueológicos, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Dirección de Instrucción Pública, Universidad Nacional de Buenos Aires, 29 de diciembre de 1921.

Taiana, Jorge y Gelbard, José, Senado y Cámara de Diputados, Ley que deroga la Ley N° 9080, 1973.

Resolución N° 91, del Decano Interventor de la Facultad de Filosofía y Letras autorizando la organización de las "Primeras Jornadas Nacionales sobre Protección del Patrimonio Cultural", Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires, 1973.

### Notas Periodísticas

- "Confirmóse la Desaparición de Piezas del Museo Etnográfico", *Diario La Prensa*, Jueves 26 de agosto de 1965.

- "La Infiltración Subversiva en la Universidad", *Diario La Prensa*, Jueves 2 de septiembre de 1965.

- "El Museo Etnográfico, ahora abierto a todos", *Diario La Nación*, 13 de julio de 1.