

Relatos no textuales sobre la identidad: discurso nacional y museos etnográficos*

Non-textual narratives on identity: national discourse and ethnographic museums.

Luis Díaz Viana**

*** Catedrático de universidad en los centros de investigación pública en España: Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA), Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Despacho 1F6, C/ Albasanz 26–28, 28037 Madrid <luisdviana@hotmail.com>.*

Abstract

This paper examines how anthropological perspectives and reflections face the Western institutions like the National Museum (being anthropological or not) against its own contradictions and paradoxes. It also illustrates the discomfort produced, very often, by national museums of anthropology on those who hold power, with the example of the paradigmatic case of the Museo del Pueblo Español (Museum of the Spanish People), which has never managed to function coherently with its collections opened to the public. The comparison of this case with others having similar objectives but different positions, permits the unraveling of the strategies of representation, frequently fraudulent if not perverse, that museums develop in their attempt to tell the history of a nation, defining a model of culture and reducing this to some material relics of assumed or debatable value.

Key words: museums, history, memory, anthropology, nation.

Resumen

Este trabajo trata de cómo la perspectiva y reflexión antropológicas sitúan a la institución occidental del museo nacional (sea éste de antropología o no) ante sus propias contradicciones o paradojas, y ejemplifica la incomodidad que, a menudo, quienes desempeñan el poder experimentan frente a los museos nacionales de antropología, con el caso del Museo del Pueblo Español, que nunca ha llegado a funcionar de manera estable y con sus puertas abiertas a las

colecciones que resguarda. La comparación de éste con otros de parecido propósito pero distinta orientación permite desentrañar las estrategias de representación, con frecuencia tramposas si no perversas, que los museos desarrollan en su intento de relatar la historia de una nación, definiendo un modelo de cultura y reduciendo ésta a ciertos vestigios materiales de supuesto o discutible valor.

Palabras clave: museos, historia, memoria, antropología, nación.

El 5 de marzo de 2009 tenía lugar en Teruel la primera reunión del Comité Científico encargado de asesorar el proceso de creación del Museo Nacional de Etnografía –pues éste sería su nombre– en aquella capital de una provincia para muchos casi inexistente. Como integrantes de dicho Comité era obligado preguntarnos –en primer lugar– qué hacíamos allí. Y la respuesta, que tenía que ver con la accidentada historia –y quizá el punto final o desenlace– de un viejo museo también inexistente en la práctica, no dejaba de ser bastante surrealista. Aunque, por otro lado, el acceso directo a extensas fuentes de información relacionadas con todo el proceso compensaba esa sensación extraña.

Las últimas peripecias al respecto del frustrado Museo del Pueblo Español y después de Antropología resultan bien significativas: en agosto de 2008, algunos antropólogos y conservadores de museos fuimos convocados por los responsables del Ministerio de Cultura, no tanto para que los asesoráramos sobre lo que debería hacerse con los museos estatales de antropología, sino sobre cómo llevar a cabo unas decisiones que ya parecían estar políticamente tomadas: el antiguo Museo de Etnología y el Museo de América deberían ser modernizados en sus planteamientos, mientras que una parte de las piezas del siempre virtual Museo del Pueblo Español pasaría al Museo de la Moda –hasta ahora del Traje–, que seguiría existiendo en una nueva ubicación, y lo que quedara iría a parar a ese futuro Museo (Nacional) de Etnografía que tendría su sede en Teruel. ¿Por qué? Porque, en su campaña durante las últimas elecciones, el presidente Rodríguez Zapatero prometió allí que así sería, para que lo rural y lo arcaico se conjugasen en el nuevo proyecto, de modo que al fin "Teruel exista", aunque sea como receptáculo de lo arcaico y lo típico.

En el preproyecto urdido por técnicos del Ministerio y que se nos presentó en Teruel dicho día, la idea de un Museo del Pueblo Español se había materialmente esfumado. De hecho, en los "aportes" se nos intentó convencer de que aquel antiguo proyecto republicano de un Museo del Pueblo Español no resultaba ya moderno ni políticamente correcto. El museo que devendría de él no sería a la postre ni Español ni del Pueblo ni casi Museo. Sin embargo, al haberse ido nutriendo sus fondos de objetos recogidos en las aldeas españolas desde principios del siglo XX y después de todo tipo de utensilios, juguetes y cacharos hasta llegar a los actuales teléfonos móviles, el nuevo museo serviría muy bien para documentar (según el preproyecto que se ofrecía a nuestra consideración) "el paso de la sociedad agraria y rural" a la "industrial y urbana" a través de ese caótico almacén de cosas variopintas que algunos habrían dado en identificar con la "vida cotidiana". Alguna historia se estaba contando ahí, al fin y al cabo, aunque renquearan los criterios

clasificatorios para organizar todo aquello y –en realidad– no hubiera hecho falta museo, sino una "exposición monográfica" para narrarlo. "Ese paso", sin atisbos de conflicto a lo que se ve, de lo rural a lo urbano vendría a apuntalar la sensación de progreso, lo mucho que España habría "cambiado", si no "avanzado".

El mensaje era el desarrollo económico y, por lo tanto, el progreso de España en los últimos años. Pero resulta –sin duda– interesante que para transmitir esa idea de logro político se eligiera, precisamente, reconvertir al viejo proyecto nacional del Museo del Pueblo Español en otra cosa: en una especie de débil discurso identitario sin casi Estado ni casi nación.

Del orden, importancia o jerarquía de las cosas: por qué se guardan y por qué no

Todo museo que se pretende nacional es un relato. Nos está contando una historia. Se supone que la historia de una nación. Pero en realidad lo que probablemente cuenta es una o varias ideas de nación aplicadas a un caso concreto. También narra, de alguna forma, la pequeña historia y las propias peripecias o avatares de sí mismo, la biografía de cada museo. Como las mismas naciones, los museos nacionales constituyen una representación del espacio y el tiempo, de una historia ligada a un territorio.

Cuando esos museos son además antropológicos, de antropología o de etnografía, la cosa se complica, porque la identificación de unas gentes con su pasado se hace a través de la cultura o las culturas que se desarrollaron, convivieron y –en muchas ocasiones– se enfrentaron en dicho territorio. Pero más que a través de las culturas mismas, tal representación se lleva a cabo desde los vestigios que quedan de ellas. Si se trata de representar a los pueblos con que estas naciones estuvieron en contacto –o llegaron a someter–, semejantes vestigios adquieren frecuentemente la apariencia de despojos.

Un museo de esta clase –nacional– es, pues, la reproducción a pequeña escala de determinados modelos de nación y la escenografía de poder en que el modelo triunfante o hegemónico se manifiesta. Por lo que, como cualquier museo, los históricos y los etnográficos suponen también la plasmación de lo que recordamos y no recordamos. Ya que lo que colectivamente llegamos a recordar u olvidar no es producto de un proceso espontáneo, ni natural, ni sencillo. Suele resultar –al final– de un complejo pacto entre pasado, presente y futuro y del modo en que resolvemos ubicarnos respecto a ellos.

Memoria y olvido dependen del lugar que queremos que ocupen las personas, los hechos y las cosas en nuestra relación con el tiempo, o del espacio que pretendamos ocupar nosotros mismos frente a la historia. Se ha dicho alguna vez que "la manera en que la historia es producida en cualquier sociedad puede envolver la selectiva conservación y destrucción de las huellas físicas" (Lane, 2005: 31), y representar tanto la civilización como la barbarie.

De las representaciones incómodas a los museos "nacionales" no históricos

Los museos son uno de los mejores ejemplos de cómo las culturas hegemónicas se reproducen y representan a sí mismas, desdeñando todo lo que no se ajusta a su canon. Pero no sólo condenando a la inexistencia a aquellas manifestaciones culturales que no tienen cabida en ellos. A veces, conservar o archivar fragmentos de las culturas relegadas puede convertirse también – como sabemos de sobra quienes hemos analizado las manipulaciones de la cultura popular– en una forma de "enterramiento" de lo que se pretende reivindicar: en su ocultación y olvido.

Ese proceso por el que se archivan las cosas o –como suele decirse– se "preservan" los objetos, para mejor olvidarlos o para que queden, al menos, relegados en un apartado de exotismos, resulta especialmente notorio en el caso de los museos llamados etnográficos. La idea predominante en muchos de ellos es que los fragmentos de realidad que allí se muestran son vestigios de unas expresiones culturales que se encuentran al margen del progreso, aunque su procedencia temporal responda –en ocasiones– a épocas bastante recientes. Quizá por esto el discurso de tales museos suele ser fragmentario, desestructurado, si se le compara con el estricto orden cronológico generalmente reinante en los museos históricos o arqueológicos.

Paradójicamente, los relatos de los museos antropológicos y etnográficos apelan más bien a esencias inamovibles de un pueblo o una cultura: es decir, que lo que éramos y seguimos siendo parecería estar en lo que se ha desdeñado, en esos almacenes de trastos inconexos, mucho más que en los ordenados templos del progreso y la modernidad. Así que mientras los museos de la posmodernidad (y más si se trata de los de arte moderno o contemporáneo) nos igualan –y de hecho muchos suelen asemejarse entre sí–, los otros (especialmente los considerados como etnográficos) nos diferencian al funcionar como reductos o "cárceles de identidad". Pero al tiempo que parece venerarse esa ilusión de permanencia, también se experimentaría cierto pudor ante el aparente atraso de lo que hasta hace poco hacíamos o fuimos. Los museos etnográficos, como los de antropología en general, producirían, en suma, cierta incomodidad.

Sin embargo, no sólo ellos. El Archivo del Duelo, un proyecto de cuyo equipo de investigación formé parte, y que pretendía, entre otras cosas, conservar el vestigio material de las expresiones populares que se produjeron en la Estación de Atocha tras los atentados terroristas del 11M en Madrid, ha atravesado por un proceso semejante. Del interés inicial que suscitó se ha pasado al desasosiego y al olvido. Ni al partido político en la oposición ni al actualmente gobernante les agrada recordar la catástrofe, que ambos han utilizado para atacarse, y hoy se prefiere pasar políticamente de puntillas sobre los vestigios de esa tragedia. Un hecho luctuoso que, no obstante pareció servir para que la gente común reaccionara y saliera a la calle en lo que pudo semejar una "refundación de la ciudadanía y del país" (Díaz Viana, 2006: 106), ha preferido olvidarse en un ejercicio colectivo –dirigido por el poder o los poderes– de acomodación ante el vértigo de ese momento excepcional.

Lo que se olvida es tan importante como lo que se recuerda. Y, desde luego, no resulta menos revelador. Los museos nacionales ejemplifican a la perfección ese doble juego. Un museo tan impresionante como paradigmático –en cuanto a plasmación de un determinado modelo–, el

Museo Nacional de Antropología de México, expresa muy bien esta paradoja. Construido desde una clara noción de nacionalidad "a la europea", su discurso recoge y expone –sin embargo– los vestigios de todas aquellas otras culturas no hispanas que en territorio mexicano se fueron quedando en el camino durante ese proceso de creación nacional. Como explica la información del propio museo, el espacio museográfico se encuentra dividido en dos secciones: la que está dedicada a la arqueología ocupa la planta baja, y la de etnografía, la planta alta. Las salas de antropología están dispuestas alrededor de la parte descubierta del patio central (el estanque de lirios) y en orden cronológico comenzando por el lado derecho hasta llegar a la sala Mexica. A partir de la sala Culturas de Oaxaca, el orden de presentación es geográfico. Cabe destacar que la sala Culturas del Norte está dedicada a pueblos que pertenecieron a la zona conocida como Aridoamérica y que se extiende al norte de los límites de Mesoamérica. El discurso se estructura sobre una combinación histórico–geográfica que sirve como estrategia para perpetrar una enorme elipsis: faltan los últimos cinco siglos y con ellos la historia del México colonial; una época sin la cual no es posible comprender la construcción de la nacionalidad mexicana y la existencia o la razón, por lo tanto, del propio museo. Pero el Museo Nacional de Antropología no pretende hablar de la historia de México sino del conjunto de culturas que había en ese espacio que ahora es una nación.

Aparecen ya, en este ejemplo paradigmático, dos tendencias en tensión que cobran especial relevancia en los museos antropológicos, pero también en muchos de los denominados nacionales aunque no estén dedicados específicamente a la antropología o etnografía: la "identificación" y el "extrañamiento". Prefiero emplear estos términos –que hacen referencia a un proceso– que los de "identidad" y "diferencia" que parecerían aludir a una "sustancia" de las cosas. Porque los objetos –pues los museos siguen consistiendo básicamente en eso, en la agrupación de objetos– son presentados como vestigios o despojos con los que identificarse o de los que extrañarse, y, a menudo, una y otra estrategia se entremezclan originando un fruto híbrido: el exotismo de lo propio. Un exotismo que causa extrañeza pero que mueve a la identificación.

"Identificación" y "extrañamiento" en las construcciones museísticas de lo nacional

Sólo un complejo proceso de reubicación intelectual puede dar como resultado que todas esas culturas prehispánicas que el visitante del Museo Nacional de Antropología de México se va encontrando en las distintas salas sean no sólo "lo mexicano", sino la esencia de la "mexicanidad". Sin embargo, todo está ordenado y distribuido para que se produzca ese efecto. Hasta donde sé, algo parecido quería hacerse con el Museo Arqueológico Nacional de España en su tránsito a Museo Nacional de Arqueología: presentar las culturas que se desarrollaron aquí y no un relato lineal en progreso de "lo español"; ofrecer al propio museo como laberinto de "sendas inconclusas" (Clifford, 1999).

La historia de la nación española, curiosamente, se sigue contando –en muchas ocasiones– a modo de gran operación de extrañamientos. Pues parece tener aún cierto peso la versión consagrada en época franquista de que, por ejemplo, España es lo celtíbero y lo visigodo, pero no

lo fenicio ni lo árabe, ni siquiera lo romano. Los héroes que en el imaginario colectivo representan la esencia de lo hispano, o incluso de lo ibérico, son personajes que luchan contra el invasor: Indibil, Mandonio, hasta Viriato –el pastor lusitano–, o el rey Don Rodrigo, resultan ser *nuestros*. Romanos y árabes, por el contrario, serían el invasor, el enemigo, *el otro*.

Asumido esto, no puede sorprender que la presentación museística que se hace de las villas romanas de finales del Imperio excavadas en Castilla –como la recientemente museificada de Almenara de Adaja en Valladolid– tienda a ofrecérnoslas como enclaves romanos en España y no como algo que pueda considerarse español. Ello se consigue mediante un cierto proceso de abstracción que convierte a cada villa concreta en un modelo o paradigma de villa, y así en todas las villas, pero sobre todo a través de una estrategia de concienzudo extrañamiento.

Poco parece importar que, por ejemplo, las gentes que habitaban las villas tardorromanas de la actual Castilla desarrollaran una economía de producción cerealista que se ha mantenido hasta hace muy poco como principal fuente de riqueza en dicha tierra; que practicaran rituales semejantes a muchos de los que hoy se siguen efectuando en tantos pueblos de la zona y que en éstos perduren los topónimos que hacen referencia a "quintas", "quintanas" o "baños"; que transitaran con sus ganados por los mismos caminos que los mesteños recorrerían después; que los castellanos hablemos incluso un dialecto de la lengua en que aquellos "ocupantes" se expresaban, el latín, y sean muchos los que en el campo llevan aún nombres latinos o griegos. Eran extraños, eran paganos, gentes ajenas "a lo de aquí". No por casualidad, en las narraciones legendarias de la Península se habla de "moros" en referencia a un pasado donde árabes y romanos quedan englobados bajo el mismo epíteto: el que hace referencia a lo no cristiano.

Una de las muestras más esperpénticas de esa visión, según la cual habría una esencia de lo autóctono que permanece en el tiempo defendiéndose de lo foráneo, fue producida por la prensa regional de Castilla y León cuando empezaron a conocerse los hallazgos de restos de homínidos en Atapuerca y algún titular de entonces llegó a decir: "El primer hombre europeo era de Burgos". No cabe duda, tras leer cosas así, de que los procesos de identificación y la propia construcción de la identidad se realizan en más de una ocasión tomando como punto de referencia lo más remoto y no lo más cercano. Burgos –que es fundada como ciudad en la Alta Edad Media– no existiría como entidad provincial con su actual configuración hasta hace tan sólo un siglo, pero eso no supone ningún obstáculo para que algunos puedan pensar que los antecesores de la especie humana que practicaban el canibalismo en La Gran Dolina fueran ya perfectos burgaleses y, además, "de toda la vida".

Aunque suene a chiste, este ejemplo evidencia una estrategia muy empleada. En el juego de construcción de las identidades, el tiempo que una población humana lleva asentada en un territorio sirve para justificar el derecho de quienes hoy están establecidos en él a reivindicarlo como propio. No importa que los pobladores no sean los mismos, ni siquiera sus descendientes: el mito y la leyenda, pero también la historia formada sobre ellos, acuden frecuentemente en auxilio de esta concepción, proporcionando argumentos de continuidad e identidad.

Los museos, en este sentido, actúan a manera de alambiques de tiempo congelado que depurarían dentro de sus muros lo que se concibe como esencia de la nación. En este proceso purificador se separa de lo esencial a todas aquellas gangas que, aunque adheridas a su historia, no son estimadas como relevantes. Pero ¿quién y cómo se decide lo que tiene relevancia para que una nación sea lo que es? Si las naciones actuales han surgido de un pasado imperial o colonialista se torna aún más difícil determinar qué es lo que forma parte de su esencia. El British Museum, por ejemplo, atesora –en su romántico revoltijo de enseres– vestigios de otros en tierras propias (como mosaicos romanos) y toda clase de despojos de aquellos pueblos a donde se extendió o por donde pasó el Imperio. Es un vademécum de identidades, producto de la rapiña pero también de la admiración por lo bello. "Británico" porque los británicos trajeron, robaron o compraron todo aquello, no tanto porque lo produjeran. Constituye una suerte de visión británica del mundo y dice o cuenta, indudablemente, mucho de la propia historia de Gran Bretaña, que sería también –a juzgar por todo lo saqueado– la historia de media humanidad.

En otros casos, como el español, han tendido a separarse y distinguirse mucho más tanto las disciplinas como los conceptos. Hay un Museo Arqueológico Nacional, donde se guardan las reliquias de diversas culturas y civilizaciones que se posaron en la Península, y –además del Museo de América– dos museos nacionales de antropología, uno de carácter colonial y otro sobre las culturas tenidas por autóctonas, el siempre virtual Museo del Pueblo Español. Expliquemos, antes de pasar más adelante, algo de su enmarañada y paradójica historia para así saber mejor cómo y por qué se llegó a la situación actual.

El extraño caso del Museo Nacional de Etnografía de España

En diciembre de 2002, cuando se conoció la decisión gubernamental de transformar el proyectado Museo de Antropología de Madrid en Museo del Traje, muchos antropólogos que veníamos siguiendo con interés el devenir de estas instituciones firmamos una carta dirigida a quien era la ministra de Cultura –por aquel entonces– en contra de esa iniciativa. En ella, además de denunciar lo que –para nosotros– constituía la incomprensible sustitución de un museo por otro, se apelaba a la conveniencia y necesidad de "la restitución museística a la sociedad de ese conocimiento antropológico del patrimonio cultural". El proceso de reconversión del Museo parecía cerrar, de hecho, un ciclo involutivo que se había iniciado en 1927 con la creación del Museo del Traje Regional e Histórico; ese embrión pasaría a convertirse en 1934 en Museo del Pueblo Español.

A principios de marzo de 2004, poco antes de los atentados del 11M en Madrid, era inaugurado –pese a todo– el Museo del Traje, por el gobierno del Partido Popular ya saliente. No es extraño que los antropólogos percibiéramos el suceso como un paso atrás, ya que casi 100 años habían transcurrido para acabar en el mismo punto de partida: del Museo del Traje Regional e Histórico al Museo del Traje a secas.

Quedaban en el camino distintas denominaciones que, sobre el papel, se habían dado a un museo que nunca llegó a abrir de manera estable sus puertas, aunque contara en su subterránea

trayectoria con algún director ocasional de la talla del antropólogo Julio Caro Baroja, de 1945 a 1954, y una fugaz apertura entre 1971 y 1973. De todos los nombres que se le otorgaron, el de Museo de Antropología fue –quizá–el más apropiado, cuando, gobernando el Partido Socialista Obrero Español, se decretó en 1993 la fusión del antiguo Museo de Etnología con el hasta entonces llamado Museo del Pueblo Español. Refundación que jamás se efectuó en la realidad, produciéndose además la paradoja de que finalmente, y por obra y gracia de la ya mencionada reconversión del Museo de Antropología en el del Traje, pasara a designarse el de Etnología, que guardaba materiales de los cinco continentes, pero sobre todo colecciones coloniales de África, América y Oceanía, como Museo Nacional de Antropología. Una década después, por lo tanto, se volvía a separar lo que en su momento se pretendió unir, pero –para causar más confusión–poniendo la denominación que se otorgaba al museo reunificado a aquel al que menos parecía corresponderle.

Ante esta contradicción y el escamoteo del Museo del Pueblo o los Pueblos de España, decía la carta de los antropólogos a la que se ha aludido antes y en la que, aunque a algunos no nos entusiasmará precisamente el término, se apelaba a la importancia actual del llamado "patrimonio cultural" (es decir, que "nosotros también" nos dejábamos contaminar de una cierta jerga más política que científica para ser mejor escuchados o entendidos):

Resulta paradójico que, cuando se intensifican las recomendaciones de organismos internacionales de la cultura [...] sobre la necesidad de conservar, difundir y restituir este patrimonio cultural material e inmaterial a sus protagonistas, a las generaciones presentes y futuras, el Ministerio de Cultura insista [...] en que nuestro país siga siendo el único de la Unión Europea [...] que no dispone de un Museo de Antropología que nos hable de la diversidad de culturas que componen y configuran su territorio estatal.

Varios procesos confluían en este despropósito de política cultural. Como han señalado Ascensión Barañano y María Cátedra, quienes se han ocupado pormenorizadamente de documentar el azaroso devenir de estos museos, no es una casualidad que el Museo de Antropología se haya visto reducido al supuesto estudio de los *otros*, y el estudio de *nosotros* fuera "sustituido metonímicamente por el de nuestra apariencia: el traje" (Barañano y Cátedra, 2005: 243).

No es sólo que –como sospechaba Caro Baroja– la etnografía, la etnología o la antropología fueran vistas por parte del poder como "ciencias oscuras o despreciadas" (Caro Baroja, 1983: 9–10); que del pretendido conocimiento del pueblo español se pasara a optar en un momento dado por la exposición de lo más superficial, del envoltorio; o que las actitudes más reaccionarias y supuestamente progresistas coincidieran en rendir homenaje así a la entronización de lo corporal, del traje, de la apariencia.

Lo más significativo –probablemente– sea esa imposibilidad de que en la España actual exista un Museo Nacional de Antropología que merezca tal nombre. Sigue habiendo dos, uno que (según Cátedra y Barañano) estaría concebido desde una visión aún "imperial" sobre los exotismos de fuera, y otro –hasta el momento casi clandestino– que en tiempos de la II República pretendió devolver el protagonismo al pueblo y reconstruir una idea de nación, pero –a la postre– se redujo

a un progresivo almacenamiento de los exotismos de dentro. La historia de los museos de antropología españoles parece una metáfora del devenir histórico de España, de la nación española, como proyecto poco menos que imposible.

Como escriben Barañano y Cátedra, "detrás del permanente cierre del *Museo del Pueblo* y de su posterior versión como *Museo de Antropología* está el problema de la definición del *Pueblo* o de los pueblos de España" (Barañano y Cátedra, 2005: 243). Porque la cuestión principal que –quizá– haya que plantearse es por qué los museos de antropología siguen resultando tan incómodos en España a cualquier partido en el poder.

Repensando el espacio y el tiempo desde el museo

Foucault recuerda, al principio de su obra *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (2009), un texto de Borges (1952) donde se cita cierta enciclopedia china en la que estaría recogida la siguiente clasificación: "Los animales se dividen en *a)* pertenecientes al emperador, *b)* embalsamados, *c)* amaestrados, *d)* lechones, *e)* sirenas, *f)* fabulosos, *g)* perros sueltos, *h)* incluidos en esta clasificación, *i)* que se agitan como locos, *j)* innumerables, *k)* dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l)* etcétera, *m)* que acaban de romper el jarrón, *n)* que de lejos parecen moscas" (Foucault, 2009: 1).

Pero lo que Foucault, quien confiesa haberse inspirado en dicho pasaje borgiano para construir su libro, ve "como encanto exótico de otro pensamiento" o "límite del nuestro", es decir, "la imposibilidad de pensar esto" (Foucault, 2009: 1), también puede ser contemplado de otro modo que Borges apunta: como demostración de la arbitrariedad de la mayoría de las clasificaciones, que son establecidas desde contextos y enfoques muy determinados. Aquellos que –precisamente– la gente, consciente o inconscientemente, acostumbra a volcar en sus clasificaciones, de manera que se cuenta también en –o a través de– ellas; da testimonio de su cultura y cosmovisión. Porque –como ya señalara Fisher (1985)– el discurso científico no suele ser en esto tan diferente como a veces se ha pensado de los otros discursos. Todos los discursos podrían ser entendidos en su estructura secuencial como meras narraciones; todo logos sería mito en el sentido de que cualquier cosa que dicen o escriben los humanos constituye una historia. Nada que podamos producir escapa al "paradigma narrativo" que nos habría hecho lo que somos y nos permite cada día "rehacer el mundo" (Niles, 1999: 3).

Como se indicó al principio, los museos nacionales –como los etnográficos– son relatos encapsulados de identidad, y la aplicación de la visión antropológica sobre ellos proyecta un montón de preguntas acerca del tiempo, el espacio y el valor identitario o artístico de las cosas que allí se guardan y exponen. Preguntas que pueden hacer tambalear las premisas que los constituyeron en mausoleos de la nación.

Para empezar, los museos están concebidos en general como templos de la cultura. Aunque los museos de etnografía y antropología empiezan a surgir a finales del siglo XIX y principios del XX,

cuando se produce una cierta renovación de lo museístico (del museo–templo al museo–escuela), puede decirse que heredan todavía esa visión según la cual la cultura es sólo lo que queda dentro de sus muros y que, por lo tanto, apenas hay cultura fuera del museo, como apenas se reconoce saber fuera de la Universidad. El planteamiento de la antropología respecto a la cultura como conocimiento que caracteriza a todos los seres humanos en sus diversas formas choca con una noción en que cultura y conocimiento eran aún sólo un patrimonio de las élites o de los cultos encerrado en un lugar especial.

La concepción del espacio y del tiempo, otro aspecto importantísimo en la concepción de los museos nacionales que tienden a presentarnos la historia desde la sucesión lineal de objetos relevantes producidos en un determinado territorio, igualmente ha sido sometida a revisión por la disciplina antropológica. Por mucho tiempo, la antropología estudió a pueblos primitivos pero contemporáneos, a "pueblos sin historia", y muy en especial a comunidades concretas (ya pertenecieran a esos mismos pueblos, ya fueran comunidades rurales de las sociedades tenidas como desarrolladas) a modo de sociedades aisladas entre sí. En realidad, lo que se estudiaba era el funcionamiento interno de una sociedad. Pero en un momento que viene marcado por la obra de Wolf sobre *Europa y los pueblos sin historia* (1982), las miradas de los antropólogos sobrepasan las cédulas aparentemente cerradas que les habían interesado y vuelven a contemplar las culturas en su interacción, recobrando la visión global de lo humano que ya fue propia de la disciplina en sus inicios.

Ni la nación ni la región son unidades culturales dadas –ni etnográficas ni siquiera folclóricas–. Las *unidades* que podrían relacionarse con lo que en antropología se denominó, hace bastantes años, *áreas culturales* serían, en los casos y contextos a los que estamos aludiendo, las comarcas o zonas de donde proceden muchos de los materiales que han nutrido, durante siglos, las recopilaciones folclóricas de todo tipo y que luego pasarían a museos etnográficos o antropológicos. Es decir, un conjunto o ecosistema geográfico, económico y cultural.

En resumen, la nación o las naciones fueron y son el principal objeto de la historia, no de la antropología –que pone su énfasis en la cultura local–. Los museos tienden a presentarnos muchas veces sólo las "historias adecuadas" (Clifford, 1999) de las naciones y las culturas a través de las cosas, como si las cosas, los objetos, fueran las culturas. Es en ese sentido que la antropología puede –y seguramente debe– alinearse del lado de las gentes, de los "folks", y no colaborar en su cosificación por parte de las élites de poder; aun sabiendo y reconociendo sus practicantes que a menudo no ha sido así y que un ejercicio poco reflexivo o autocrítico de la etnografía ha provisto indiscriminadamente de "artefactos" a los museos, favoreciendo la manipulación interesada de las diferencias o singularidades culturales. Pero si, por el contrario, la antropología –en su recta interpretación de conocimiento de lo humano– impregna y reconduce los procesos de patrimonialización, habrá de convertirse en aliada fundamental de las pequeñas comunidades para una gestión localizada de sus culturas: para que la cultura y conocimientos locales sean gestionados localmente.

Coda: la historia, la antropología y el arte ante el laberinto de las clasificaciones

La diferencia fundamental entre la antropología y la historia, sin embargo, probablemente no esté en su aproximación al espacio, a los territorios, sino en una diversa concepción del tiempo. Los antropólogos hemos trabajado principalmente sobre narraciones –por lo común orales– del pasado, sobre la continuidad de éste en el presente; es decir, sobre la memoria colectiva. La historia, desde sus comienzos, ha construido relatos sobre el pasado a partir de los documentos escritos, habla de lo que fue. Y suele ofrecer una percepción lineal y en progreso de las naciones, de las civilizaciones o las culturas, a la cual la antropología ha renunciado –de algún modo– al alejarse del evolucionismo cultural y que, quizá sin pretenderlo, contribuye –además– a cuestionar.

Porque la antropología, al considerar como valiosa toda cultura, ni más ni menos que otras, y todas las manifestaciones de las mismas, vuelve especialmente incómoda la tarea museística occidental centrada en la conservación de los objetos, y hace más complicado de algún modo, como acaba de explicarse, la conversión de lo cultural en patrimonio –sin más–. En los museos se guarda sólo lo que es valioso. Pero ¿qué es lo que culturalmente ha de tener o no valor? Para la antropología, la cuestión (o el lugar del debate) no está en que, por utilizar la famosa frase de Finkelkraut, "un par de botas equivalga a Shakespeare" (1987: 115), sino en que quizá deberíamos preguntarnos en qué medida son valiosas cada una de estas cosas. Para qué nos valen. Todo depende de que queramos leer historias del pasado o necesitemos andar. Si de lo que se trata es de huir de una catástrofe, las botas pueden alcanzar un extraordinario valor que Shakespeare nunca tendría.

Ello no quiere decir que antropología e historia discurran por caminos irreconciliables, que la segunda no pueda antropologizarse teniendo más en cuenta las mentalidades, los testimonios y contextos cotidianos de la gente común, o que la segunda no haya de vencer la alergia que, en su pasado más influido por una visión funcionalista, parecían causarle los documentos escritos y el polvo de los archivos. Ese giro desde una y otra disciplina hacia un posible punto de encuentro hace tiempo que se produjo ya.

Pero es –justamente– pensando sobre museos etnográficos y museos en general desde la antropología que se ha ido transformando la concepción del patrimonio como *acervo cultural* hasta llegar a la de *construcción social* del patrimonio, de los museos y de la propia cultura. Es por ello mismo que, como ya señalaba Ana Rosas Mantecón (1998: 8), "resulta inaplazable insertar el ámbito del patrimonio cultural en el debate sobre las nuevas políticas culturales, articulándolo con las demandas de cambio social y participación civil".

Recientemente visité un par de exposiciones en dos prestigiosos museos de arte contemporáneo de Madrid: una sobre Picasso y otra sobre Modigliani. Siguiendo una estrategia que los comisarios de arte actuales gustan de utilizar, algunas de las obras escultóricas exhibidas "dialogaban" con esculturas tradicionales africanas. Fuera por mi deformación profesional o no, tuve la impresión de que éstas –a las cuales las de esos dos grandes artistas imitaban deliberadamente– se mostraban con más presencia y perfección, dotadas de mayor fuerza y misterio. Se "comían" a las

de los genios. Quizá los comisarios posmodernos habrían pretendido lo contrario, mostrar la excelencia del arte occidental, pero –para mí– unas (las de Picasso y Modigliani) no dejaban de parecer las copias y las otras las originales. El valor de mercado, sin duda, es muy diferente. Una escultura yoruba no tiene firma, no tiene historia, no tiene nación. Es memoria de los ritos de adivinación y magia para los que fue concebida. Si no hubiera sido porque Picasso y Modigliani sí se fijaron en ese modo de crear, ni siquiera tales obras hubieran sido consideradas dignas – después– de entrar en los museos y mercados de Occidente. ¿Valen más que unas botas o que Shakespeare? Son, como muchas piezas de los museos etnográficos, las botas y Shakespeare a la vez y tan importantes para los yoruba que durante mucho tiempo no tuvieron valor. Valían demasiado para que su importancia se tradujera en un precio.

La –para nosotros– extravagante clasificación de la enciclopedia china citada por Borges y a la que aludía Foucault debería hacernos reflexionar sobre lo débiles, absurdos, o acomodaticios que pueden ser los argumentos con que construimos nuestras propias clasificaciones occidentales. ¿No hemos actuado acaso nosotros como el emperador –o más bien su secretario– que ordena y clasifica todo desde la cámara imperial imponiendo a los demás su particular y a veces estrambótica visión del mundo?

Los museos son un buen sitio para discurrir sobre todo esto y, por ello, seguramente fueron tales lugares los que hicieron pensar a antropólogos como Boas acerca de una premisa fundamental: los criterios con que ordenamos y clasificamos los objetos. No es lo mismo utilizar un criterio morfológico que otro funcional, y si no se sabe cuál era la utilidad de cada cosa, en razón de la técnica de construcción y de la forma externa las raquetas para andar por la nieve podrían acabar junto a las que se usan para jugar al tenis. Semejantes reflexiones llevaron a Boas a superar ya en sus trabajos más tempranos los planteamientos meramente museísticos y entender la cultura como "reacción" y "actividad" (1964). "Reclamar que las raquetas de nieve estén junto a los trineos, los cálices junto a las casullas y los tronos junto a las coronas, no es más que expresar que el sentido de las cosas se basa en relaciones que no sólo son jerárquicas; que se basa en asociaciones, dependencias, anudamientos de orden muy disperso" (Francesch Díaz, 2008: 35–37).

Pues parece innegable la importancia de la jerarquía, que es casi lo mismo que decir el orden por el que se clasifican las cosas –así como el parentesco o rango de los términos con que se les nombra– en el acontecer de la humanidad. El ser humano tiene una capacidad mental jerárquica antes o a la vez que simbólica y de ahí nacen todas las clasificaciones posibles que podamos imaginar. Pero no hay una estructura jerárquica o modo de ordenar universales. El mejor caso para estudiar y comprender tal realidad son los museos. Contemplémoslos desde este punto de vista. Qué cabe o no cabe dentro. Por qué unas cosas suceden a otras. Y, en definitiva, qué es lo que el orden de los objetos, los nombres con que se clasifican y la propia clasificación nos están contando.

Como ha apuntado certeramente Maya Lorena Pérez–Ruiz acerca del caso mexicano, "los museos, más que ser espacios sólo destinados a preservar y dar a conocer bienes culturales nacionales, son

espacios desde los cuales se pueden legitimar las diferencias sociales y reproducir la dominación u oponerse a ellas" (1998: 106).

Desde nuestro pequeño cuarto o gabinete de occidentales curiosos vemos lo que se sigue haciendo en otras culturas –que no han pasado ni por el clasicismo ni por el barroco– y escogemos de ellas lo que tiene valor, lo que es bello entre lo feo. Para Geertz (1983), arte sería lo que en cada cultura o grupo humano se entiende como tal, por ser comúnmente juzgado bonito, bello o valioso. Sin embargo –en el globalizado mundo actual–, acaba valorándose a menudo como arte o adquiriendo al menos un precio (lo que no es exactamente lo mismo) aquello que no sería considerado como tal en el grupo del que procede.

Así, un reposacabezas no es seguramente arte para los oromo de Etiopía, como un reposacabezas de los que antes daban en los aviones no lo es para nosotros y, empero, bajo el epígrafe de "arte africano" se venden en internet reposacabezas oromo por unos 70 euros. Nosotros, en cuanto a occidentales, estamos habituados a imponer nuestras dicotomías sobre el mundo: identidad o diferencia, lo que es arte y lo que no; sin percatarnos de que a los otros tal vez no les importa preguntarse sobre qué obra es artística ni tampoco acerca de quién es su autor; sin darnos cuenta de que aún hay gente para la que el arte no es un concepto necesariamente separado de la vida.

Bibliografía

Barañano, Ascensión y María Cátedra. 2005. "La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de antropología y la creación del Museo del Traje", en *Política y Sociedad*, vol. 42, núm. 3, pp. 227–250. [[Links](#)]

Boas, Franz. 1964. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Solar/Hachette, Buenos Aires. [[Links](#)]

————— 2008. *Franz Boas. Textos de antropología*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid [1932] [[Links](#)].

Borges, Jorge Luis. 1952. "El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones*, Emecé Editorial, Buenos Aires. [[Links](#)]

Caro Baroja, Julio. 1983. *Tecnología popular española*, Editora Nacional, Madrid. [[Links](#)]

Clifford, James. 1999. *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona. [[Links](#)]

Díaz Viana, Luis. 2006. "La resistencia popular en tiempos de globalización: noticia y memoria de la catástrofe", en *Iberoamericana*, núm. 24, pp. 99–109. [[Links](#)]

Finkielkraut, Alain. 1987. *La derrota del pensamiento*, Anagrama, Barcelona. [[Links](#)]

Fisher, Walter R. 1985. "The Narrative Paradigm: An Elaboration", en *Communication Monographs*, núm. 52, diciembre, pp. 347–367. [[Links](#)]

Foucault, Michel. 2009. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid [1964] [[Links](#)].

Francesch Díaz, Alfredo. 2008. "Introducción", en Franz Boas, *Textos de antropología*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, pp. 15–38. [[Links](#)]

Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, Nueva York. [[Links](#)]

Lane, Paul. 2005. "Material Culture of Memory", en W. James y D. Mills (eds.), *The Qualities of Time: Anthropological Approaches*, Berg, Oxford, pp. 19–34. [[Links](#)]

Niles, John D. 1999. *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Tradition*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia. [[Links](#)]

Pérez–Ruiz, Maya Lorena. 1998. "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", en *Alteridades*, año 8, núm. 16, pp. 95–113. [[Links](#)]

Rosas Mantecón, Ana. 1998. "Presentación. El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos", en *Alteridades*, año 8, núm. 16, pp. 3–8. [[Links](#)]

Wolf, Eric R. 1982. *Europe and the People without History*, University of California Press, Berkeley. [[Links](#)]

Fuente: Díaz Viana, Luis. (2010). Relatos no textuales sobre la identidad: discurso nacional y museos etnográficos. *Alteridades*, 20(40), 77-86. Recuperado en 06 de noviembre de 2014, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172010000200007&lng=es&tlng=es. .