

El museo insaciable¹

MARÍA BOLAÑOS

Universidad de Valladolid

1.

Desde los años ochenta, nuestro país vive inmerso en un insólito e imparable auge museístico: creación de museos nuevos, renovación de las viejas estructuras, fundación de centros de exposiciones y puesta en marcha de iniciativas museísticas, expositivas o culturales de gran envergadura. Esta vitalidad casi eufórica, que permite hablar de un verdadero renacimiento de los museos, del culto al patrimonio y a la memoria humana conservada en ellos, nos produce una ilusión de cosmopolitismo, de esplendor cultural y de modernidad urbana que nunca antes habíamos experimentado.

Tal insólita expansión ha irrumpido de la mano de una tendencia cultural nueva de las sociedades postindustriales, que han otorgado una creciente primacía a los valores estéticos, a las artes y a la cultura visual. Ya sea un efecto del descrédito de los pensamientos muy vertebrados, o por la dificultad de sustituir las viejas formas éticas por otras nuevas, lo cierto es que el arte, todas las artes, han adquirido una presencia en la vida pública y en la intimidad de la experiencia individual de la que nunca antes habían gozado. Esta prevalencia de los gustos estéticos en los intereses de los individuos –al igual que sucedió en el siglo XVIII, cuando se descubrió la estética como una esfera de la experiencia humana–, siempre ha ido acompañada de una promoción estelar del museo. Pero ahora, pasados doscientos años, la estética se desborda de

¹ Los temas y argumentos de esta ponencia están basados en el capítulo final de la segunda edición de mi *Historia de los Museos en España*, de próxima aparición.

Museo

El museo insaciable

los confines que le había marcado la tradición e invade la vida cotidiana permeabilizando todos sus gestos e introduciendo modelos estéticos de comportamiento, haciendo que el *estilo* se convierta en un "valor" en sí mismo y que, en el límite, el lenguaje del arte termine por ser entendido como un refugio privilegiado de la verdad. Nunca, como en estas décadas entre el siglo XX y el XXI, el arte había sido tan importante, nunca había alcanzado una presencia tan obsesiva, nunca había sido tan visto, degustado, explicado o discutido. De modo que comprender lo que sucede en el seno del museo equivale, en cierto modo, a comprender lo que sucede en el ser mismo de la contemporaneidad. Quizás se deba a que, como se anunciaba ya en el umbral de esta era, el museo "tiene el privilegio de hablar el idioma de la época, el idioma de la imagen; un lenguaje inteligible para todos, idéntico en todos los países".

Este "deseo de museo" ha sido muy intenso en las artes contemporáneas. Tras la puesta en marcha de una trama de fundaciones de implantación regional –iniciada con el IVAM, y proseguida con el MACBA, el CGAC de Santiago, el MEIAC de Extremadura– se sumaron simultánea y posteriormente un laberinto de nuevos establecimientos casi siempre públicos pero también privados, bien como centros de arte o de cultura contemporáneos (con el énfasis puesto en la actividad expositiva), bien como museos propiamente dichos con colección propia. Entre estos se destaca un nutrido grupo de museos monográficos consagrados a la recuperación de grandes

maestros de la vanguardia española, de un interés muy apreciable, pues están inspirados por miras de carácter crítico y divulgativo y por una ambición cosmopolita de la que antes se había carecido: la *Fundación Tàpies* de Barcelona, la *Fundación Pilar i Joan Miró* en Palma de Mallorca, ejemplos más modestos el pequeño *Museo Esteban Vicente*, en Segovia (1998), o el *Centro José Guerrero*, el *Museo Picasso Málaga*. O *Chillida Leku* (2000) en Hernani. Junto a ellos, decenas de nuevas fundaciones ha cubierto el país de Norte a Sur, en pequeñas y medianas ciudades de provincia, de manera que no hay capital española que no posea o tenga en proyecto una institución de esta naturaleza. *Artium* en Vitoria, *Marco* en Vigo, *Domus Artium* en Salamanca, *Patio Herreriano* de Valladolid, *MUSAC* de León o *Laboral*, en Gijón, conforman un puñado de establecimientos de tamaño moderado, de arte o de cultura interdisciplinar que han venido en un lapso de tiempo rapidísimo a transformar el paisaje museístico en provincias y a crear un tejido, todavía embrionario pero fiel, de aficionados al arte y asiduos visitantes de exposiciones.

Esta imparable "lluvia" museística ha dado ocasión a cierto debate público –por qué tanto museo, para quién tanto museo– entre profesionales del gremio, artistas, periodistas, aficionados al arte y políticos, en el que unos defienden la necesidad de una normalización que compense las lagunas en los equipamientos e infraestructuras culturales que son propios de toda ciudad moderna europea –a semejanza de las *Kunsthalle* suizas y alema-

nas-, mientras que otros critican el esnobismo, la masificación y la banalización de la cultura y la búsqueda de rendimientos políticos que se esconden detrás de estos proyectos, tantas veces abandonados a su suerte después de las pompas inaugurales.

Lo cierto es que la vida de estos organismos es muy frágil. Siguen trayectorias irregulares, azarosas, a veces muy brillantes, pero de tiempo en tiempo, se ven sumidos en dificultades y crisis, que derivan de factores diversos: presupuestos raquíticos, intromisiones políticas, desavenencias en la gestión, políticas expositivas incoherentes, inercias culturales, falta de profesionalidad y de planificación museológica y una enorme dificultad para llegar al público.

La aceleración con la que han crecido es correlativa a otro fenómeno no menos nuevo: la rapidez con que la obra de arte de un joven talento pasa de su taller a un galerista y de éste a una exposición temporal y de ésta última a la colección de un museo, mientras la obra va subiendo de precio, y su autor de fama, en cada uno de los escalones de su ascenso. Esta capacidad de museificar con una velocidad casi automática el arte contemporáneo más reciente, en una dinámica de la sobreproducción, puede obedecer a diversas intenciones –desde la exhibición de un *glamour* banal hasta el respeto leal por la modernidad que nos describe–, que a veces es muy eficaz, aunque casi siempre resulta incompatible con el desarrollo de proyectos originales que requieren un ritmo lento, inver-

siones complejas, una gestión flexible y hasta un poco de silencio.

Ya sabemos que la espectacularidad del crecimiento está encabezada por el arte contemporáneo. Pero también en los museos de especialidades clásicas o en los temáticos se ha verificado la misma obsesión expansiva –colecciones crecientes, edificios más grandes, más servicios, más personal, mayores presupuestos–. Es cierto que en algunos casos, la ampliación era una urgencia inaplazable. El paradigma es el *Museo del Prado*, que venía manifestando el comportamiento viciado de estos mastodontes culturales: en detrimento de sus innegables derechos adquiridos como primer museo nacional y de acumular un enorme poder simbólico, arrastraba desde décadas una debilidad congénita y una resistencia tenaz a las ideas innovadoras, sin los servicios más básicos, asfixiado espacialmente y anticuado en sus instalaciones, en sus programas y en su relación con el público, por el que manifestaba el más desatento desdén. A pesar del tiempo transcurrido, del pleno asentamiento de la modernidad cultural, un sector muy retrógrado y altivo de la elite madrileña consideraba al museo un reducto propio, el último refugio de la memoria del aristocratismo cortesano y de sus tesoros artísticos.

Había sucedido lo mismo en Francia, salvando las considerables distancias, con el *Louvre*, que, durante mucho tiempo estuvo convencido de que la grandeza de su colección le eximía de cualquier compromiso social, una idea expresada abiertamente por alguno

Museo

El museo insaciable

de sus responsables cuando afirmó: "Nosotros no necesitamos departamento de educación; tenemos la *Gioconda*". Sin embargo, rectificó, y pronto se convirtió en uno de los ejemplos más inteligentes de adaptación a los nuevos tiempos con la modernización emprendida en 1983 al construir un acceso espectacular, una gran pirámide de cristal, tras la que había toda una operación de remodelación de los itinerarios internos y de racionalización de los servicios.

La ampliación y redefinición espacial del Prado encomendada a Rafael Moneo ha supuesto el cambio más significativo, y su intervención juiciosa y contenida –de esa concisión que él admira en Velázquez, a la que ha añadido un punto de vivacidad caliente, casi barroca– salvaguarda la personalidad del edificio de Villanueva y promete los cambios que cada vez se hacían más imprescindibles.

El Prado es sólo el ejemplo más destacado del interés con que en España la administración pública ha entendido el nuevo perfil adquirido en la última década por el museo público, como referente cultural de primer orden. La programación ministerial en distintos ámbitos –infraestructuras, colecciones, formación de profesionales, normativa– se ha materializado en nuevos establecimientos, reaperturas y ampliaciones de las sedes de numerosos museos públicos (como el *Museo de León*, con un excelente discurso museológico).

Pero esta condición insaciable, bulímica, del museo moderno que se manifiesta en su

dimensión estadística –cada vez más museos– no debería ignorar la otra mitad del hecho: que cada vez son más necesarios. Porque no se trata sólo del incremento numérico, sino de cómo, también en estos últimos años, el campo de lo museal se ha ensanchado hasta abrazar la totalidad de la cultura e, incluso, la de la no-cultura. Era en cierta manera un principio consustancial al museo, desde su fundación, pues el museo siempre aspiró a acaparar cada vez más objetos, a conseguir la totalización más absoluta de la historia humana.

Pero la aceleración del fenómeno está adquiriendo un ímpetu implacable que ya no deja nada fuera de la vitrina: los objetos del supermercado, los documentos intangibles, la frivolidad más perecedera o incluso los restos del pasado hoy ya perdidos: pues cuando no es posible presentar físicamente el objeto, la tecnología encuentra formas de simulación que le permiten una presencia virtual en el mundo ficticio de la pantalla. Una nueva narrativa museográfica se ha impuesto en la escenificación de la cultura a expensas de la autenticidad material del objeto, pues no se trata tanto de ser verdadero como de ser verosímil. No contento con esa expansión, el museo se sale por puertas y ventanas, acampa en la calle, viaja a grandes distancias, se mira en el espejo de su propia historia o se auto-critica; se hace portátil en lujosos catálogos que lo estudian y en videos que lo describen; se comercializa en camisetas y carteles, salta a la red y se falsifica virtualmente; se exporta en macroexposiciones o crea sucursales como

hace la marca *Guggenheim* en Bilbao y el *Louvre* en Abu-Dhabi.

Quizá sea la extraordinaria pregnancia que las imágenes han conquistado en nuestro modo de interpretar el mundo, la invasión de los medios visuales en todos los aspectos de la vida lo que ha propiciado esta museificación de la cultura; lo cierto es que todos los saberes gustan de traducirse a un discurso visual: la economía, el pensamiento filosófico, la geografía, la ciencia, la historia. Se inventan museos sobre etapas del pensamiento (el *Museo de la Ilustración y la Modernidad*, en Valencia) o se finge la vida en una cueva paleolítica (*Altamira*). Y, sobre todo, se organizan exposiciones sobre la riqueza, sobre la canción de autor, sobre las maneras de leer, sobre personajes novelescos, sobre zapatos viejos, o sobre rituales funerarios.

2.

Esta vida frenética obliga al museo a vivir en un mundo de distancias cortas. Distancias cortas, primero, en su relación con el visitante, donde prima como nunca la proximidad física, la experimentación directa y concreta de la obra, sin intermediaciones. Si el espectador contemporáneo necesita hoy del museo es porque éste le promete una vivencia individualizada a metro y medio de su objeto –sea un bodegón flamenco, un grupo de mariposas disecadas o una máscara africana–, en un disfrute solipsista y emocional, de afirmación de la autenticidad personal, pero también

de intimidad trascendente que pocos lugares públicos ofrecen. No hay mejor sitio que el museo, hoy, para que el espectador se acantone en su “momento” interpretativo, en su libertad de opinión sin respeto por los juicios de autoridad. Esta “intensidad de lo actual” no tiene precedentes. Quedó atrás y bien olvidada la finalidad histórica del museo como ámbito de estudio, para pasar a primer plano su concepción como un lugar de apropiaciones individuales, de afirmaciones de la diferencia, de celebración de un presente subjetivo, defensor a ultranza del “aquí y ahora”.

Distancias cortas, en segundo lugar, porque no hay museo que no haya arrinconado el régimen de la larga duración de la tarea conservadora en beneficio del tiempo corto de la exposición. Esta “cultura de la exposición”, en cierto modo imperiosa, no solo ha introducido una temporalidad inédita en la vida del museo, al obligarle a someterse a lo efímero y a la renovación, sino que ha cambiado los viejos hábitos museológicos, entablando así con el visitante un correlato indisoluble al que se supeditan todas las exigencias: “exposición” y “discurso sobre el público” son las dos referencias sobre las que se asienta el museo de las democracias modernas.

Se podría decir que, al igual que los museos prosperaron en su momento a costa de las colecciones particulares, del mismo modo, hoy, las exposiciones prosperan a costa de los museos. Las rutas aéreas del mundo están congestionadas por *tizianos*, *rembrandts* y

Museo

El museo insaciable

goyas que van y vienen cruzando el océano, mientras los conservadores se ven apremiados a desatender la catalogación de sus fondos para ocuparse afanosamente de la redacción de la voluminosa monografía sobre la exposición de turno; mientras las instituciones que ejercen el mecenazgo patrocinan muestras temporales en detrimento de las necesidades vitalicias del museo; y mientras el público reserva plaza para visitar la exposición, convencido de que se encuentra ante una oportunidad que nunca más se le volverá a presentar: algo así "como el vestido para el baile de Cenicienta", que era mágico por la simple razón de ser efímero. Por eso, la conmemoración hoy del centenario de tal pintor o de tal escuela artística con una exposición, cuanto más nutrida y retrospectiva mejor, es vista como una deuda moral cuyo olvido no obtendrá más que reproches y protestas. El hecho de que la literatura crítica en el terreno del arte y hasta el ensayismo estético o los estudios históricos se hayan refugiado, por así decir, casi de manera exclusiva en los catálogos de exposiciones, marcando el ritmo y la orientación del trabajo de los expertos, es un efecto más de este boom expositivo.

Esta prevalencia de lo expositivo ha acrecentado un fenómeno añadido, que es la dispersión y heterogeneidad de los lugares en los que presentar colecciones y muestras temporales. El *status* exclusivo y superior de los museos con colección se ha debilitado, al tiempo que se multiplicaban los lugares de presentación de la obra: museos con colecciones públicas o privadas inalienables,

centros de formación y de producción artística sin colección propia, instituciones financieras con colección y sede, colecciones prestadas temporalmente, conventos que exponen arte de vanguardia y domicilios de artistas o de coleccionistas. Inicialmente, esta práctica tiene sus orígenes en la desmitificación cultural propugnada en los años sesenta, ansiosa por insertarse en el ritmo real de la calle. Fue entonces cuando se inició la práctica de la rehabilitación de espacios industriales abandonados en las márgenes de las ciudades, arsenales y viejos talleres, que representaban una atractiva alternativa al museo, por las connotaciones post-históricas del gesto, así como por el discreto encanto que suponen como trasgresión. Hoy esa práctica, lejos de ser subversiva, ha sido legitimada y extendida, de modo que "cualquier lugar" puede ser el lugar del arte.

El expansionismo expositivo no es sólo físico; también es disciplinar. Una intensa experimentación interdisciplinar ejercida en el campo teórico, en las Ciencias Humanas y Sociales desde los años setenta contamina las inquietudes intelectuales de este cambio de siglo, favoreciendo la ruptura de fronteras entre la literatura y la pintura, la ciencia y el arte, el psicoanálisis y la poesía, etc. Y la exposición se ha revelado como el campo de pruebas idóneo para ese ejercicio. Pues mientras que el museo es una institución de mayor arrogancia doctrinal, más afirmativo en su visión del mundo y de la historia, la temporalidad efímera del tiempo expositivo abre la vía para reescribir la historia transversalmente sobre

criterios teóricos menos explorados. Es cierto que los museos en una abrumadora mayoría, no sólo los españoles, siguen estructurando la presentación de su colección según un hilo narrativo histórico-artístico, un canon explicativo sustentado sobre la idea ilustrada de progreso que impone una interpretación unilineal, que admite desviaciones de la "corriente principal" a condición de que se consideren como tales, y donde cada obra queda encuadrada dentro de un orden clasificatorio de estilos que se suceden a través de los siglos de modo inexorable –Antigüedad, Gótico, Renacimiento, Manierismo, etc.–, en la que cada etapa deriva de la que la precede y origina la que la sigue. El museo se convierte así en el escenario privilegiado en el que el espectador revive una heroica e imparable sucesión de logros y desafíos, de superación de obstáculos, que recuerda el evolucionismo antropológico del siglo XIX que explicaba la marcha de la humanidad como un camino de la barbarie a la civilización.

Sin embargo, una nueva flexibilidad en la interpretación del pasado y del patrimonio artístico va ganando terreno y desdibujando la frontera estricta que encasillaba a los museos por tipologías en beneficio de propuestas que saltan por encima de milenios o de límites disciplinares. De modo que, con mejor o peor fortuna, sin ninguna garantía de que, por sí sola, la mezcla sea relevante, la condición de la interdisciplinariedad ha pasado a convertirse en un *topos* obligado en los desiderata de todo museo que se proclame moderno. Esculturas de las islas Cícladas en el Reina

Sofía, pinacotecas históricas que presentan a artistas vivos, como ha hecho el Prado con Thomas Struth, creadores que dialogan con colecciones de botánica, música o arte precolombino, como sucedió en Barcelona con la experiencia *Dobles vidas*.

Tal "cultura de la exposición" ha empezado con menos valentía de la que sería deseable a contagiar también a la presentación de la colección permanente con nuevas prácticas, que tratan de romper la vieja dicotomía entre colección estable y exposición temporal. Es cierto que la personalidad de un museo viene dada por su colección; que ésta es su "caja negra". Pero colección permanente no significa estancamiento y la nueva movilidad ha traído un gusto por la *exposición* que se materializa, por ejemplo, en reinstalaciones rotatorias y periódicas, que promueven nuevas interpretaciones –historicistas, poéticas, conceptuales–, y atraen al público local.

3.

Esta tendencia dominante al expansionismo –numérico, disciplinar, expositivo, conceptual– se registra también en sus aspiraciones. Cada vez son más ambiciosas las exigencias que pesan sobre el museo en este tránsito entre milenios, que ha pasado de basar su finalidad en la conservación y difusión de los objetos que custodia a actuar como un depósito de la memoria colectiva, la mejor encarnación de lo que amamos de nuestra historia y de nosotros mismos. Ya no es sólo, por tanto, una

Museo

El museo insaciable

institución patrimonial que guarda restos materiales; es una estructura de conocimiento, y, como tal, no sólo se espera de él que conserve las cosas importantes que testimonian nuestro pasado, sino que nos explique "quiénes somos", una necesidad acuciantemente sentida por las generaciones del presente, que se sienten amenazadas, quizá solo imaginariamente, por la amnesia y la obsolescencia de los recuerdos, y que encuentran en esta institución una compensación a la inestabilidad del presente, al rápido consumo de información y a la nostalgia de un pasado que se aleja fatalmente de nosotros. Así que el museo no sólo ha crecido numéricamente sino que ha entrado en nuestra conciencia, que también es llevada a las vitrinas y convertida en objeto musealizable. La meta hoy parece ser el recuerdo *total*.

Y es que la forma en que las sociedades se representan su pasado también tiene su historia. Y desde fines de los ochenta, la forma adoptada en este desciframiento, muy activo en Europa, es la de un discurso sobre la identidad y la recordación. Tal boom de la memoria se ramifica en ideologías y prácticas muy variadas: universalización de la idea de patrimonio, auge de la literatura confesional y de la novela histórica, canales televisivos especializados en historia, reviviscencia colectiva de hechos traumáticos como el genocidio judío y, además, cierto regresismo apologético practicado por la Iglesia y algunos sectores políticos. La obsesión memorial tiene su contrafigura en el miedo al olvido, otro motor que también se articula en prácticas propias: auge de los

testimonios orales, recuperación documental y material, gusto por las conmemoraciones y los aniversarios, regreso del monumento y arqueologías rememorativas sobre los desaparecidos –pues la "falta de sepulturas" es una laguna intolerable en la construcción de la historia humana–.

El reciente discurso de la memoria, aun siendo innegablemente global, está ligado a la historia de naciones específicas, a traumas generacionales concretos, a dramas familiares, particularmente agudos en países que, tras vivir bajo totalitarismos, dictaduras militares o regímenes coloniales han realizado su transición democrática –primero Alemania, y luego la propia España, Sudáfrica, Argentina, Hungría–, y en los que la restitución de la memoria individual o común no constituye un territorio neutral ni inocente, sino que es un campo de batalla en el que los adversarios se adueñan de la herencia simbólica del pasado, la someten al ostracismo o exaltan algunos de sus aspectos en detrimento de otros.

En España los debates sobre la memoria nacional, y el envés que las moviliza, el miedo al olvido, han aflorado más reciente, lenta y tímidamente, de manera abierta en la década de los noventa, después de una silenciosa y represiva cuarentena, impuesta por las cicatrices ideológicas y culturales dejadas por la Guerra Civil, la Dictadura y la España monolítica que ésta construyó, y por el dominio político y social durante varias décadas de esa "generación callada" que interpuso un mar de silencio sobre su propia

historia y la de sus abuelos. La carga emocional de algunas reivindicaciones recientes lo evidencia: reclamaciones de documentos patrimoniales como los llamados "papeles de Salamanca", fundación de asociaciones en pro de la "memoria histórica", debates en torno a leyes parlamentarias de reposición de derechos a los vencidos o beatificaciones de mártires de la Iglesia. Y los museos son, por su propia naturaleza, la trinchera eficaz donde dirimir reclamaciones pendientes en relación con la restitución de objetos sobre los que se alegan derechos simbólica o jurídicamente justificados: el intermitente requerimiento del Gobierno vasco desde 1998 para trasladar el *Guernica* de Picasso al Museo Guggenheim de Bilbao; la pretensión del Museo Arqueológico de Elche sobre la dama ibérica instalada en el Nacional de Madrid, desde su devolución por Pétain.

Sin embargo, con independencia de estos episodios de entusiasmo y cólera, el trabajo de restitución de la memoria de nuestro traumático siglo XX apenas ha revertido efectos en una reconsideración del museo como sede institucional del recuerdo. A cambio, lo que domina es una efímera pero obsesiva actividad conmemorativa, que se materializa en una inflación de exposiciones temporales, artísticas, documentales, indudablemente necesarias, pero en todo caso insuficientes y demasiado sesgadas. El partido conservador que gobernó entre 1996 y 2004 puso en marcha una maquinaria de celebraciones y efemérides volcadas sobre el pasado imperial, las grandes gestas de la monarquía hispánica

y la política de los Austrias en defensa de la fe católica: *Felipe II* y la *Monarquía hispánica*, *Carolus*, o Cristóbal Colón, plasmada ésta última en una exposición, *La materia de los sueños*, que ocupó la sede del Museo de Arte Contemporáneo *Patio Herreriano de Valladolid*, y que se entendió como una imposición contraria a los fines del museo arrastrando la dimisión de su prestigioso Consejo asesor y una protesta crítica en los medios profesionales.

Tras el cambio de gobierno de 2004, se ahondó en el trabajo de recuperación de una España, no olvidada, pero sí silenciada durante décadas. El aniversario del comienzo de la Guerra Civil en 2006 fue el eje en torno al cual se organizaron algunas exposiciones como *Arte Protegido* y *Guerra Civil. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico*, en el Museo del Prado en 2003 sobre la operación de salvamento de las obras de arte organizada por las autoridades de la República en 1939 o la muy documentada *Las Misiones Pedagógicas de la República*.

Pero la memoria está sometida a una trama discursiva compleja, que no sólo contempla los episodios de la historia reciente sino que se extiende a los mitos ancestrales, a la tradición folklórica, al imaginario popular, a aquello, en definitiva, que Focillon llamó el "patrimonio de los pobres". Y es que, lanzados a los placeres del presente más efímero, entregados al consumo rápido de informaciones, cada vez más perdida la familiaridad con nuestras propias tradiciones, nuestra memoria cultural no sólo está amenazada por las tra-

Museo

El museo insaciable

bas y las censuras que limitan el acceso a las fuentes históricas, sino por la sobreabundancia informativa, una nueva forma de barbarie no tan explícita, pero sutilmente eficaz.

En la actual museística española esa preocupación ocupa un lugar muy voceado pero poco serio, pues el interés identitario es casi siempre hueco y, por lo general, obsesivamente esencialista. Eso explica, quizás, las deficiencias congénitas de nuestros museos antropológicos y etnográficos, nulamente comprensivos y proclives al encapsulamiento narcisista y a practicar, o bien una visión de la cultura mítica e inmemorial, tratada casi siempre ahistóricamente, o bien a manipularla en razón de atractivos más coyunturales, muy frecuentes en nuestra historia, proclive a desnudar viejos museos para vestir otros son muy expresivos algunos ejemplos: es el caso de la orientación dada al *Museo del Traje*, creado en 2002, más elocuente por ser un museo nacional, que, como es sabido, se nutre del más ambicioso proyecto de la II República, el *Museo del Pueblo Español*, previsto como un museo de etnografía de las culturas hispanas. Mimado por la autoridad ministerial, y aunque nominalmente se presente como un "centro de investigación etnológico" ("detrás de la historia del traje se esconde la historia del hombre"), su actual reducción a esta tipología supuestamente "más moderna" y glamurosa es muy elocuente de la escasa implantación entre nosotros de los estudios sobre Antropología.

Otro caso bien distinto, caso aparte y muy concreto, pero también una fórmula

sui generis de reflexión sobre la identidad, lo han constituido las exposiciones organizadas por los obispos de Castilla y León con el rico patrimonio de sus diócesis, concebidas sobre el propósito de asociar el legado cultural e histórico español a sus raíces cristianas. *Edades del Hombre* es un proyecto emprendido en 1989 que cuenta con catorce ediciones en distintas catedrales de la región y que aún sigue abierto por el éxito alcanzado. El ciclo es una versión catequística y abusiva, por sesgada, de las tendencias imperantes en el campo expositivo desde los años ochenta. Aquí el aprovechamiento de la ruptura con los esquemas tradicionales se pone al servicio de una renovación de la liturgia católica en su ambiente originario, la catedral. Se trata de que los iconos religiosos, que "habían enmudecido, tanto por el fenómeno de la secularización y desacralización" se manifiesten al visitante, le renueven el mensaje del más allá, le vuelvan a contar la parábola olvidada. La obra de arte, nimbada de lo sobrenatural, actúa como un instrumento de la exposición-relato para, como prescriben literalmente los estatutos de la Fundación, ponerla al servicio del pueblo "en orden a su evangelización".

Pero con independencia de algún caso puntual, lo que domina, en general, en la interpretación de nuestra memoria es la retórica de la exaltación y la mismidad. Pasado ya algún siglo desde su creación, el museo no parece en disposición de renunciar a la enfática misión afirmativa que le asignó el nacionalismo romántico; y la modernización de los equipamientos y de las instalaciones o

su atractiva resolución formal, a veces espléndidas, contrastan con la vieja prosopopeya que exhiben tantos de ellos y con su visión de la cultura un tanto "vegetal". Esto se hace más evidente en los museos etnográficos, en cuyas colecciones se acentúa un problema inherente a todo objeto museístico: el abismo que se abre entre el objeto real utilizado cotidianamente por el hombre (herramientas de trabajo, enseres domésticos, ajuares) y la curiosidad postiza de un público ávido de imágenes y representaciones. De ahí ese ligero gusto *camp*, muy apreciado por cierto tipo de visitante devoto, que planea irremisiblemente sobre la museografía etnográfica de muchos establecimientos.

Una "sed de raíces" parece obsesionar a las generaciones presentes. Esa sed, como hace cien años, sigue fascinada por el culto a lo *local* e inmersa en un discurso desmovilizador y costumbrista, a veces potenciado por un nacionalismo insatisfecho. Es el pretexto de la mirada etnográfica el que permite congelar musealmente la nostalgia de oficios, artesanías, y actividades extinguidos, como si la fundación de un *Museo del Bandolero* en Ronda o del de la *Agrupación Sardinera* en Murcia fuese la vía más auténtica para comprender las propias raíces. Estas formas de "delirio conmemorativo", que se mueven entre el tipismo estéril, la manía personal y una pseudoetnografía banal y engañosa, refuerzan, en una época de uniformidad cultural, el sentimiento de pertenencia a un grupo que se distingue por algo –yo vengo de una tradición pastoril; yo habito en una región de

bandoleros; yo pertenezco a una familia de pescadores– y que ve *autenticada* su existencia en el museo.

Es esa misma necesidad de autorreconocimiento colectivo la que ha promovido la alianza entre identidad, patrimonio y territorio, recreada en regiones y comarcas con una fuerte personalidad, tanto por su herencia material –la geología y el paisaje, la arquitectura rural, las especies vegetales autóctonas, las producciones locales o los restos arqueológicos de distintas épocas–, como por su legado intangible –el formado por tradiciones orales, incluidos idiomas y dialectos, costumbres, rituales y actos festivos, técnicas artesanales tradicionales y conocimientos y usos relacionados con la naturaleza–. Estos museos al aire libre, museos del territorio o museos comunitarios parten de un entendimiento integral y antropológico de la cultura, ya se trate de musealizar vestigios industriales, como en Cataluña o Asturias; o el patrimonio paisajístico según la fórmula aplicada en el *Parque Cultural del Maestrazgo*.

Esta museología "democrática" de lo popular y lo anónimo –dispersa por el entorno, con puntos temáticos, centros de interpretación e itinerarios musealizados–, trata de combatir el academicismo elitista del museo clásico con sus mecenas y sus colecciones de tesoros, y las ideas convencionales sobre la conservación patrimonial, articuladas sobre el monumento, y a cambio, servir de estímulo a un desarrollo rural equilibrado, alentado por iniciativas locales. Fines bienintencionados y

Museo

El museo insaciable

voluntariosos que se ven siempre confrontados a la paradoja que supone inmovilizar lo que debe estar vivo, y que a duras penas consiguen alcanzar su cruzada más noble y utópica: la de conservar viva la integridad y complejidad de la identidad, alentar la conciencia social y preservar el componente creativo de la memoria colectiva. Eso por no olvidar –dada la naturaleza mestiza de las sociedades industriales avanzadas– que tal culto al sentimiento de pertenencia en unos tiene su envés en las dramáticas condiciones de exclusión que padecen los “otros”.

Pero, más allá de tanto elogio incondicional de la memoria y de los sentimientos de “pertenencia” que el museo promueve –y de su contraste con la indigencia de su aplicación efectiva–, subyace una cuestión que recae sobre el problema esencial: ¿qué función deben ejercer hoy los museos? O, lo que es lo mismo, ¿qué papel debe cumplir el pasado en nuestro presente? Recordemos que la historia europea a la que pertenecemos creó un modelo cultural nuevo que, lejos de apreciar dogmáticamente sus tradiciones y la autoridad de sus antepasados, hizo retroceder el valor de la memoria para dar cabida al entusiasmo por el porvenir y al deseo de progreso y novedad. Solo en ese filo tan ambiguo, en ese impulso revolucionario, podía nacer una institución como el museo, reservorio obligado frente a los olvidos. Eso es lo que hace de él una criatura intrínsecamente moderna, pues si la tradición hubiese reinado de modo absoluto no habría habido cabida para una fundación planeada para tutelar tanta pérdida.

Por ello, y aunque parezca una paradoja, su principal obligación el museo la tiene con el presente. No le cabe, por tanto, recrearse en esencialidades, en certezas identitarias, en una cultura “superviviente” que sólo es la forma hipócrita del olvido. Como producto histórico, debe asumir su inscripción en la historia, salir de ese limbo sordo e intemporal en que a veces parece sumergido y que no es sino la sombra de la muerte que se cierne sobre él cuando se refugia en su gravedad imponente y se presenta como un espacio vagamente sagrado y pasivo, legitimado por una eternidad neutra e inmortal, secuestrado de la creación, de lo social y de lo político; un prestigioso lugar de encierro al que permitimos estructurar y seleccionar nuestro pasado a condición de que nos sea consentido olvidar el resto.