

El museo como dispositivo para presentar el discurso de la espectacularización de la naturaleza

MARCOS VINICIO GÓMEZ CERVANTES

Resumen: *el museo es abordado como un dispositivo que comunica determinados conocimientos sobre la naturaleza, que aportan en la producción de discursos y contradiscursos, desde lógicas del espectáculo. Se presenta un análisis crítico del discurso con relación a seis dispositivos museográficos en el estado de Quintana Roo, México, a través de cómo se abordan las representaciones simbólicas —espaciales, visuales, textuales— de la relación sociedad–naturaleza. Se discute el papel de los museos en la comunicación ambiental, la construcción del otro y la autorrepresentación. Se reconoce el recurso del espectáculo como estrategia central del dispositivo museo, que a su vez funciona para la legitimación del discurso hegemónico de sostenibilidad y su asociación con los mayas del pasado.*

Palabras clave: *dispositivo, discurso, espectáculo, naturaleza, mayas, museo.*

Abstract: *The museum is analyzed as a dispositive that communicates certain knowledge about nature, which works in the production of discourses and counter discourses, with spectacular effect logic. It is presented a discourse critic analysis about six museum dispositives in the Mexican state of Quintana Roo, trough the review of the symbolic representations — spatial, visual, and textual — of the relation between society and nature. The roll of museums is discussed in the environmental communication, the construction of the others and the self–representation. The spectacle is presented as central strategy of museums*

as dispositives, which at the same time help in the legitimation of the hegemonic discourse of sustainability and its association with the Mayan's of the past.

Keywords: *Dispositive, discourse, spectacle, nature, mayas, museum.*

La naturaleza como objeto de pensamiento y conocimiento se configura y se transforma de acuerdo con los tipos de saber válidos y legítimos en cada época; las relaciones que se establecen entre el ser humano y la naturaleza corresponden a estas formas, mutables en tiempo y espacio, de concebirla, pensarla y conocerla. Diferentes ideas de sociedad corresponden a diferentes formas de relación con la naturaleza.

HERRERA-LIMA (2016)

LA NATURALEZA COMO OBJETO DE COMUNICACIÓN

“La idea de naturaleza contiene, aunque a menudo desapercibida, una extraordinaria cantidad de historia humana” (Williams, 1980, p.67). Un concepto donde los distintos significados asignados en cada reajuste discursivo se suman a la colección privada de la palabra, sin reemplazar a los anteriores. La naturaleza como objeto de conocimiento es el eje central del presente estudio, donde se revisa el papel del museo como un dispositivo de comunicación expositiva que representa un conjunto de significados y valores asignados al concepto en un momento histórico y social determinado y que se corresponden con su propia creación institucional en México.

Carl G. Herndl y Stuart C. Brown (en Cox, 2010) argumentan que naturaleza y ambiente son conjuntos de valores culturales asociados, contruidos por el lenguaje; es decir, que no existe un ambiente objetivo, separado de las palabras que usamos para representarlo. De esta manera, tanto “naturaleza” como “ambiente” son el resultado de la combinación de diferentes significados posibles, que van desde el

área natural protegida hasta el río contaminado. Diferentes sociedades construyen mediante la comunicación distintos significados relativos a la naturaleza y el ambiente y, en consecuencia, de esta relación depende la identificación o no de un problema como ambiental y la definición social de naturaleza y ambiente.

En su trabajo *Contested natures*, Phil Macnaghten y John Urry (1999) proponen que no podemos hablar de “una naturaleza” o “un ambiente” sino que nos encontramos ante un conjunto de naturalezas en disputa, producidas por distintos procesos socioculturales. Esta relación sociedad / naturaleza surge de cada contexto histórico particular, donde naturaleza como producción social polisémica determina las formas como vemos y nos relacionamos con las especies, los eventos climáticos, el espacio, nuestro propio cuerpo y otros aspectos de la realidad.

Michael Foucault propone que es en los espacios heterotópicos, como los museos, jardines botánicos, herbarios o ferias, donde se representa, contesta y revierte el orden al que están ligados los objetos y conceptos. Esto sugiere que espacios como el museo no solamente representan objetos distintos sino objetos con diferencias respecto al orden conceptual desde donde son entendidos. El museo representa las relaciones entre el objeto y el concepto, y en este sentido abre la posibilidad del visitante para reflexionar y contestar sobre el orden de las cosas y lo que se pretende representar (Lord, 2006), como podría ser el concepto de naturaleza.

La diversidad de significados es parte de la herencia cultural de los pueblos, del conjunto de valores aceptados como naturales, definidos en los distintos procesos de comunicación. La representación de las nociones de naturaleza y la relación con ella es lo que se dispone de manera directa o indirecta en un discurso museográfico, entendido como lo que el museo pretende representar y que detona el cuestionamiento sobre el papel que juega este como dispositivo en el proceso de producción y comunicación de la naturaleza. En el análisis del discurso de los museos en Quintana Roo, la representación del saber occidental acerca de la naturaleza, entendido como el discurso hegemónico (Leff,

2002), será contestada con el ejercicio de autonarrativa desde los pueblos mayas locales que se exhiben en las puestas museográficas independientes, que buscan construir sus propios conjuntos de símbolos y valores sobre lo natural y de la relación de la sociedad con la naturaleza.

EL DISPOSITIVO MUSEO Y EL PODER DEL ESPECTÁCULO

Los museos contemporáneos en México son herederos del trabajo museístico de los siglos XIX y XX, donde se suman al “nuevo discurso” sobre la naturaleza, que desde la armonía anhelada y las utopías ecológicas emergentes pretenden ocultar los problemas socioambientales contemporáneos, inherentes al capitalismo tardío y al modelo económico neoliberal globalizado (Herrera-Lima, 2016).

El museo será abordado como dispositivo foucaultiano, a partir de las propuestas de Tony Bennett sobre los espacios de exhibición¹ (*The exhibitionary complex*, 1995). En primera instancia se acepta su papel como dispositivo de visibilización, por definir el marco de lo observable, pues delimita lo que se encuentra dentro del campo de lo visible y lo representable, y excluye lo que no. Tal como plantea Jürgen Habermas (en Bennett, 1995), la representación es hacer algo invisible, visible, al desplazarlo a la esfera pública de la existencia. De tal manera que el museo al visibilizar aspectos determinados de la totalidad posible, establece y delimita lo que puede ser observado y posteriormente reconocido con valor.

Es también propuesto como un dispositivo de sacralización que extrapola materialidades de un espacio y un tiempo profano, para colocarlos en un espacio y tiempo sagrado que se repite a sí mismo indefi-

1. El trabajo de Bennett, desarrollado a partir de Foucault, sobre los museos como espacios de exhibición se recupera ampliamente en Gómez, 2016.

nidamente. El objeto, la materialidad que se exhibe tras la vitrina, deja de desgastarse, se congela en el tiempo cíclico que la transforma en algo distinto a lo que era antes, algo sagrado. Los objetos con fines rituales o bélicos no son usados más en ritos o guerras; dentro del museo estos son ahora puntos de anclaje para representar más allá de aquello a lo que originalmente fueron creados. Es en este sentido que el museo, como heterotopía, reúne objetos de distintos tiempos en un espacio donde la representación es en sí la diferencia del objeto al respecto del concepto donde es entendido.

El museo sacraliza lo que el discurso permite, el resto permanece en el campo de lo profano, lo finito y lo extingible. Es por esto que el museo es dispositivo al responder y reforzar un discurso. Un dispositivo que, mediante su red de actores, prácticas, palabras, objetos, edificios e instituciones, determina lo que se recuerda y lo que se olvida, además de definir la manera como será representado en la memoria.

En tercer lugar, se habla del museo como dispositivo de legitimación, pues lo que se quiere decir, visibilizar y ocultar se corrobora con lo que se expone. La pieza de colección legitima la cédula que lo describe, a la vez que la cédula a la pieza, en un espacio donde no solo se legitima lo que se expone sino a quien lo expone y a quien lo observa. Todo texto que aparece en un museo tiene la condición operativa de ser “válido” y, en este sentido, legítimo.

Sin perder estas características, se plantea un atributo más del dispositivo: el poder de *espectacularización*, pensado desde la sociedad del espectáculo de Guy Debord (1967; 1990).

La relación entre el museo y el espectáculo no es algo nuevo, pero poco se ha estudiado sobre las implicaciones que tiene en el campo de lo natural y en su relación con lo cultural. El espectáculo de la naturaleza es una vieja característica con una nueva modalidad operativa, que se subsume en el fenómeno de occidentalización del saber (Leff, 2002).

Debord (1967) habla del espectáculo como una relación social entre personas, mediatizada por imágenes, donde quien más contempla, menos vive, y cuanto más acepta las imágenes dominantes, menos

comprende su propia existencia y deseo. Postula que el mercantilismo del espectáculo completa su colonización de la vida social, al remplazar lo vivido directamente por una mera representación. Por lo que el espectáculo es la forma de poder que separa al sujeto de la realidad, a través de relacionarlo con una serie de irrealidades presentadas como verdaderas, mediante mercancías espectacularizadas.

De acuerdo con Josepa Brú (1997), la espectacularización de la naturaleza es el uso de imágenes con alto contenido simbólico, que tienen poco que ver con conocerla en realidad. Consiste en la puesta en escena de irrealidades presentadas como verdaderas, a través de distintas estrategias retóricas, estereotipos de la relación sociedad / naturaleza y de los elementos de la naturaleza misma, re-contextualizados y re-localizados en un recinto heterotópico y heterocrónico, que supone una ruptura con el espacio y el tiempo tradicional (Foucault, 1967), para provocar y generar emociones y afectos en los espectadores.²

Este espectáculo ofrece al espectador un supuesto conocimiento de la naturaleza, que no asume los procesos implícitos de su representación, en la búsqueda de un reflejo fiel e inmaculado (Hall, 2002). Atribuye e instala en la representación estereotipos como “armonía” o “desolación”, que posteriormente son demandados por los sujetos en los espacios naturales, cuando acceden a ellos fuera del espectáculo vivido en el parque temático, el documental, la televisión, el cine o el museo.³

De esta forma, el espectáculo ejerce un gobierno que tiene bajo su poder a todos los medios de falsificación (capaces de representar una verdad a partir de falsedades), tanto de producción como de per-

2. De acuerdo con Foucault, el museo es a la vez heterotopía y heterocronía propias de la cultura occidental del siglo XIX, como proyecto que tiene el fin de organizar una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible (Foucault, 1967).

3. Esto evoca el debate sobre los espacios “naturales reales”, aquellos a los que se accede fuera del museo, pero que han sido intervenidos y cuyo acceso a “lo natural” es mediado por otros discursos y prácticas: jardines botánicos, parques naturales, reservas ecológicas y parques urbanos, entre otros.

cepción, posicionándose como amo de los recuerdos del pasado y de las conceptualizaciones del futuro (Debord, 1967; 1990).

El espectáculo organiza con destreza la ignorancia de lo que sucede para hacer desaparecer el conocimiento histórico; así los eventos son recubiertos con capas de falsedad u omisión que terminan por transformarse en verdades aceptadas por los espectadores. Al mismo tiempo, si el espectáculo deja de hablar de algo, es como si ese algo no existiera y al hablarlo comenzara a existir (Debord, 1967).

DISCURSO MUSEOGRÁFICO: APROXIMACIÓN ANALÍTICA

La representación de cualquier tema (científico o artístico) a través de una exhibición museográfica, es decir, una idea comunicada por medio del acomodo estratégico de objetos, textos y actos, implica la modificación del tapete de significados de los objetos (Jäger, 2003). Esto se refiere a que los objetos de la colección se desprenden de los significados originales para los que fueron creados y son reasignados con nuevos valores que obedecen a los objetivos estratégicos.

El museo se convierte así en un dispositivo que, a través del acomodo estratégico de sus elementos, hace fluir los conocimientos de su discurso. Este tiene además la capacidad de visibilizar / invisibilizar, sacralizar / profanar y legitimar / deslegitimar conocimientos determinados a través de sus propias cualidades, principios y características comunicacionales que, nuevamente, obedecen al discurso dominante y el régimen de verdad.

Si el discurso se caracteriza por la espectacularización de lo natural, y el objetivo estratégico del museo obedece al discurso, es entonces un dispositivo con el mismo fin. Consiste en la puesta en escena de un conjunto de falsedades y omisiones presentadas como verdaderas —visibles, sagradas y legítimas—, que al embellecer aspectos determinados de la naturaleza, distancian a las personas y las sociedades de su realidad vital (Debord, 1967). De tal manera que el entendimiento

y la relación con lo natural depende de lo que el espectáculo permite y determina.

En esta investigación se trabajó el discurso como un continuo, delimitado por momentos históricos de formación, derivados de una estrategia metodológica que articula las propuestas de los momentos analíticos, constitución, configuración y reajuste, que distingue Niels Andersen (2003) en la arqueología del saber, de la propuesta de la genealogía del discurso de Foucault, retomado por Susana Herrera-Lima (2016), y mediante la categorización que propone la teoría fundamentada de Anselm Strauss y Juliet Corbin (2002).

De acuerdo con Edgardo Castro (2004), el dispositivo sigue una especie de ciclo vital a la que Foucault denomina genealogía. Esta consta de tres momentos: la constitución, la configuración y el reajuste. La constitución comienza debido a la urgencia provocada por la fractura del discurso anterior y depende de las condiciones de posibilidad, los actores y las relaciones históricas de poder. Da paso a la configuración que obedece un objetivo estratégico, el cual es alcanzado mediante el ordenamiento de los elementos del discurso bajo una lógica estratégica que obedece al régimen de verdad. Una vez configurado el discurso, puede presentar fenómenos de reajuste que impidan su fractura; en caso opuesto se daría paso a una nueva urgencia.

La constitución de un nuevo discurso parte entonces del punto de fractura de otro previo. Esto significa que cuando el discurso dominante de la época no puede abarcar o explicar la realidad que pretende para mantener el poder, se debilita. En ese momento se da la fractura y es entonces que surge a la par el momento de urgencia de un discurso nuevo, que abarque, explique e incluya lo que el anterior no pudo. El momento de fractura / urgencia en conjunto con las condiciones históricas de posibilidad, conforman el momento de constitución.

El momento de constitución implica, de primera mano, la serie de condiciones históricas de posibilidad, que son el conjunto de características que en un tiempo determinado permiten el desarrollo del

discurso, así como los actores que influyen en su constitución y las relaciones de poder que entre ellos existen.

Tras la constitución, el dispositivo y discurso atienden una funcionalidad, un para qué; este propósito es el objetivo estratégico. Para cumplir dicho objetivo es necesaria una lógica estratégica que opere el discurso, la cual se refiere al acomodo de los elementos que integran los dispositivos para hacer fluir este y que a su vez está asentada en un régimen de verdad; es decir, lo que el discurso del dispositivo da por hecho.

Los elementos discursivos textuales, en el sentido estricto de la palabra, en conjunto con las prácticas no discursivas que limitan su operación (acciones, normas, instituciones) y las materialidades (espacios, tecnologías de representación, arquitecturas) son los elementos que se articulan en la lógica estratégica del discurso. El conjunto de estos caracteres determina el momento de configuración.

En la lectura de Jäger sobre Foucault (Wodak & Meyer, 2015), el conocimiento tiene un papel más evidente dentro del discurso, puesto que, para él, este último determina la realidad en la medida que los sujetos que intervienen activamente como agentes de discursos llevan a cabo prácticas discursivas y no discursivas debido a que disponen del conocimiento.

De tal manera que el discurso ejerce poder al transportar un saber con el que se nutre la conciencia individual y colectiva. Este conocimiento en constante flujo es la base de la acción individual y social, así como de la acción formativa que moldea la realidad. Cualquier acción lingüística o gestual implica conocimiento, así como cualquier manifestación material humana es el resultado de un conocimiento. Así, cualquier acto y cosa como cualquier texto está cargado de un conjunto de conocimientos; por lo que todo dispositivo implica realmente un flujo de conocimiento.

Si el conocimiento contenido en un discurso cambia al respecto de un objeto determinado, a este se le asignan otros significados y en

este sentido se convierte en otro objeto. De tal manera que el discurso puede ser tratado como una práctica que sistemáticamente constituye el objeto del que habla.

Lo que podríamos considerar como un tapete de significados asignado originalmente a una práctica o materialidad, e incluso a un discurso lingüístico, puede ser retirado y / o modificado por la asignación de uno o varios significados distintos. Esto es la base del presente texto: la reinterpretación a través de la representación museográfica, en otras palabras, la museificación. Este proceso de reasignación de significados puede implicar los elementos propios de la espectacularización. Lo que antes era mundano, cotidiano y natural, a través del museo comienza a ser espectacular. A partir de esto, se plantea que la museificación implica la reasignación simbólica con el objetivo de construir el espectáculo.

Es así como la representación museográfica de la naturaleza modifica el tapete de significados en los objetos por aquellos que el discurso del espectáculo busca comunicar. Así, se habla del museo como dispositivo que visibiliza / invisibiliza, sacraliza / profana y legitima / deslegitima conocimientos selectos. En la medida que estos conocimientos fluyan en concordancia a un discurso basado en el espectáculo, el museo ejercerá el mismo poder de espectacularización.

ANÁLISIS Y RESULTADOS

Para aterrizar el pensamiento de Foucault con respecto del dispositivo en el análisis del discurso museográfico, se utilizó la arqueología del saber como primera aproximación analítica, la cual divide en dos fases el estudio del discurso, que corresponden al momento de *constitución* y *configuración* del dispositivo. En el presente trabajo, para el momento de *constitución*, se describieron las condiciones históricas de posibilidad de acuerdo con los ejes que propone Herrera-Lima (2016): económicos, geopolíticos, biofísicos, socioculturales y científico-tecnológicos. Para la fase de *configuración*, se utilizó el análisis crítico

TABLA 1. CORPUS: MUSEOS DEL ESTADO DE QUINTANA ROO

Museos	Categoría	Inauguración	Temática	Operación
Museo Casa de la Naturaleza	Historia natural	1989	Biodiversidad de la reserva de Sian Ka'an	Organización no gubernamental
Museo de la Guerra de Castas	Historia y etnografía	1993	Periodo de la Guerra de castas y sobre la comunidad maya de Tihosuco	Museo comunitario a cargo de la Secretaría de Cultura
Museo de la Cultura Maya de Chetumal	Antropología, historia y arte contemporáneo	1993	Antropología e historia de los mayas en el estado de Quintana Roo	Secretaría de Cultura
Museo Maya de Cancún	Arqueología e historia	2012	Arqueología e historia de todo el territorio maya	Instituto Nacional de Antropología e Historia
Museo Subacuático de Arte de Cancún	Arte contemporáneo	2010	Relación sociedad naturaleza	Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas y Asociación Civil
Museo Maya Santa Cruz Balam Naj	Etnografía	2014	Comunidades de Felipe Carrillo Puerto	Secretaría de Cultura

del discurso desde las propuestas de Jäger (2003) y se complementó con las propuestas de Strauss y Corbin (2002) desde la teoría fundamentada. Este método se aplicó al conjunto de fuentes obtenidas de entrevistas a informantes clave, análisis documental y observación participante.

La investigación se desarrolló en seis museos del estado de Quintana Roo (tabla 1), cuya soberanía fue declarada en 1974, con objetivos

específicos de mercantilización de los espacios naturales, para la industria del turismo. Es así como estos recintos surgieron en el marco del discurso dominante del desarrollo sostenible, cuyos orígenes están anclados al Informe Bruntland de 1986 y que, con diversas reconfiguraciones y estrategias retóricas, mantiene su eficacia en el contexto global. El concepto de sostenibilidad establece que la economía, así como la naturaleza, se rige por las leyes de la termodinámica, donde la energía se degrada a lo largo del proceso de producción y consumo. Es decir, que la naturaleza como alimento de la economía no es infinita y se deben buscar estrategias que permitan “sostener” el sistema económico, a expensas del natural (Leff, 2002).

Para el análisis de los conocimientos que comunica el discurso, se utilizaron claves de observación cuya determinación se hizo a partir de una revisión del complejo biocultural de la península de Yucatán, como lo entienden Víctor M. Toledo y Narciso Barrera-Bassols (2008): el resultado de la relación histórica entre la naturaleza y la sociedad que la habita. Con esto se logró evidenciar la diversidad de aspectos de la península de Yucatán en torno a la relación sociedad / naturaleza que pudieran estar presentes o ausentes en el discurso de los museos, así como las retóricas que articulan su exhibición. Una vez identificada una clave de observación, se procedió al análisis discursivo del fragmento que la contenía, para lo que se revisaron el argumento y la intención de estar integrado al discurso museográfico. Con estos elementos se agruparon los distintos fragmentos en hilos discursivos. Cada uno es un argumento expresado bajo una misma estrategia, es decir, una que sirve como eje analítico para la codificación axial. Posteriormente se comparó cada fragmento con todos los hilos entre así, para identificar categorías analíticas.

Por lo tanto, a partir de la revisión histórica del complejo biocultural de la península de Yucatán, se identificaron claves de observación que apoyan en la selección de fragmentos discursivos dentro de materiales, textos o actos y que hablan de la relación sociedad naturaleza a lo largo del tiempo. De cada fragmento se procedió a sintetizar el argumento

(qué quiere decir) y la intención de decirlo con una retórica determinada (cómo lo dice). Este proceso de codificación abierta, de acuerdo con la teoría fundamentada, se utilizó en cada fragmento. Los fragmentos son párrafos que pueden ser encontrados en textos (cédulas de objeto, de sala, videos, audios, guías e infográficos, entre otros) o bien en las descripciones de los objetos y las actividades (obtenidas en las entrevistas y descripciones personales resultantes de la observación).

Posteriormente se realizó una categorización de las estrategias discursivas para descifrar los hilos que los conglomeran. Esto se hizo al establecer de qué habla un fragmento determinado y agruparlo con todos aquellos que aportan a la misma idea.

Bajo la hipótesis de que la espectacularización de la naturaleza es una categoría central, se articularon los ejes analíticos para entender las maneras como el museo participa o confronta este fenómeno. Para ilustrar este proceso se ofrece el siguiente ejemplo:

Los seres sobrenaturales

El panteón maya era amplio y complejo; no sólo formado por deidades, sino por un gran número de criaturas sobrenaturales relacionadas con las fuerzas de la naturaleza. Para comunicarse con los dioses, los seres humanos debían quemar resina de copal, que limpiaba el cuerpo y la mente de los malos espíritus, facilitando la comunicación (ficha de objeto 8 en sala 2, Museo Maya de Cancún).

Las claves de observación que hacen relevante este fragmento en el estudio son: naturaleza, seres sobrenaturales, dioses y mayas. Elementos del complejo biocultural de Quintana Roo que funcionan como detonadores. Sobre el conocimiento detrás de este texto tenemos que la cédula ilustra una serie de tres cajetes, piezas de cerámica similares a platos con pequeñas patas, utilizadas con diversos propósitos. Es posible que algunos de ellos tuvieran resina de copal como la cédula indica, pero el observador no puede corroborarlo, por lo que las piezas

ilustran la cédula y no al revés; este es el principio museográfico de esparcimiento.

El argumento de la cédula es que los mayas del pasado se comunicaban con diversos seres sobrenaturales, dioses y otras criaturas que se expresaban mediante las fuerzas de la naturaleza, la lluvia, los huracanes y los incendios, entre otros. Al analizar la retórica, se aprecia que el texto habla en pasado, lo que separa a los mayas contemporáneos de comunicarse con sus dioses, a la vez que asume que el carácter diverso de los seres y deidades no es algo del presente.

Este fragmento fue agrupado dentro de un hilo discursivo caracterizado por contrastar el maya del pasado con el del presente, argumentando, entre otros aspectos, que la conexión que se tenía con la naturaleza se ha perdido. Al articular el hilo con la categoría central, se observa una separación de la relación naturaleza sociedad con base en los mayas del pasado y los contemporáneos, de tal manera que la espectacular diversidad de seres asociados a la naturaleza y de las relaciones de la sociedad con ellos pertenecen a un fragmento de tiempo separado de la realidad vital de los pueblos actuales, cuyo panteón y ceremonias pudieran no estar de acuerdo con este discurso espectacularizado.

Como base de este estudio se propone al museo como un espacio permanente o temporal, donde una colección material (piezas arqueológicas, artísticas, naturales o históricas) o inmaterial (saberes, prácticas o creencias) es organizada bajo una lógica estratégica de escenificación y espectáculo (museografía) para detonar una experiencia en sus visitantes, anclada a un discurso determinado, en este caso sobre la naturaleza y su relación con la sociedad.

El análisis de la lógica estratégica que marca el acomodo de los elementos de cada museo permitió evidenciar los fines del dispositivo, donde el entendimiento de la relación de la sociedad con la naturaleza depende de lo que el espectáculo permite y determina, ya sea para corroborarlo o enfrentarlo.

Los hilos discursivos identificados que tejen el tapete de significados en el conjunto de museos revisados son los siguientes:

- El concepto de naturaleza: agrupa fragmentos que declaran una respuesta a la pregunta ¿qué es la naturaleza?, donde se incluyen o excluyen del concepto atributos como lo humano y lo no humano, lo vivo y lo no vivo, entre otros.
- Los problemas de la naturaleza: habla sobre lo que fue o ha de ser considerado problema ambiental. Señala causas e incluye expresiones éticas o morales con respecto a los conflictos socioambientales. Culpa o victimiza a las poblaciones mayas de acuerdo con el enfoque discursivo de cada museo e incluye soluciones potenciales, en muchos casos basados en el retorno al pensamiento de los mayas precolombinos.
- Los recursos naturales: trata la dimensión económica de los elementos del ecosistema. Une fragmentos que le atribuyen adjetivos relacionados con lo material y lo monetario. Incluye los textos que posicionan a la naturaleza como el combustible del desarrollo, así como representaciones de la transformación de los ecosistemas en productos mercantiles.
- La naturaleza en el tiempo: incluye fragmentos referidos a la continuidad o desarticulación de la escala temporal. Marca las diferencias de la naturaleza del pasado y del presente, que legitiman la fragmentación del continuo social maya. Este hilo enfatiza la relación armónica con la naturaleza en el pasado, de explotación y abuso durante la conquista española y de deterioro y recuperación en las comunidades mayas contemporáneas.
- Visiones de la naturaleza: incorpora referencias científicas y religiosas al entendimiento de la naturaleza. Se encuentran los fragmentos enfocados a las explicaciones del orden del universo. Realiza comparaciones entre culturas del pasado y del presente. Incluye, categorizaciones, jerarquías, descripciones, representaciones, ilustraciones

o prácticas relacionadas con elementos sobrenaturales, deidades, seres míticos y explicaciones del orden.

- El papel simbólico de la naturaleza: aborda fragmentos discursivos sobre el papel de elementos específicos de la naturaleza en momentos históricos determinados. La intención de este hilo es mostrar la carga simbólica que la imagen de elementos como la ceiba o el henequén han recibido a lo largo de la historia, resultantes de experiencias altamente emotivas, como son las guerras. Esto cumple un papel central para entender la postura argumentativa en cada museo.

Además de obtener los hilos discursivos descritos, se reconoció la separación discursiva de los mayas con respecto a la naturaleza en tres fragmentos temporales. De acuerdo con Debord (1967; 1990), la discontinuidad temporal tiene un carácter central para entender la espectacularización, puesto que el espectáculo debe poder repetirse para su constante venta y consumo. De tal manera que el tiempo histórico se presenta separado en lo que el autor llama fragmentos pseudocíclicos que se repiten infinitamente. Se identificaron tres de estos, nombrados con base en categorías en vivo.

El primero es el *gran imperio maya*, tres palabras que suelen estar asociadas entre sí y que denotan una condición positiva, de grandeza y superioridad a los “mayas del pasado”. Agrupa ciudades sin unidad histórica ni cultural que existieron en diferentes periodos, alcanzaron distintos logros científicos, artísticos y culturales, que no compartieron los mismos ecosistemas, pero se caracterizan en razón de un solo criterio: “ser precolombinos”. Se trata de los mayas que no han sido tocados por la ola europea y son representados en una especie de apogeo artístico, científico y militar, en un espacio natural exuberante, donde supuestamente se desarrollaron de manera armoniosa y sostenible. Es el fragmento pseudocíclico que se encuentra con mayor frecuencia. El mismo uso de la palabra “maya” para adjetivar todo como positivo (el gran hotel maya, restaurante maya, *show maya*) hace referencia a la venta y consumo de este.

Los otros dos fragmentos de tiempo corresponden a los mayas contemporáneos. Por un lado, se encuentra el periodo de la Guerra de castas, donde se habla de los mayas como rebeldes o insurgentes, dependiendo del museo que los nombre. Es un fragmento controversial que marca una época cargada por el conflicto del territorio entre los *cruzob* (mayas) y los yucatecos (españoles nacidos en la península). No es casual que se trate del tema menos incluido en todos los museos de la península de Yucatán, puesto que, al tratarse de uno de los mayores genocidios indígenas del país, no era posible presentarlo en museos que surgieron en el mismo marco de construcción de una nación orgullosamente indígena.⁴

El tercer fragmento, *mayas modernos*, se caracteriza porque el pueblo maya no se presenta desde un punto de vista rebelde o insurgente sino servicial y sumiso dentro del marco de la industria del turismo actual de la zona. Las representaciones de los mayas modernos están cargadas de símbolos relacionados con la pobreza, el campo, la marginación y la desigualdad social.

EL DISCURSO MUSEOGRÁFICO EN QUINTANA ROO

Los dos museos de antropología coincidieron en el acomodo y la distribución de algunos elementos; centran su discurso en el gran imperio maya y hablan desde la autoridad de las ciencias sociales y humanas. El Museo de la Cultura Maya de Chetumal trata de la naturaleza siempre como el escenario de las civilizaciones, y para reflejarlo el edificio mismo se construyó para imitar la cosmogonía maya y es adornado con maquetas y plantas de plástico para detonar la sensación de estar rodeado por la vegetación. La colección permanente no incluye los momentos anteriores o consecuentes al gran imperio maya,

4. El racismo y la esclavitud indígena, en general, tampoco se observan en otros museos mexicanos; por ejemplo, en los museos de Sonora tampoco se incluye la historia de la esclavitud aquí durante el porfiriato.

por lo que al contrastar con el nombre del museo es evidente que visibiliza, sacraliza y legitima la “cultura maya”, solo que lo hace desde el discurso de los mayas del pasado. En este sentido, la naturaleza y su exuberancia se reducen a una condición aparentemente extinta.

El papel de la naturaleza es escenificar la grandeza del hombre al aprovechar sus recursos y someterla ante sus necesidades. En este discurso no hay cabida a los aspectos poco espectaculares como la sobreexplotación, la guerra o la deforestación. El fragmento temporal del gran imperio maya carece de problemas ambientales, y es precisamente en este discurso donde se legitima la armonía anhelada y la utopía del pasado sostenible.

El Museo Maya de Cancún tampoco se centra en resolver qué es la naturaleza, más bien en cómo es aquella que rodea al mundo maya. Y aunque los problemas ambientales tampoco son el interés central, en su diseño incluye soluciones a estas problemáticas, como la iluminación por luz solar. A través de incluir en su exhibición al manglar y una zona arqueológica, produce una convivencia del visitante con un montaje vivo y actual; por lo que la naturaleza no queda atrapada en el pasado o en una representación artificial sino que se presenta como un continuo hasta la actualidad del observador. Este ejercicio disuelve la discontinuidad temporal a través del uso de la continuidad ecosistémica, pues el espectador actual se adentra en el escenario del pasado.

Esta arquitectura vanguardista responde a una nueva visión de la naturaleza, que no se tenía durante la fundación del Museo de la Cultura Maya de Chetumal. Aquí la flora viva es parte de la exposición: es cuidada y mantenida como cualquier otro objeto y se muestra visualmente deseable (naturalizada). En este sentido, se integra en el discurso como escenario, al mismo tiempo que como objeto. Así, la convivencia entre el edificio y sus jardines apuntan a un discurso de sostenibilidad. Puesto que al museo de arqueología pareciera interesarle solamente el pasado, el guion termina cuando los mayas son colonizados por los españoles; por lo que también se centra en el fragmento de tiempo pseudocíclico que marca el *gran imperio maya*;

sin embargo, este museo busca la articulación con la población maya actual, al incluir exhibiciones temporales como *To'on, mayas contemporáneos*. Es en este ejercicio donde se compara la grandeza del pasado con la marginación del presente, lo que termina por reforzar la discontinuidad temporal y deja en el espectador la interrogante sobre cómo pudo ese pasado ser este presente.

Si bien ambos museos son un esfuerzo público por complementar la información presente en los sitios arqueológicos, en el marco de lo espectacular, los museos de antropología y arqueología representan un escenario inconcluso, carente de conflicto y explotación ambiental. El espectáculo que presentan se sustenta en la naturaleza como escenario para el desarrollo, en un sistema vectorial entre proteger y cooperar, dominable, pero nunca explotada. La naturaleza utilizada de forma sostenible por el antiguo pueblo maya, quienes parecieran ser un ejemplo para el desarrollo sostenible del ahora. Este discurso termina por negar la posibilidad del conocimiento sobre la biodiversidad, el avance científico y la innovación tecnológica por parte de los pueblos del presente.

En muchos sentidos, los museos comunitarios desafían el discurso occidental del saber expuesto en las “instituciones científicas formales” como las previamente mencionadas. El Museo Santa Cruz Balama Naj, en el corazón del estado, tiene una cacofonía de objetos como colección, sin embargo, permite ver a través de los ojos de una comunidad que ha recopilado estas materialidades desde su propia memoria colectiva, por lo que se convierte en un espacio de autonarrativa y autorrepresentación de *quiénes son*, constituyéndose en portadores del discurso sobre sí mismos.

A diferencia de los museos gubernamentales de ciencias humanas, que en el ejercicio de hablar de los mayas y su naturaleza presentan una escenificación de estos en el pasado, en los museos comunitarios la integración de maquetas sobre las civilizaciones del pasado, con elementos actuales como la cocina y la actividad chiclera, habla de un conocimiento y uso de la biodiversidad que ha continuado en el

tiempo. Así, la relación sociedad–naturaleza es presentada no desde un punto de vista de lo que fue sino de lo que sigue siendo. Esto es un contradiscurso en el sentido de que se opone a la idea espectacular de que el *gran imperio maya* carece de continuidad con periodos consecutivos donde los pobladores mayas contemporáneos carecen de conocimiento y uso de la naturaleza.

Este museo expone la producción cultural de los pobladores, integra en el marco de lo visible lo sagrado y lo legítimo, los conocimientos y las materialidades del maya contemporáneo. Esto queda claro al observar, a un costado del inmueble que alberga el Museo Santa Cruz Balam Naj, un mural con la frase: “La zona maya no es un museo etnográfico, es un pueblo en marcha”; la cual ejemplifica la oposición del museo comunitario al etnográfico gubernamental, en un ejercicio de contradiscurso.

El Museo de la Guerra de Castas es otro ejercicio museográfico comunitario. De manera similar que el caso anterior, su colección está conformada por donaciones de la población que se identifica como heredera del pasado del movimiento. Este museo declara que la naturaleza no es escenario de la cultura sino más bien conformadora de identidad, donde la pérdida de una conlleva a la desaparición de la otra. Aquí la naturaleza es parte intrínseca de la cultura, tanto como lo son el lenguaje y las creencias religiosas.

El guion museográfico de la exposición permanente utiliza la espectacularización, para detonar un sentimiento de ira frente a la opresión de sus antepasados. Cuestiona la legitimidad del discurso hegemónico sobre la realidad aparentemente armónica del maya, visibiliza un proceso bélico que cobró la vida de la población y que constituye un fragmento de tiempo que no es comúnmente observado en otros escenarios del estado, para integrar al significado del ser maya adjetivos como insurgente, rebelde y organizado. Trabaja con un fragmento de tiempo pseudocíclico *Guerra de castas*, pero a la vez que lo refuerza, da continuidad al *gran imperio maya* y explica al *maya contemporáneo*. En este sentido, fortalece el acercamiento de la sociedad con su pasado y su futuro.

El Museo Casa de la Naturaleza, un recinto de historia natural con administración independiente, sustenta su discurso en la definición del concepto de naturaleza y las problemáticas ambientales; incluye en esta definición lo vivo y lo no vivo, pero excluye lo humano. Presenta a la naturaleza como un espectáculo gratuito y diverso. No utiliza dioramas que escenifiquen la vida, al contrario, representa la naturalidad de la muerte y a esta como dadora de espectáculo. Finalmente, instala a la ciencia como régimen de verdad, por encima del conocimiento local.

El acomodo taxonómico y evolutivo del principio de esparcimiento que caracteriza a este tipo de museos se acepta como régimen de verdad. Aunque este arreglo museográfico, clave para comunicar su discurso científico, no refleja el “caos” presente en cualquier sistema natural. Es, en este sentido, que la naturaleza, exhibida desde esta retórica taxonómica, tiene un componente de orden y categorización que omite relaciones sistémicas.

Sin embargo, mientras que el espectáculo separa la sociedad de la realidad, la lógica estratégica de este museo involucra activamente a la sociedad con las problemáticas ambientales. No excluye lo “no bello” del espectáculo, en cambio, espectaculariza los actos que buscan resolverlos al convertirlos en programas económicos de administración comunitaria para el desarrollo social, publicitados a través del museo y otros medios de comunicación. Este espacio incluyó dentro de sus claves de observación temas como la sobrepesca, la contaminación, la extinción, la deforestación o los huracanes; aspectos que el discurso hegemónico de sostenibilidad en la región suele esquivar.

Este museo de ciencias ambientales no asigna un juicio de valor a los mayas ni pasados ni presentes sino que se enfoca en la definición de problemas ambientales actuales y las formas de resolverlos a través de la ciencia y el turismo sostenible. El papel del maya en relación con la naturaleza se encuentra en el público objetivo del museo, que son las comunidades mayas del estado, y en el reconocimiento de su papel en la solución de dichos problemas.

Junto con el sistema de planetarios de Quintana Roo, que no se revisa en esta ocasión, es un ejercicio específicamente creado para comunicar ciencia en México, con el objetivo de entender las dinámicas detrás de los sistemas naturales y desarrollar herramientas en la población local para tomar decisiones de una manera más informada, sean estas mayas o no. Es en este razonamiento un discurso que contrapone la construcción de la armonía anhelada a una condición extinta o del pasado.

El Museo Subacuático de Arte de Cancún (Musa) consiste en un conjunto escultórico sumergido en el mar Caribe que tiene como fin promover la formación de arrecifes de coral. Es así un ejercicio con la intención de ser un verdadero ecosistema marino a futuro, inducido a partir de la artificialidad de la escultura sumergida, donde la experiencia de visita resulta en la detonación de emociones y la sensación de haber conocido la realidad del mundo natural, es decir, es un espectáculo.

La sincronía de los ciclos naturales con aquellos del mercado del turismo alcanza su mejor ejemplo en este museo pionero en el mundo. Al ser en sí mismo una solución al problema ambiental del impacto turístico sobre los arrecifes, por ofrecer un espacio para la biodiversidad, inducido como alternativa económica sostenible desde las mismas lógicas del dispositivo museo y sus fines espectaculares.

El Musa utiliza la fuerza del océano para amplificar los efectos del espectáculo, embellece la realidad natural con el discurso artístico y científico, a la vez que detona el sentimiento de aventura y exploración. Quien visita este museo descubre en su inmersión al mar un espacio distinto en cada ocasión, que no ha sido visitado por nadie más. Esto es cierto no solo de forma poética, puesto que la imagen que experimenta es única, dado que los corales y los peces no volverán a esa misma posición. Así, el sentimiento de aventura es replicado en el espectáculo de este museo. El mismo ejercicio opera en el sentido opuesto, la artificialidad humana de la escultura es embellecida por la verdad de la naturaleza no humana. De tal manera que el discurso de naturaleza surge de su unión con el de sociedad.

El tiempo también participa de la exhibición, al grado que es pieza de la colección. La naturaleza, al igual que en el museo de historia natural, se caracteriza por la continuidad, la transformación y el intercambio entre lo que vive y lo que muere. El cambio se acepta como parte del espectáculo dentro del Musa e incluso el espectáculo existe gracias a los cambios que sufren las esculturas en el tiempo.

Se acepta la condición de recurso de la naturaleza y se paga un precio para poder acceder al espectáculo. Pero lo mercantil no es objetivo central del museo, que no obtiene dinero de sus visitantes, al contrario, el proyecto busca la distribución del recurso en la sociedad, puesto que los beneficiados son los prestadores de servicios turísticos de la localidad en primera mano, y en segunda aquellos ligados a la cadena de valores que representa conservar los arrecifes de coral. Por lo que, si bien el espectáculo busca la producción económica, es en la distribución de los bienes a la sociedad donde el proyecto se vuelve sostenible.

Aunque carece de títulos, cédulas o cualquier texto lingüístico que explique las salas, la experiencia de observar un conjunto escultórico sumergido en el mar, bajo el silencio que implica el buceo, enfrenta al espectador con escenas de lo cotidiano en un escenario sensorial completamente distinto, que buscan provocar asociaciones y disociaciones para detonar el pensamiento científico, la autocrítica y la reflexión. El solo hecho de ver una escultura en el fondo marino supone el planteamiento de preguntas en el observador y es una experiencia que evidencia el carácter heterotópico y heterocrónico que plantea Foucault (1967) sobre el museo.

DISCURSOS Y CONTRADISCURSOS EN EL MUSEO

El museo se configura como un dispositivo que, a través de la distribución de sus elementos discursivos, no discursivos y materiales, cumple el objetivo estratégico del discurso hegemónico. En la historia turística del estado de Quintana Roo, este discurso incorpora el controvertido y ambiguo concepto de *sostenibilidad*, una relación que busca el equi-

libro entre la dimensión ambiental, social y económica. Sin embargo, para el espectáculo analizado desde Debord (1967 y 1990), la sostenibilidad se alcanza sin necesidad de que el objetivo se cumpla, solo basta con la representación de su éxito. Esto significaría que no se trata de ser sostenibles sino de parecer serlo.

Ya que en el concepto de naturaleza conviven un sinnúmero de significados arrastrados por la historia humana, es fácil que el discurso seleccione y omita aquellos que quiere incluir en su representación de sostenibilidad para mantenerse en el poder; lo que le permite decidir qué partes de la naturaleza merecen aparecer en el plano de lo conservable, de lo explotable o, en todo caso, lo extingible. En este sentido es que se habla de la espectacularización de la naturaleza en el museo como un conjunto de representaciones subjetivas que determinan los elementos de lo humano, lo no humano, lo vivo y lo no vivo, que pueden estar en el campo de lo visible, lo sagrado y lo legítimo y ser entendidas como naturales.

Se observó que las consecuencias de los procesos humanos por el consumo y la relación con la naturaleza no humana, como los residuos, la contaminación, la sobreexplotación o las malas prácticas de producción alimentaria son aspectos que parecen no merecer un lugar en el espectáculo y que, por lo tanto, quedan fuera del discurso del museo y del concepto de naturaleza que recibe el visitante, aún cuando estos son asuntos de competencia ambiental en otros contextos.

El museo nació como el espectáculo de los fragmentos que conforman lo verdadero, artístico, científico, histórico o natural. No puede desprenderse de su dimensión espectacular, tanto como no puede dejar de visibilizar, sacralizar y legitimar el conocimiento. Sin embargo, de acuerdo con lo que se ha descrito, también puede confrontar los efectos del espectáculo como lo propone Debord (1967 y 1990), al ser utilizado como un ejercicio con fines autocríticos y autonarrativos. La propuesta intencionada de los mayas del presente de construirse a sí mismos en los museos comunitarios es un ejercicio de comunicación pública

de la ciencia que permite el control a los usuarios sobre sus propios conocimientos, historia e identidad.

Los museos comunitarios contestan el discurso de los museos gubernamentales, a la vez que se recuerdan a sí mismos sobre quiénes son. Visibilizan al maya contemporáneo y su relación con el pasado, sacralizan sus conocimientos al nivel del conocimiento científico y legitiman una identidad frente al otro y frente a sí. Cómo aseverar que es una escenificación de falsedades, cuando el museo comunitario expone aquello que para el visitante local puede ser verdadero. Así, la línea entre la falsedad del espectáculo y la realidad del mito se difumina en el museo comunitario.

El museo de historia natural representa a una naturaleza llena de vida a partir de una colección de muertos agrupados en formas que no podrían ser encontradas en la realidad. Sin embargo, el Museo Casa de la Naturaleza no separa la naturaleza en fragmentos temporales sino que enfatiza su continuidad. Si la naturaleza tiene continuidad, en este discurso de sostenibilidad a largo plazo, el precio de ver el espectáculo en el futuro es actuar en el presente.

Musa es un ejercicio paradigmático que entrelaza la retórica del arte y la ciencia para detonar en los espectadores el sentimiento de aventura, descubrimiento y reflexión. En este ejercicio se logra comunicar un discurso con una apuesta fuerte por cuestionar la separación entre los conceptos de naturaleza y sociedad a través de la detonación emotiva y sensorial de la experiencia museográfica. Mediante las mismas lógicas estratégicas del dispositivo museo, consigue un discurso espectacular, que es a su vez contradiscurso de la hegemonía de lo sostenible / sustentable de la zona, donde ser sostenible es llegar a controlar a la naturaleza en un estado de armonía y tranquilidad. Lo es aquel que tiene un muro verde o un ordenado jardín en su diseño, donde solo hace falta incorporar la palabra maya para completar el discurso. Esta es la corriente que podría llamarse pseudosostenibilidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Estos casos demostraron que, si bien la espectacularización es un resultado del museo, no necesariamente conlleva a los efectos propuestos por los autores del concepto. Puede ser que una vez visitado el museo, el espectador compruebe que la naturaleza es espectacular, como se muestra en otros medios de comunicación. Lo que podría resultar en la separación de la sociedad con respecto al ambiente fuera de los medios; en el consumo de la naturaleza en tanto que esta se presente como espectacular y la consecuente demanda de una versión embelecida en la realidad natural.

El caso de las culturas mayas en el espectáculo muestra las maneras en que el discurso hegemónico de la Riviera Maya transmite conocimientos en un marco que detona sentimientos positivos sobre un pasado aparentemente extinto y oculta la problemática ambiental actual; profana la idea del cambio climático, invisibiliza la destrucción de las fuentes de agua por el crecimiento urbano y legitima el reemplazo de arrecifes y manglares por hoteles y parques. El consumo actual del turismo de naturaleza, basado en la experiencia de lo maya ancestral, tiene efectos reales en la viabilidad de los ecosistemas, así como en la imposición idealizada del *maya* en tanto maya del pasado, sobre los conocimientos y las prácticas de una cultura viva.

Sin embargo, el museo es también un ejercicio político que ha sido aprovechado por la sociedad a través de los museos comunitarios, de un contradiscurso donde la espectacularización subvierte el orden propuesto y confronta el discurso dominante, mediante la representación de su propia relación con la naturaleza y su pasado.

México es diverso en museos, y lo revisado en este estado demuestra la tensión discursiva que existe entre los de Quintana Roo con respecto a la naturaleza. Una tensión entre el discurso occidentalizado de armonía anhelada, en relación con los ejercicios que desde lo comunitario y lo privado, desafían las posturas hegemónicas según los cánones del

consumo occidental. El papel de la comunicación científica es crucial para traer al campo de lo visible, sagrado, legítimo y espectacular, el conocimiento que aún permanece fuera de la esfera pública, las problemáticas ambientales, la transformación ecosistémica, los sistemas de consumo de recursos y disposición de residuos, la historia natural y, por supuesto, un espacio promotor de la igualdad, la inclusión, la innovación y el desarrollo científico y tecnológico.

REFERENCIAS

- Andersen, N. (2003). *Discursive analytical strategies*. Glasgow: The Policy Press.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Brú, J. (1997). *Medio ambiente, poder y espectáculo: gestión ambiental y vida cotidiana*. Barcelona: Icaria.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo.
- Cox, R. (2010). *Environmental communication and the public sphere*. Los Ángeles / Londres / Nueva Delhi / Singapur / Washington, DC: Sage.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote.
- Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1967). Of other spaces. Heterotopias. En J. Miskowiec (Trad.), *Hétérotopies. Des espaces autres. Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (46-49). Recuperado de <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Buenos Aires / México: Siglo XXI.

- Foucault, M. (1977). The confession of the flesh. Entrevista. En G. Colin (Ed.), *In power / knowledge selected interviews and other writings* (194–228). Nueva York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Gómez, M.V. (2016). *El museo como dispositivo de espectacularización de la naturaleza*. Tesis de maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Tlaquepaque: ITESO.
- Hall, S. (2002). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage.
- Herrera-Lima, S. (2016). *Del progreso a la armonía: naturaleza, sociedad y discurso en las exposiciones universales, 1893–2010*. Guadalajara: ITESO.
- Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis del dispositivo. En R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (61–100). Barcelona: Gedisa.
- Jauss, H.R. (1967). La historia literaria como desafío a la ciencia literaria. En H.U. Gumbrecht (Comp.), *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya.
- Leff, E. (2002). *Saber ambiental: sustentabilidad, racionalidad, complejidad, poder*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lord, B. (2006). Foucault's museum: difference, representation and genealogy. *Museum & Society*, 4(1), 1–14.
- Macnaghten, P. & Urry, J. (1999). *Theory, culture & society: Contested natures*. Londres: Sage.
- Strauss, A. & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Toledo, V. & Barrera-Bassols, N. (2008). *La memoria biocultural, la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*. Barcelona: Icaria.

- Williams, R. (1980). Ideas of nature. En *Problems in materialism and culture. Selected Essays* (67-85). Londres: Verso.
- Wodak, R. & Meyer, M. (2015). *Methods of critical discourse studies*. Londres / California / Nueva Dehli / Singapur: Sage.