

La museología antropológica ayer y hoy ¹

Esther Fernández de Paz

El panorama actual de la museología antropológica en España nos parece cuanto menos desconcertante. Tal situación la vemos como una inevitable consecuencia del desinterés histórico manifestado por una gran mayoría de antropólogos hacia esta materia, que ha visto impasible cómo se multiplican los museos rotulados bajo la categoría de "etnológicos", "etnográficos" y sobre todo de "artes y costumbres populares", sin contar con ningún profesional de la Antropología y, consiguientemente, sin que el discurso emitido tenga relación alguna con los principios de la ciencia antropológica; es más, yendo muchas veces en flagrante contradicción con los planteamientos básicos de esta disciplina.

Un rápido repaso al desarrollo de estas instituciones podría clarificar el camino seguido por la museología antropológica en general, desde sus orígenes a la actualidad, para, a partir de ahí, reflexionar sobre los caminos que permitan remontar la desorientación reinante en nuestro entorno.

En principio, cabe recordar cómo uno de los errores más repetidos en la historiografía museológica clásica es el empeño por situar el arranque de los museos antropológicos en los llamados "gabinetes de curiosidades", que comienzan a formarse en el siglo XVI con objetos exóticos de todo tipo; piezas inconexas, recopiladas por exploradores o misioneros, sin más criterio que su rareza u originalidad. Para nosotros es claro que un museo de Antropología es exclusivamente -tanto ayer como hoy- el que refleja los objetivos, los paradigmas y la metodología antropológicos y, por consiguiente, inexistentes antes del surgimiento de la disciplina. Sólo entonces, los

objetos cobijados en los museos pasan a ser tratados como verdaderos documentos de estudio de la cultura.

En aquellos momentos, mediados del siglo XIX, ya se habían inaugurado en Europa los primeros museos dedicados exclusivamente a conservar y exhibir ciertas realizaciones del pasado - artes y antigüedades-, que habían sido sublimadas como merecedoras de ser traspasadas a las generaciones futuras. Una elección acorde con el primigenio concepto de cultura fraguado en la Ilustración: la cultura entendida como cúmulo de conocimientos con los que se va perfeccionando linealmente la especie humana. Lógicamente, dicha elección corrió a cargo de las mismas clases encumbradas que habían venido atesorando y traspasándose entre ellas los símbolos del poder.

En verdad, la selección de las obras constituyentes del patrimonio que el movimiento ilustrado oficializó, venía ya perfilada desde antiguo. Lo que hoy conocemos como historia del coleccionismo no nos parece, como se predica desde disciplinas histórico-artísticas, la historia de los antecedentes de los museos. Al menos así aparece planteado en la práctica totalidad de los manuales museológicos al uso, los cuales dedican una gran parte del texto a describir pormenorizadamente todos los avatares del coleccionismo y de los coleccionistas, desde la antigüedad clásica hasta la apertura pública de estos centros en el siglo XVIII. En ese momento sitúan el arranque de la museología actual, cuando en verdad nada tiene en común la actual función social de estas instituciones con sus pretendidos orígenes (LEÓN 1978, IMPEY-MACGREGOR

1985, MORÁN-CHECA 1985, POMIAN 1987, SCHLÖSSER 1988, BINNI-PINNA 1989, RYKWERT 1989, ALONSO FERNÁNDEZ 1993, BOLAÑOS 1997...)

En nuestra opinión, el interés del fenómeno coleccionista radica en su trasfondo ideológico, en el repaso histórico que viene a demostrar cómo el poder político y social siempre se ha servido de determinados objetos como símbolos legitimadores del mismo, cuyo uso y disfrute les separaba del resto de la sociedad, a la vez que eran utilizados como medio de propagación pública de sus privilegios.

Lo que resulta innegable es que la filosofía ilustrada supondrá el punto de no retorno para la consideración del valor histórico del patrimonio heredado, a la vez que los principios revolucionarios serán los primeros en proclamar el derecho a la instrucción pública: que los humildes puedan acceder a contemplar las obras artísticas más sublimes. Ello conduce a que en los primeros años de la era revolucionaria francesa se abran una serie de museos disciplinares, recogiendo las obras confiscadas de las colecciones reales, nobiliarias y eclesiásticas; y por encima de todos, el **Museo Napoleónico**, embrión del **Museo del Louvre**, inaugurado en 1793, al que se fueron añadiendo los botines de guerra de toda Europa (GOULD 1965, CANTAREL 1981, POMMIER 1995).

Con la expansión napoleónica se extiende la política revolucionaria francesa a los países ocupados. En España, José Bonaparte publicó en 1809 el decreto fundacional del **Museo Josefino**, donde, como se exponía en su Preámbulo, se recogerían y expondrían todas las obras de arte producto de las desamortizaciones, a fin de *"que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guías a los talentos; que brille el mérito de los célebres pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas, procurándoles al mismo tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente"*. La intencionalidad de prestigio es transparente, aunque se ha virado desde lo escuetamente individual o clasista a la proclamación pública del prestigio de toda una nación, en la demostración de su grado de civilización.

Con este antecedente, a los pocos meses de la restauración borbónica se decreta la creación del **Museo del Prado**, abierto en 1819 como **Museo Real de Pinturas** (ROMEY DE ARMAS 1980, ANES 1996). En vísperas de su inauguración, el 18 de noviembre, la Gazeta de Madrid publicó una explicación del proyecto: *"Entre otros pensamientos de utilidad común que ha inspirado al Rey nuestro Señor el ardiente deseo que le anima del bien de sus vasallos, y de propagar el buen gusto en materia de Bellas Artes, fue uno el de formar y franquear al público una copiosa colección de cuadros nacionales y extranjeros por el orden de las diferentes escuelas: establecimiento que al mismo tiempo que hermoseaba la capital del reino, y contribuía al lustre y esplendor de la nación, suministraba a los aficionados ocasión del más honesto placer y a los alumnos de las artes del dibujo los medios más eficaces de hacer rápidos adelantamientos"*. Como se ve, la "utilidad común" para el "bien de sus vasallos" consistía en embellecer Madrid, proclamar la grandeza de España y renovar "el buen gusto" entre los privilegiados alumnos de las artes.

Progresivamente se van consolidando museos de bellas artes en las distintas provincias, a base de los productos desamortizados, así como los específicamente de antigüedades. Unos y otros eran constitutivos del vigente concepto de patrimonio: permitían la libre contemplación de lo más *selecto* de las valiosas colecciones que durante siglos habían atesorado los poderes públicos y privados para su exclusivo disfrute, y las conservaban para las generaciones futuras. Ninguna otra rama del saber, incluida por supuesto la incipiente Antropología, era equiparable en tal consideración patrimonialista, de modo que la creación y mantenimiento de museos de ciencias naturales y antropológicas, a pesar de su reconocimiento como medios de avance científico, no eran merecedores del apoyo gubernamental.

MUSEOS EVOLUCIONISTAS

Lo usual, en principio, es que la museología antropológica fuera incorporándose poco a poco como sección especializada en el interior de los museos de historia natural, o bien que surgiera

como resultado de las exposiciones universales que desde mediados del siglo XIX organizan los nacientes Estados, persiguiendo numerosos intereses. Uno de ellos, la demostración de su poder colonial, se materializaba con la ostentación de productos y enseres traídos desde sus lugares de origen, presentados en decorados reconstruidos en los que, a veces, se incluía la exhibición de los propios indígenas para recrear unas formas de vida exóticas e incuestionablemente atrasadas.

Aquellos primeros antropólogos decimonónicos, inmersos en las corrientes positivistas y evolucionistas del momento, pretendieron reconstruir en sus museos la historia de la humanidad en sus distintos estadios evolutivos, desde los *salvajes* hasta los *civilizados*. Eran ya unos momentos en que el interés por el origen del hombre y la evolución biológica y cultural, reclamaba evidencias más tangibles que los argumentos filosóficos. Por ello las características anatómicas se ponen en relación con las producciones culturales: *"los cráneos junto a las máscaras"*, en expresión del antropólogo y museólogo francés Jean Jamin (1993).

La España de entonces se mantenía al mismo nivel europeo en el desarrollo del pensamiento antropológico, si bien es cierto que la difusión del evolucionismo en el panorama intelectual español, con todas sus implicaciones científicas, será una consecuencia directa de la apertura ideológica que permitió la revolución de septiembre de 1868. Como sabemos, los estudios antropológicos serán llevados fundamentalmente por médicos y otros científicos naturalistas, dentro del marco de las ciencias naturales, en la convicción de la necesidad de estudiar al hombre en la doble perspectiva física y social.

En tal contexto se sitúa la apertura en Madrid del **Museo Antropológico**, en el año 1875, es decir, antes incluso que el famoso **Museo del Trocadero** de París, creado con ocasión de la Exposición de 1878, en la que Francia había reconstruido edificios de sus colonias. Sin embargo, cabe recordar cómo su fundador, el doctor Pedro González de Velasco, tuvo que financiarlo en su totalidad puesto que no contó con ningún apoyo del Estado (MORENO 1945, PUIG-SAMPER 1982, ROMERO DE TEJADA 1992).

Tampoco el gobierno español fue ajeno al afán de exhibición colonial, participando en las exposiciones universales y celebrando, además, muestras monográficas de sus restos imperiales. La de "Filipinas, Marianas y Carolinas", celebrada en Madrid en 1887, fue el motor de creación del **Museo de Ultramar**, cuyos fondos pasarán posteriormente a engrosar los de la sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del **Museo de Ciencias Naturales**, donde se habían depositado las colecciones de ya desaparecido **Museo Antropológico**. Allí se aprovechó para estudiar de cerca a los nativos, especialmente desde la óptica de la Antropología Física, con nombres como los de Manuel Antón, Luis de Hoyos o Telesforo de Aranzadi.

Asimismo, frente al evolucionismo lineal dirigido a la reconstrucción histórica de la cultura universal, ya a finales del siglo XIX comienzan las teorías difusionistas, más interesadas por los procesos de transmisión cultural y la distribución de los rasgos comunes de diferentes culturas, a partir de determinados focos. Desde estos paradigmas resulta evidente la importancia que revestía el estudio de las colecciones museológicas para la labor de delimitación de las áreas culturales.

Un ejemplo paradigmático de la museología antropológica de este periodo es, en nuestra opinión, el **Peabody Museum of Archaeology and Ethnology**, donado a la universidad de Oxford en 1882. La finalidad de este museo era reflejar la evolución de la humanidad a través de sus creaciones materiales. Para conseguirlo, August Pitt-Rivers planteó una combinación de secuencias tipológicas con áreas geográficas, aunando así los dos focos de interés de la Antropología del momento. Se trataba de una exposición ideal, nunca conseguida, consistente en disponer el espacio expositivo en círculos concéntricos, de modo que cada uno acogiera los testimonios de una fase evolutiva, desde el paleolítico hasta el presente; pero a su vez, esos círculos podían parcelarse radialmente en áreas geográficas, de manera que civilizaciones en similar estadio evolutivo se situaran anexas. Como han resaltado numerosos museólogos, con ello, además, Pitt-Rivers estaba ya reclamando un museo didáctico

para todo tipo de público. (PENNIMAN 1953, BLACKWOOD 1979, CRANSTONE-SEIDENBERG 1984, CHAPMAN 1985).

MUSEOS DEL PARTICULARISMO HISTÓRICO

La concepción jerárquica de la diversidad cultural que propugnaban las teorías evolucionistas comienza a cuestionarse en Norteamérica con Franz Boas, el creador de la corriente de pensamiento del "particularismo histórico". Como sabemos, con sus metódicos y exhaustivos trabajos etnográficos buscó alcanzar el reconocimiento igualitario de la singularidad de cada una de las culturas. Concepción que traslada igualmente a su experiencia museológica, especialmente en el **Museo Americano de Historia Natural**, relegando la atención de las formas y funciones de los objetos para resaltar la de sus significados diversos.

A tal fin empleó la técnica museográfica de las reconstrucciones, consistente en recrear una escena de la vida cotidiana o ritual de algún grupo étnico, apoyándose, además, en rótulos, dioramas, fotografías y cuantos recursos complementarios pudiera disponerse, siempre que fuera incuestionable la científicidad de los datos aportados. Con ello buscaba cumplir un triple objetivo, expresado con detalle en su obra *Principios de la Administración de Museos* (1907): el de entretenimiento, principalmente dirigido a la infancia; el de educación, para el gran público; y el de investigación para los especialistas, al tiempo que defiende la unión museo-universidad, de modo que sean los propios estudiantes los que completen su formación con trabajos de campo para una recogida rigurosa y documentada de los objetos depositados en el museo.

Ciertamente, el error de Boas fue su obsesión por mostrar la *realidad* de las culturas en las salas de un museo; un empeño, en nuestra opinión, no sólo imposible sino, sobre todo, inútil. Un museo no puede pretender transmitir un conocimiento exhaustivo de todos los elementos culturales de cada una de las culturas, como intentando rivalizar con aquellos detallados estudios de comunidad al uso. Creemos que la museología antropológica sólo cobra sentido si, a través de los objetos, es capaz de transmitir una

idea comprensible de los mecanismos culturales, tanto actuales como históricos; en otras palabras, si es capaz de poner en contacto al público con determinados contenidos culturales que le acerquen a una mejor comprensión tanto de lo propio como de lo ajeno, con el fin último de extender el conocimiento de la identidad propia y el respeto por la diversidad cultural.

MUSEOS DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES

Esta finalidad esencial tampoco fue comprendida en los museos que se están creando en la Europa del momento, en la que tanto la consolidación de los Estados como el avance industrial, concretan una forma de colonialismo interior respecto al mundo rural, alentado por el interés hacia las consideradas culturas *tradicionales y populares*.

Aunque con algunos ejemplos anteriores como el de Copenhage o el de Ljouwert, son las sociedades de folklore de fines del siglo XIX las que imponen este modelo de museo orientado a estudios de cariz etnográfico de las clases subalternas. Un reflejo claro de este nuevo interés es la introducción en 1889 de una sala específicamente consagrada a la etnografía francesa dentro del **Museo del Trocadero**, o la lucha que había iniciado en 1881 Luigi Pigorini, creador en Italia del **Museo Prehistórico y Etnográfico Nacional**, por añadir una sección de etnología italiana, aunque no pudo llevarla a fin. La primera realización museística consagrada a la cultura popular del nuevo Estado fue el **Museo de Etnografía Italiana** de Florencia (1906), obra de Lamberto Loria, quien posteriormente se ocuparía de la sección de etnografía italiana para la Exposición Universal de 1911, material que tras muchas vicisitudes integraría años después, junto con otras colecciones, el **Museo de Artes y Tradiciones Populares** de Roma (TENTORI 1956, TOSCHI 1956, RECUPERO 1978).

La España del momento, como es sabido, tampoco fue ajena a tales concepciones ni al deseo de crear centros museológicos similares, tanto en el marco de las nacionalidades culturales como a nivel estatal. Ésa fue al menos la intención de Antonio Machado Álvarez desde su tendencia krausopositivista, aunque muriera sin conseguir-

lo. Finalmente serán los excursionistas catalanes quienes logran crear el primer museo folklórico de España, el **Museo de Ripoll** en 1919.

MUSEOS AL AIRE LIBRE

Un modo de presentación propio es el que se desarrolla en los países escandinavos: los llamados museos al aire libre. El camino lo abrió el **Museo de Skasen** en 1891, a manos del sueco Artur Hazelius, quien previamente había instalado en Estocolmo el **Nordiska Museet** con las colecciones que él mismo recopiló de las comunidades agrícolas de todo el país (ERIXON 1924, BAEHRENDTZ 1982).

El modelo -que tomará un gran predicamento en los países de la Europa nórdica-, consistía en disponer de una gran superficie de terreno donde ubicar las construcciones arquitectónicas que mejor encarnaran los modelos tradicionales de la cultura representada, recreando asimismo sus formas de vida, tanto domésticas como técnicas o rituales. A tal efecto se sirven de maniquíes perfectamente equipados, cuando no se recrean con los propios habitantes del lugar. Al igual que en las reconstrucciones boasianas, la influencia de las exposiciones universales es notoria.

De entrada, la intencionalidad de estos museos al aire libre fue claramente política. Lo que en verdad se pretendió en Skasen era la visualización de la supuesta unidad de la cultura escandinava a la que aspiraba el movimiento panescandinavo, aunque sin éxito porque en seguida fue replicado por otros como el **Museo de Lyngby** en Dinamarca (1901). De ahí, además, que no encontremos una sólida reflexión teórica-científica en estas instalaciones: ¿cuál es exactamente el periodo representado? ¿es el elemento vivo, en contraste con los museos de historia, o de lo que se trata es de recrear la historia con edificios y enseres auténticos? ¿se corresponden los unos con los otros, los exteriores con los interiores? ¿se exponen sólo los aspectos románticos que atraen al gran público, o se muestran las condiciones de vida con toda su crudeza?

Parece claro que, por encima de cualquier otra consideración, el idealismo con que se expresan estas exposiciones responde al deseo de sublimar la propia identidad, mostrando la cara

considerada más positiva de nuestros antepasados y consiguientemente de nuestras tradiciones. Y ello en evidente contraste con la museología de lo exótico, que justamente recoge lo que no somos, ni fuimos ni por supuesto queremos ser, porque se trata de grupos primitivos, salvajes o, en todo caso, ajenos a nuestra propia civilización.

MUSEOS FUNCIONALISTAS

En el ámbito anglosajón, la implantación de corrientes de pensamiento antropológico más interesadas en los aspectos relativos al comportamiento, comienza a provocar una separación entre la práctica académica y la práctica museológica de la disciplina. Ello sin olvidar el creciente desinterés de los gobiernos por subvencionar tales instituciones, a medida que descendía el poder del imperialismo colonial.

No obstante, el modelo expositivo del funcionalismo estructural británico se sigue entonces desarrollando en los mismos términos que el culturalista, en la medida en que representa las sociedades como entidades estables en el tiempo, privadas de conflictos y de cambios. En este caso, de lo que se trata es de ocultar los contactos culturales y, consecuentemente, todo proceso de aculturación. Los museos se llenan de objetos pretendidamente auténticos, rechazando todo aquello que pueda expresar la influencia de los colonizadores europeos.

Con estas premisas se ofrece una visión aislada, cercada, de los diferentes pueblos y culturas, separando convenientemente el *nosotros* de los distintos *ellos*. Por tal motivo, la Europa de entreguerras vio en los museos de etnografía una magnífica arma de demostración de su superioridad sobre los *otros* tanto externos como internos. El ejemplo más claro fue el de la política del Tercer Reich alemán, que creó una estudiada y sólida red de heimatismuseen -cuyo máximo exponente es **La Casa de la Región Renana** en Colonia, abierto en 1936-, para conseguir la propagación de sus ideales: la hegemonía racial y cultural alemana (CRUZ RAMÍREZ 1985).

LA MUSEOLOGÍA DE G.H. RIVIÈRE

Por esos mismos años, desde planteamientos radicalmente opuestos pero partiendo de esa

misma comprensión del museo como elemento básico de educación no formal, George Henri Rivière va a revolucionar en Francia las viejas concepciones museológicas. Para ello contó con el decidido apoyo del gobierno del Frente Popular. Su trabajo lo comienza como conservador del **Museo del Trocadero** en 1929, donde Paul Rivet era director (RIVIÈRE 1929, 1931). Juntos ponen en marcha la gran transformación del museo y su conversión en 1937, por un lado en el **Museo del Hombre** (DUBUC 1998) y, por otro, en el **Museo de Artes y Tradiciones Populares** con las colecciones francesas (RIVIÈRE 1945, 1946, 1947, 1968).

Una de las metas de Rivet era que la Antropología francesa saliera del enraizamiento naturalista y alcanzara un estatus epistemológico propio como ciencia de la cultura, tal como sucedía en Norteamérica o Inglaterra con la multiplicación de los estudios sobre el terreno. Como refiere Jamin, este corte era difícil de conseguir en la universidad (donde Rivet era también profesor titular), puesto que allí la Antropología seguía asimilada -según su expresión- "*al estudio de los cráneos*" (1993). De manera que el camino más corto para librarse de las ciencias de la naturaleza era edificar la disciplina en otras instituciones diferentes a la universidad, concretamente en los museos etnológicos.

Gracias a ellos, la disciplina se convierte en una cosa pública, visible y visitada, en la que todos pueden aprender. Estos antropólogos entienden que precisamente por ese ostensible aspecto público e incluso espectacular de la disciplina, en donde la alteridad se pone al alcance de los ojos, los museos antropológicos pueden y deben jugar un papel decisivo para la comprensión de la diversidad cultural.

Con tales presupuestos, el nuevo **Museo del Hombre** no se plantea recrear cada una de las culturas de la humanidad sino acercar con la exposición el entendimiento de la polivalente realidad del hombre, expresada en sus manifestaciones culturales. Es lo que Jean Jamin califica de humanismo antropológico, de ciencia con conciencia capaz de romper el positivismo del siglo XIX. En definitiva, un modo de aplicación de la Antropología Social, concentrada en trans-

formar la alteridad-lo diferente en comprensible, mediante la investigación y la interpretación. De hecho, como es sabido, el museo fue bastión de la lucha contra el nazismo durante la II Guerra Mundial.

Dentro del **Museo del Hombre** se alojó el Instituto de Etnología, cuya tarea docente era desempeñada por Marcel Mauss desde su creación en 1925, del mismo modo que en el interior del **Museo de Artes y Tradiciones Populares** se instala el Laboratorio de Etnología Francesa. Los museos se convierten así en importantes centros de investigación antropológica aplicada a la museología: desde ahí se orienta el trabajo de campo para la recogida de objetos, su documentación, análisis y difusión.

La estructura expositiva adoptada por el **ATP** mantiene esa diferenciación iniciada por Boas, entre una "galería de estudio" orientada a la consulta de especialistas y la "galería cultural" para el gran público, centrada en la sociedad y cultura preindustriales francesas, con una presentación accesible a todos, no elitista, a fin de que el pueblo pudiera reapropiarse de su propia herencia cultural.

El programa de esta galería fue redactado por Lévi-Strauss, máximo representante de la corriente estructuralista, quien va a definir la función de un museo antropológico como algo más que la mera exposición de objetos: "*se trata de comprender a los hombres y no de depositar vestigios disecados*" (1968). En su certera opinión, nuestros museos han tenido como fallo el haber sido concebidos como muestras de objetos, a ejemplo de las pinacotecas y los museos de historia. Para él, los museos de nuestra disciplina tienen que cumplir otra misión: remitir al público a sistemas de vida; por tanto, la exposición tiene que desenvolverse en otros parámetros. Y para ello resulta decisiva la interrelación universidad-museo, investigación-exposición. De todos es conocida la defensa de Lévi-Strauss por concebir el museo como la prolongación del trabajo de campo del antropólogo.

Cabe destacar, además, que la denominación de "artes y tradiciones populares" para este museo ocupado de la cultura propia, en consonancia con la nominación ya consolidada en esos

momentos en toda Europa, contó con la enérgica oposición de Rivière que siempre defendió el nombre de "Museo Francés".

MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

Por esos años en España, y contando con el gobierno de la 20 República, Luis de Hoyos hacía lo propio. Su formación había comenzado en el antiguo **Museo Antropológico** del Dr. Velasco, entonces dirigido por el primer catedrático de Antropología Física, Manuel Antón, cuya idea era formar un Instituto de Antropología integrando la cátedra, el museo y sus laboratorios. A partir de ahí, Hoyos fue, junto con Aranzadi, uno de los principales impulsores de la conversión del folklore en etnografía científica. Sus contactos con Bastián (que en 1910 había fundado el **Museum Völkerkunde** de Berlín), le animaron a la empresa de su experiencia museográfica con la magna exposición de indumentaria tradicional, precedente directo del **Museo del Pueblo Español** creado en 1934 (HOYOS SÁINZ 1935, CARO BAROJA 1944, HOYOS SANCHO 1963, ORTIZ GARCÍA 1992, CARRETERO PÉREZ 1994a).

El decreto fundacional de este museo, que publica el gobierno de la República, constituye por sí mismo un verdadero documento testimonial de los planteamientos teóricos, justificadores en la mayoría de Estados europeos, de la pretendida unidad nacional, evocando una única y esencialista "*personalidad étnica cultural*". No obstante, ya no perseguía, como hasta el momento, el simple acopio de materiales como mera añoranza del pasado, sino el estudio y la exposición de las manifestaciones culturales del pueblo como medio de ahondar en el conocimiento del presente. Para ello se propone una concepción de museo-laboratorio y museo-seminario, donde la visión antropológica globalizadora sustituyera las estériles visiones fragmentadas entre diversas ciencias.

MUSEOS FRANQUISTAS

Nunca sabremos lo que el desarrollo de este museo pudo llegar a suponer en la superación de anquilosados supuestos teóricos, tanto antropológicos como museológicos. La caída del gobierno republicano frustró su apertura al público, lo que no ha impedido, por otro lado, que en su interior

se haya trabajado ininterrumpidamente (BERGES SORIANO 1996).

En efecto, los años del franquismo no fueron los más propensos para resaltar individualidades culturales. Muy al contrario, aquí se fomentó la tendencia colonialista, con ejemplos tan reveladores como la creación del **Museo de América** en Madrid, en 1941, con el fin de "*patentizar la gesta del descubrimiento y estudiar las culturas indígenas, el arte colonial y la obra misional, de los cronistas y los jurisconsultos*" (CABELLO CARRO 1993). A pesar de la especificidad geográfica de sus colecciones, acuñadas tras siglos de coleccionismo americanista, el museo expuso también objetos de otras antiguas colonias oceánicas y africanas.

Con todo, el gobierno de aquellos años no ignoraba que unos museos que exhibieran objetos tradicionales, extraídos del pasado rural, conllevaban una innegable rentabilidad turística y emprende, dentro del "II Plan de Desarrollo", una política de creación de museos de artes y costumbres populares. Sólo en esta lógica se explica al fin la apertura del **Museo del Pueblo Español** en 1971, aunque menos de dos años después resurge la conveniencia de su cierre definitivo.

Así, mientras este importante museo vuelve a caer en el olvido, se redactan proyectos como el que sigue: "*La defensa y conservación de los valores del pasado, en su condición de peldaños que permitieron alcanzar las conquistas del presente, obliga a considerar con harto justificada preocupación la grave amenaza de desaparición de aquellos exponentes de los valores populares que representan la esencia del ambiente, el carácter y el desarrollo, de la vida en todo el ámbito nacional, pues una parte importante de esta representación vital de España va perdiéndose en las ondas del olvido y tras los afanes incontenibles de la renovación*" (CHAMOSO LAMAS 1974).

Concretamente en Andalucía, de aquellos años data la creación del **Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir** en Cazorla o el **Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla** (LIMÓN DELGADO 1980), además del frustrado **Museo de Artes y Costumbres Populares de Aracena**.

EL CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

Si en España fueron años estériles por completo para la museología antropológica, fuera de nuestras fronteras Rivière seguía haciendo progresar la teoría museológica y dando pasos fundamentales para la expansión internacional de la misma. Para ello fue decisiva la creación, en 1947, de una organización especializada en el seno de la UNESCO: el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

En 1948 Rivière asume la dirección, cargo que desempeñó hasta 1966. Su primera tarea fue establecer una sólida estructura de funcionamiento, que incluyera grupos de trabajo de expertos a nivel nacional e internacional, reuniones periódicas como foros de debates y un boletín informativo como órgano de expresión; un sistema, aún vigente, con el que poco a poco se ha ido extendiendo el nuevo concepto de museo tras la reformulación de las funciones museológicas. Al fin se rompe con la idea ilustrada de museo como lugar sacralizado donde conservar y exponer colecciones de objetos bellos, antiguos, raros o exóticos.

Son varias las definiciones aportadas por el ICOM, desde la promulgación de sus primeros estatutos en 1947. Con todo, la más conocida y la que ha inspirado las definiciones hoy más difundidas y recogidas en las legislaciones de todo el mundo, es la que trazó el propio Georges Henri Rivière en 1975, indudablemente haciéndose portavoz de los avances teóricos habidos en el propio seno del Consejo: *"El museo es una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y que realiza investigaciones que conciernen a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los expone con fines de estudio, de educación, de disfrute y de promoción cultural"*.

Evidentemente, hoy resulta innegable el papel determinante de la Antropología en la extensión del concepto de cultura como expresión colectiva de las experiencias y concepciones propias de cada grupo humano, en permanente proceso de elaboración. Sólo así ha podido ir ampliándose la consideración de los bienes dignos de ser protegidos, hasta culminar en una

visión holística y dinámica del patrimonio cultural. Una ampliación que hace virar, al propio tiempo, la noción de conservación como finalidad en sí misma, a la de tutela como medio de valorización del patrimonio para sus propios protagonistas. Tal como expresa André Desvallées (1993), *"lejos de ser considerados como un patrimonio sin vida, los testimonios de la memoria son considerados como instrumentos culturales para sensibilizar a las poblaciones con su historia e invitarles a proyectar el futuro a partir de las lecciones del pasado"*.

Por tanto, definitivamente, cuando hablamos de museología, no cabe ya una asociación mental con objetos porque se trata de una disciplina que refiere prioritariamente a personas: a su educación y al disfrute de su patrimonio. Sólo así tiene el museo su razón de ser. Atendiendo a esta finalidad, hoy no puede considerarse museo a ningún centro que no atienda al desarrollo de las funciones a ellos encomendadas: adquisición, conservación, catalogación, restauración, exhibición, investigación y divulgación de una parte del patrimonio cultural, siempre con el objetivo final de servir de instrumento a la interpretación cultural.

Pero para que el museo pueda alcanzar su cometido, resulta esencial comenzar por la adecuada formación de su personal: científica, técnica y sobre todo ideológica, tema al que se prestó especial atención en la VII Conferencia General del ICOM (1968).

No es fácil ciertamente modificar en pocos años un hábito secular de culto al objeto, profundamente arraigado en tantos "conservadores" de museos: esa visión que lleva a suponer, de modo bastante ingenuo, que los objetos tienen por sí mismos la capacidad de transmitir todo su significado cultural, que basta con colocarlos en una serie de vitrinas para que el público que los observa aprehenda su significación. Cuando esto se hace así, los visitantes saldrán del museo sin haber adquirido ni una sola referencia cultural que no tuvieran a su llegada o, lo que es peor, seguirán asumiendo cuáles son los exclusivos patrones del buen gusto, cuáles las razones de la superioridad cultural occidental y cuáles las reliquias de un pasado no demasiado lejano que

pertenece a su historia pero que nada tienen en común con su presente cultural.

Con todo, hay otras dos dificultades añadidas para la implantación de las nuevas concepciones museológicas. La primera se refiere a la herencia que la mayoría de museos actuales tienen que soportar, de unos bienes recolectados sin criterio, depositados allí de forma inconexa y por las más variadas circunstancias, con los que realmente es muy difícil conseguir una interpretación cultural adecuada.

Por idéntico motivo, la segunda dificultad radica en las propias instalaciones. Es claro que un museo de nueva creación puede ser concebido atendiendo a las más modernas exigencias, pero los centros ya instalados precisarían remodelaciones, a veces imposibles, para adecuar su infraestructura a los fines pedagógicos actuales: desde las propias salas de exposición hasta almacenes adecuadamente equipados, biblioteca especializada, instrumentos de documentación y catalogación, talleres de restauración, laboratorio fotográfico, sala de audiovisuales, espacios para exposiciones temporales, gabinetes pedagógicos, puntos de informatización y otras muchas actividades complementarias.

Puede que todos estos inconvenientes, que desde el primer momento ralentizaron enormemente la transmisión a la sociedad de la auténtica función de los museos, hayan tenido mucho que ver con el surgimiento paralelo de nuevos modos de presentación que buscan la ruptura total con los viejos moldes museológicos.

EL CONCEPTO DE ECOMUSEO

Francia es también el lugar donde se fragua y se ensaya por vez primera la experiencia de los ecomuseos, en aquellos momentos de renovación ideológica manifestada en el mayo del 68. Los ecomuseos se conciben como una forma de desarrollo de aspiraciones culturales radicalmente opuesta a los museos tradicionales. No obstante, las condiciones que propiciaron el nacimiento de estas instituciones son también de tipo político, pues hay que tener en cuenta la voluntad expresa del gobierno francés, a partir de 1963, por acrecentar las potencialidades del mundo rural como medio de fijar a la población

campesina y frenar la ya enorme masificación urbana. Es la misma idea que después propiciará oficialmente la Unión Europea y que hoy cuenta con tan amplia aceptación: fomentar el turismo rural aprovechando los recursos endógenos de las diferentes regiones.

François Hubert (1985,1993,1997) nos cuenta cómo la historia de los ecomuseos franceses se remonta a 1967, con la creación de los parques naturales regionales, consistentes en mancomunidades de municipios que plantean y aplican una política común de desarrollo económico y cultural. En ellos se concibe la creación de estructuras museográficas susceptibles de atraer a los visitantes y de valorar el medio rural.

La gestación de la idea fue consolidándose lentamente bajo la influencia de las nuevas reflexiones suscitadas en el seno del ICOM. Rivière, que ya había abandonado la dirección del Consejo, se concentra en ir dando forma a su vieja aspiración de crear museos al aire libre para conservar el patrimonio arquitectónico rural, pues estaba convencido de que *"las sociedades se expresan totalmente en su arquitectura"* (HUBERT 1993). Y en efecto, en 1969 se crea el primer museo al aire libre francés, el **Museo de las Landes de Gascogne**, donde, a partir de una antigua vivienda, se decide trasladar junto a ella otras edificaciones representativas de diversas regiones de las Landas (JANER 1976, RIVIÈRE 1987).

Pero la idea no era hacer un simple museo de arquitectura vernácula, sino evidenciar la relación del hombre con su medio, y es esta innovación la que se bautizará con el nombre de ecomuseo, teniendo su primer ejemplo en el **Museo de Grande-Lande** (TUCOO CHALA 1993). En vez de trasladar los edificios a un lugar destinado a museo, se lleva el museo allá donde hay elementos capaces de mostrar el sistema de vida de la comunidad. Con él se consiguió una adaptación de los museos al aire libre escandinavos. Isac Chiva precisa que a las dificultades técnicas de desplazamiento para edificios construidos en piedra -y no en madera como en la Europa nórdica-, siempre se unió en Francia la voluntad de no favorecer una arquitectura *"de pastiche"* (1994).

Aun con las adaptaciones que el concepto ha ido recogiendo a través de las nuevas experiencias, hay una serie de finalidades inherentes al ecomuseo: relacionar al hombre con su entorno, revelar las identidades, conservar dinámicamente el patrimonio, alcanzar la participación activa de la sociedad en la gestión, y buscar el desarrollo local.

Como señala Montserrat Iniesta (1994), el concepto de territorialidad es clave y se emplea en un sentido estrictamente antropológico: es la idea concreta que la población tiene respecto al uso y a la relación con su medio ambiente, la que se materializa en el ecomuseo. Por tanto estamos ante la revalorización del patrimonio cultural íntegro de una comunidad: la idea expresada por Wasserman en el propio título de su artículo *"Los ecomuseos o cómo una población reconoce, protege, pone en valor las riquezas naturales y culturales de su territorio"* (1989), o como dirá Rivière en su definición (1985): *"Un espejo donde la población se contempla para reconocerse, donde busca una explicación del territorio en el que está enraizada y en el que se sucedieron todos los pueblos que la precedieron, en la continuidad o discontinuidad de las generaciones. Un espejo que la población ofrece a sus huéspedes para hacerse entender mejor, en el respeto de su trabajo, de sus formas de comportamiento y de su intimidad"*.

Se trataba de crear museos que explicaran los cambios y las evoluciones más que las permanencias, *"una interpretación del espacio"* y *"una expresión del tiempo"*. Para ello el ecomuseo debe ser al mismo tiempo un laboratorio, un conservatorio y una escuela. Así, cuando Rivière habla de las necesidades básicas del ecomuseo (1993) plantea que, además de la instalación de una galería de exposición que muestre la historia de la comunidad de una forma permanente, deberá contar con una completa y adecuada equipación para cumplir sus fines: sala de documentación y trabajo bien dotada de hemeroteca, fototeca, fonoteca y videoteca; taller técnico para la conservación, puesto en relación con otros talleres regionales e incluso nacionales que le puedan ser de utilidad para sus trabajos; almacenes; salas de exposición temporal; auditorios

para proyecciones públicas, lugar también de encuentro para las asociaciones que convivan en el ecomuseo; talleres destinados a programas socioculturales o escolares, etc. Pero además de todo ello, el ecomuseo debe ofrecer una red de caminos desde los que el visitante pueda tener fácil acceso a diferentes perspectivas, naturales, constructivas, vivenciales de los moradores, así como medios y albergues destinados a los investigadores.

Se suele hablar de al menos tres generaciones de ecomuseos, o, por decirlo de otra manera, de una evolución de la idea en la medida que se va adecuando a las necesidades de las nuevas poblaciones donde se crean estas instituciones.

Según la clasificación de Hubert, la llamada primera generación es la representada por el **Museo de Grande-Lande**, caracterizada por su íntima relación con los parques naturales regionales, de cuyas instancias dependían administrativa y económicamente. No obstante, la participación de la comunidad en la propia gestión fue desde el principio una nota definitoria del ecomuseo, y para su buen funcionamiento se crean tres comités: de gestión, de usuarios y científico; todos encaminados al desarrollo de la comunidad. Tal como lo expresa Rivière (1985): *"Un instrumento que el poder político y la población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. El poder, con los expertos, las instalaciones y los recursos que pone a disposición; la población, según sus aspiraciones, sus conocimientos y su idiosincracia"*.

La idea que los mueve es que nadie mejor que la propia comunidad para velar por el respeto de su identidad si se le ofrecen los medios para hacerlo. El museólogo sólo sería el incitador, mediador y traductor, ayudándola a producir cada vez más conocimientos sobre sí misma y su medio.

La segunda etapa sería aquélla en la que el ecomuseo llega a las zonas urbanas, centrándose por lo general en una única temática socioeconómica: aquélla que modeló la personalidad cultural de la población. El ejemplo típico de esta nueva generación es el **Museo de Le Creusot/Montceau-les-Mines**, creado entre 1971 y 1973 (JEANNOT-VIGNES 1976, BELLAIGUE

SCALBERT 1993). Es entonces cuando se gestó el término, cuyo prefijo -eco- se refiere tanto al entorno del medio natural como al social.

Esta entrada de los ecomuseos en los medios industriales planteó nuevos retos museográficos, pero, sobre todo, complicó la necesaria búsqueda de soluciones a una gran problemática social. El ecomuseo se convierte en una plataforma desde la que llevar campañas de reivindicación socioeconómica en consonancia con las preocupaciones de los obreros fabriles. Para ello se potencia el asociacionismo en un intento por alcanzar la plena participación y autogestión de la población, desligándose de los organismos oficiales, aunque por lo general la mayoría pasa a depender de estructuras comarcales o municipales.

Para muchos analistas, de aquí data precisamente el comienzo de una evolución degenerativa que quiebra la idea originaria del ecomuseo, puesto que muchas veces su finalidad ya no es resaltar la identidad de una comunidad enclavada en un territorio específico ni la de actuar como espejo cultural y de desarrollo para todos sus habitantes.

Se apunta a una falta de investigación y de autocritica como causas directas para llegar a perder los referentes en que mirarse. En no pocas ocasiones el propio malestar social ha conducido a reaccionar frente a la crisis idealizando el pasado, perdiendo la reflexión sobre el desarrollo histórico. Así se abandona la idea de museo revulsivo de acción social y cultural, para centrarse cada vez más en un museo que lo único que pretende es reproducir sistemas de vida desaparecidos. Nada más lejos de los planteamientos iniciales, en los que se predicaba que la participación de la gente no debe consistir en un amplio consenso sino más bien en poner de manifiesto los conflictos internos.

A ello puede unirse, además, la apetencia de turismo para contrarrestar el riesgo de continuidad que supone la autofinanciación a través del asociacionismo, hasta tal punto que ya la sociedad no se muestra como es sino como quiere que los demás la vean.

Tras esta generación surgen una serie de ecomuseos que toman mucho más en cuenta el medio ambiente social, ideándose entonces dis-

tintos nombres para designar una misma filosofía de la participación. Así, algunos se denominan museos "comunitarios", recalcando que surgen de la comunidad en contraposición a los ecomuseos institucionales creados con apoyo de los gobiernos (INIESTA 1994). Otros se conocen como museos "vecinales" por instalarse en barrios marginados con la misión de que esa población determine ella misma, con su memoria colectiva, su identidad y su patrimonio (KINARD 1985). En América Latina se suelen titular museos "integrales" y están proliferando con enorme éxito porque, tal como se puso de manifiesto en la Mesa Redonda celebrada en Santiago de Chile en 1972, allí no puede concebirse *"un museo abocado exclusivamente al patrimonio y que deje de lado el desarrollo"* (GÓMEZ DE BLAVIA 1985).

Lo que resulta evidente es que los ecomuseos abrieron las puertas a una nueva museología. Tal como explica la directora del **Museo de Le Creusot**, incorporaron el museo al mundo real, al mundo que la gente conoce, en el que vive y trabaja, realizando *"el patrimonio vivido, utilizado, desvirtuado a veces por sus propios herederos en una incesante recreación que lo introduce en el meollo de la vida cotidiana"* (BELLAIGUE SCALBERT 1985).

LA NUEVA MUSEOLOGÍA

Como vemos, la nueva museología, también conocida como "etnomuseología", implica una renovada concepción ligada a posicionamientos ideológicos de compromiso y activismo social. Desarrollada desde las formulaciones teóricas de los ecomuseos, interconexiona territorio, patrimonio, identidad, dinámica social y desarrollo económico, todo ello consensuado y protagonizado por la propia comunidad involucrada. Pero tal efervescencia museística no tuvo una correlación con la disciplina antropológica, a pesar del desarrollo paralelo de paradigmas como los defendidos por la Antropología Ecológica o por el Materialismo Cultural, que tanto predicamento vierten en la puesta en relación de los factores ambientales, de subsistencia y de población.

Una de las pocas excepciones a esta tendencia la encontramos en la museología italiana,

debido al profundo análisis iniciado por Gramsci sobre las clases subalternas. Prestigiosos antropólogos trabajaron activamente en el recién fundado **Museo de Artes y Tradiciones Populares** de Roma (1956), como Alberto Cirese o Massimo Tozzi, su director. También Cirese contribuyó, durante su estancia en México y junto a antropólogos de la talla de Néstor García Canclini, a reflejar la perspectiva gramsciana en el Museo Nacional de las Culturas Populares de México (BONFIL 1982, PÉREZ RUIZ 1991). Abierto en 1982, nace con la finalidad de reflejar la realidad pluricultural mejicana, reinterpretando el discurso esencialista ofrecido por el **Museo Nacional de Antropología**, además de contribuir realmente al desarrollo sociocultural de estas poblaciones.

Y es que el majestuoso **Museo Nacional de Antropología** de México fue una de las contundentes armas políticas utilizadas por el presidente López Portillo en los años sesenta, a partir del viejo **Museo Nacional** que se había creado en 1825 tras la independencia mejicana (BERNAL 1967, LUDOVICO-RAGGHIANI 1973, CERVANTES 1978). Se trata, sin duda, de uno de los ejemplos más reveladores de la utilización de las técnicas museográficas para la difusión de un mensaje determinado; en este caso, la visualización de la pretendida identidad mejicana, que discurriría ininterrumpidamente desde las civilizaciones prehispánicas hasta el presente. Para ello, el espacio expositivo se distribuye en dos planos claramente diferenciados. La primera planta recoge los testimonios de las culturas precolombinas, expuestos con colosales piezas arqueológicas e impactantes reproducciones a escala natural, y, naturalmente, ocupando un lugar central y destacado la cultura mexicana. La segunda planta, por su parte, sin ofrecer la menor referencia a los cambios experimentados por las poblaciones indígenas durante los siglos del colonialismo ni la marginación social a la que han sido recluidas, las representa como sencillos campesinos y artesanos. Ciertamente, no se acierta a comprender cuál es el nexo de unión entre ambas.

Se utiliza, así, el modelo atemporal propio de la antropología culturalista, a pesar de ser un paradigma ya cuestionado por las nuevas

corrientes de pensamiento, incluso entre antropólogos mexicanos, como Guillermo Bonfil, quien puso de manifiesto cómo el museo termina ensalzando al *"indio muerto"* y relegando al *"indio vivo"* en un espacio social segregado, desligado tanto del pasado glorioso como del presente (1982).

LA MUSEOLOGÍA POSTMODERNA

En España, mientras tanto, la enseñanza universitaria y la investigación antropológicas van recuperándose lentamente, en ese denominado "segundo nacimiento" de la Antropología, después de su casi desaparición en los años del franquismo. Sin embargo, los museos de la disciplina no ofrecen un panorama ascendente paralelo. La Antropología española, centrada en la universidad, no incluyó en su campo de actuación la redefinición de aquellos museos rurales, de artes y tradiciones populares, que habían sido instalados en consonancia con la ideología oficial en los años 60 y 70. Pero tampoco se involucró mayoritariamente cuando la España de las autonomías comienza en los 80 su eclosión de museos etnográficos como espacio para la representación de las identidades propias.

Justamente en esta década de los ochenta comienza un periodo de enorme interés para la museología antropológica, ante el advenimiento de los postulados del postmodernismo y su cuestionamiento de *"la autoridad etnográfica"* o, lo que es igual, de la exclusividad analítica del investigador. De esta forma, mientras que en los museos de arte o de historia continúa inalterada la prevalencia de la visión profesional, en los de antropología, por el contrario, serán los propios protagonistas, los sujetos estudiados y hasta entonces silenciados, los que deban aportar su propia interpretación.

Paralela y consecuentemente, la UNESCO crea en Jos (Nigeria) un centro de formación de técnicos de museos, a fin de que las antiguas colonias adquieran los conocimientos necesarios para expresarse en sus propios términos y poder así abandonar los modelos occidentales implantados durante la dominación colonial. Asimismo el ICOM establece un código deontológico (1986), donde adquiere una gran importancia el

tema de las restituciones: la repatriación del patrimonio arrebatado, en nombre de la ciencia, a los pueblos colonizados.

Sin embargo, la fuerza de la aculturación en los valores occidentales ha sido tan profunda que son muchas las comunidades indígenas convencidas de que sus obras desmerecen si están expuestas en un museo de Antropología, como meros objetos de estudio, y su lucha consiguiendo por que se muestren en los museos de Arte. Con ello se anulan los significados y se les vuelca las valoraciones del arte occidental: unicidad, escasez, genialidad. Así se constituyó, por ejemplo, en 1994, el **Museo Nacional del Indio Americano** en Manhattan. Como señala Lourdes Méndez en su estudio *Antropología de la Producción Artística* (1995), del exotismo al criterio etnográfico y de éste al estético, el recorrido museístico de algunos de estos objetos muestra bien a las claras las ambivalencias y paradojas de nuestros sistemas de clasificación.

Al mismo tiempo, se sigue afirmando la filosofía del compromiso social en los museos de identidad. Tal como reflexiona Montserrat Iniesta (1996), la lógica de esta museografía exige que el museólogo reduzca su papel al de promotor de la iniciativa, cediendo el protagonismo a los miembros de la comunidad, que pasan a ser simultáneamente actores sociales y actores culturales, objetos de estudio y agentes de la investigación, realidad representada e intérpretes de esa realidad.

Así comienzan a desarrollarse una serie de experiencias museológicas destacables, como la de algunos museos canadienses recientes, claros ejemplos a su vez de la articulación entre disciplina académica, museo y política cultural. De entre ellos cabe resaltar el **Museo de la Civilización** de Quebec, creado en 1984 (MACDONALD-ALSFORD 1989, ARPIN 1992). Además de la exposición permanente, el grueso de su actividad se centra en las exposiciones temporales que quieren hacer comprender el influjo de ciertos fenómenos sobre el desarrollo del hombre y de la sociedad, así como el conocimiento de modos de vida diferentes a los propios, siempre alentando el desarrollo del espíritu crítico. Como vemos, el objeto ya no es

más que un medio para traducir las experiencias humanas.

En Europa encontramos también magníficos ejemplos de esta museología, caso del **Museo de Etnografía** de Neuchâtel en Suiza (GABUS 1957, HAINARD 1989), del **Museo Dauphinois** de Grenoble en Francia (DUCLOS 1987, GUIBAL 1993) y muchos otros. Puestos al servicio de usuarios más que de esporádicos visitantes, estos museos aumentan el protagonismo de las exposiciones temporales y semipermanentes, adaptando los temas a las preocupaciones sociales del momento. Evidentemente, el centro de atención no es el objeto sino la mirada personalizada de cada receptor. No más exposiciones como si se tratara de un libro de texto.

LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Por el contrario, en España seguimos todavía sin contar con museos antropológicos de interés, ni para la investigación disciplinar, ni por supuesto para el público.

La reestructuración sufrida en 1941 por el **Museo Nacional de Etnología** (ya lejano heredero del **Museo Antropológico** del Dr. Velasco), a base de objetos exóticos procedentes de las colonias españolas, mantiene hasta el momento un discurso expositivo que, conceptualmente, poco tiene que ver con los planteamientos actuales. Andrés Carretero, en una crítica general que refiere a este tipo de exposiciones (1994b, 1999), comenta cómo realmente son museos de historia, no de Antropología, pero además sin que esta sensación llegue al público; es decir, siguen limitados a mostrar unos determinados elementos de unas determinadas culturas congeladas en el tiempo, como si éste no hubiera pasado por ellas, como si no hubieran sufrido el rodillo civilizador, o como si las piezas no hubieran ingresado hace muchísimos años.

Todos sabemos que en 1993 se decretó la unión del **Museo Etnológico Nacional** con el **Museo del Pueblo Español**, conformando ambos el **Museo Nacional de Antropología**. En el año 2001 la situación sigue inalterada. Ciertamente la denominación elegida no es la más afortunada. La inercia de mantener el adjetivo "nacional" para los museos no transferidos, es

decir, cuya titularidad y gestión pertenecen al gobierno central, no es hoy admisible en el interior de un Estado que reconoce las nacionalidades culturales. Es cierto que los nombres de "Julio Caro Baroja" o de "Luis de Hoyos" se han barajado después como posibles sustitutos a esa denominación general, sin ningún éxito. Parece claro que el problema es más de fondo y, en nuestra opinión, no ajeno al escaso interés de la Antropología española por la museología antropológica, indiferente por completo al relegamiento a que le someten los gestores culturales.

Precisamente en la España actual, con un marco constitucional que recoge el hecho pluricultural, y cuando nuestro país es receptor de migraciones procedentes de todo el mundo, nos resulta incomprensible que no haya una sola institución que plantee de un modo científico la defensa del pluralismo y la comprensión intercultural; que continuemos sin aunar los esfuerzos investigadores de la disciplina para hacer llegar a todos los ciudadanos una exposición destinada a acercar la diversidad cultural interna y externa, a desgastar el etnocentrismo, y a transmitir la sensación de que cada cultura es simplemente una más entre otras tantas culturas.

La pretendida unión de estos dos museos podría haber supuesto un pequeño paso en la consecución de este objetivo, teniendo en cuenta que se llegó a redactar un proyecto expositivo (CARRETERO 1994b) que apostaba por abandonar definitivamente los criterios geográficos y ahistóricos, que sólo consiguen reforzar la eterna comparación con la cultura propia. Por el contrario, proponía olvidar las compartimentaciones entre lo propio y lo ajeno, lo culto y lo popular, lo tradicional y lo emergente..., y mostrar, en su unidad y diversidad, la cultura de los hombres, y cuáles son o pueden ser las articulaciones entre los diversos elementos culturales, tanto en una visión diacrónica como sincrónica.

Por la misma lógica, la mayoría de los museos de artes y costumbres populares no están planteados como museos antropológicos sino como museos históricos, es decir, no tratan de estudiar la cultura (en este caso la propia) sino que se limitan a exponer la historia rural, en base a determinados objetos de la etapa preindustrial.

Una etapa viva cuando se inició la apertura de este tipo de museos, pero inevitablemente hoy cada vez más lejana, o sea, cada vez más histórica. Es constatable cómo a las generaciones más jóvenes puede parecerles tan extraño un pliego de cordel como un trillo de silla: son parte de su historia pero nada tienen que ver con su presente cultural.

Un museo etnográfico no es una exhibición de objetos ya en desuso o condenados a desaparecer, -que parece ser lo que se entiende por "tradición" y por "popular", por supuesto sin haber reflexionado nunca sobre estos conceptos-. Un museo sólo es etnográfico cuando está planteado desde la ciencia antropológica, intentando explicar el funcionamiento de la cultura, acercar la comprensión de los mecanismos culturales y reflexionar sobre el hecho cultural en constante evolución.

A ello cabe añadir, además, que la gran mayoría de estos museos ni tan siquiera son válidos para aprender historia local, para reflejar la identidad propia, la de un colectivo humano específico, distinta a la de otros colectivos. Si hay algo que los caracteriza hoy es su tenaz reiteración, la obstinación por elegir siempre los mismos elementos: alfarería, arados, cocina popular con útiles de matanza, herramientas del zapatero remendón, etc. etc. etc. Un modelo que se sigue copiando hasta la saciedad en las pequeñas localidades, contagiadas por el deseo de mostrar sus raíces a esos posibles visitantes que alimentan el denominado "turismo rural". Seguimos así reproduciendo los museos de la nostalgia decimonónicos, afanados por demostrar las excelencias de un tiempo ya perdido, por ofrecer una imagen idealizada y arcaizante de la vida rural, cuando en verdad las condiciones de la vida campesina nunca han sido tan idílicas como se pretende hacer creer.

Tales proyectos vienen multiplicándose, además, desde que la Unión Europea dedica fondos compensatorios para el desarrollo interregional, puesto que la presentación del patrimonio de cara a la promoción turística está siendo sentida hoy como una de las principales fuentes de desarrollo económico. Y, en efecto, no hay razón para que el mundo rural no participe de un

recurso en continuo crecimiento como es el turismo y de los beneficios que reporta.

El problema es que si, bien planteada, esta presentación patrimonial puede suponer incluso un reforzamiento de la propia identidad al proyectarse contrastivamente hacia el exterior, los posibles efectos positivos de la puesta en valor del patrimonio varían cuando el interés exclusivo es el económico, cuando la misión última del montaje de un museo es fijada en base a los mismos enfoques que presiden cualquier empresa turística, y cuando lo que se pretende no es más que una exposición atrayente, cuya rentabilidad se medirá, como en cualquier otra empresa turística, por el número de visitantes que alcanza e indudablemente no por los conocimientos que éstos hayan podido adquirir en la visita, ni mucho menos por la rentabilidad cultural que reporte a la población en cuestión.

De este modo, los esfuerzos de la disciplina museológica por remontar la simple exposición de colecciones, para convertir los museos en centros mediáticos de educación, interpretación, e incluso acción sociocultural, están hoy siendo absorbidos por el reclamo turístico. Y en ello, la peor parte le corresponde a la museología antropológica, pues mientras que para proyectar un museo de arte, de arqueología o de técnicas, siempre se recurre a los historiadores del arte, a los arqueólogos o a los científicos correspondientes, es un hecho constatable que ni los gestores locales sienten la necesidad de contar con antropólogos especializados que orienten sus aspiraciones con planteamientos científicos, ni la mayoría de los antropólogos sienten la necesidad de involucrarse en semejantes proyectos. Y, sin embargo, debería ya ser evidente que las buenas intenciones no son suficientes, porque la selección y la presentación de los bienes patrimoniales son siempre actos cargados de sentido y para nada inocentes.

Ciertamente, cualquiera puede recoger indiscriminadamente objetos *tradicionales* y *populares* exhibirlos en vitrinas lo más estéti-

camente posible. Pero con eso sólo se consigue un bonito almacén de recuerdos, que en vez de estar repartido entre los desvanes de los vecinos, está todo reunido en un edificio público. Para conseguir un verdadero museo antropológico es preciso saber qué se quiere transmitir y, en base a eso, planificar la selección de los bienes integrantes del patrimonio etnológico propio: ni sirve cualquier elemento ni en absoluto puede circunscribirse en exclusiva a los ya desaparecidos o en evidente proceso de desaparición. Su importancia no radica en constituir referencias históricas, sino en la significación de marcadores identitarios del presente cultural de un colectivo, por lo que deben reflejar su vinculación con las formas de vida presentes. Sólo así los objetos adquieren sentido para entender las raíces tradicionales, adaptadas, y por tanto vivas, en su reproducción cultural actual.

Un museo antropológico es un interpretador cultural. Su misión es que la sociedad comprenda su presente cultural a través de unos bienes patrimoniales que actúan como marcadores de identidad: unos en desuso y otros en vigencia, ya sea adaptados a partir de ellos o introducidos como contraposición, pero siempre resultado del proceso de acumulación y selección que dicta la dinámica cultural. Pero, además, la valoración de la cultura propia no es un objetivo que se agote en sí mismo sino que imperceptiblemente lleva al aprendizaje y al respeto de la diversidad cultural, entendiéndola como las respuestas que cada grupo humano da a la variedad de ecosistemas, especificidades históricas, tradiciones culturales, ocupaciones y actividades, sectores y clases sociales existentes, etc.

En lugar de ello, cuánta carga de etnocentrismo soslayado, disfrazada de ridículo exotismo o de falsos localismos, puede derivarse de las presentaciones supuestamente antropológicas que jalonan nuestra geografía. Sin lugar a dudas, somos los antropólogos los que tendríamos que asimilar y asumir de una vez esta responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993) *Museología. Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*. Istmo, Madrid.
- ANES, G. (1996) *Las Colecciones Reales y la Fundación del Museo del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid.
- ARPIN, R. (1992) *Le Musée de la Civilisation. Concept et Pratiques*. Multimondes, Québec.
- BAEHRENDT, D.E. y otros (1982) "El museo al aire libre de Skansen. Un balance al cumplir noventa años de vida", *Museum*, 135: 173-178.
- BELLAIGUE SCALBERI, M. (1985) "Actores en el mundo real", *Museum*, 148: 194-197. (1993) "Georges Henri Rivière y la génesis del ecomuseo de la Comunidad Le Creusot-Montceau-Les-Mines", en *la Museología*: 218-220. Akal, Madrid.
- BERGES SORIANO, P.M. (1996) "Museo del Pueblo Español", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III: 65-88.
- BERNAL, I. (1967) *Museo Nacional de Antropología de México*. Aguilar, México.
- BINNI, L. y PINNA, G. (1989) *Museo. Storia e Funzioni di una Macchina Culturale dal Cinquecento ad Oggi*. Garzanti, Milano.
- BLACKWOOD, B. (1979) *The Classification of Artefacts in the Pitt Rivers Museum Oxford*. Pitt Rivers Museum, Oxford.
- BOAS, F. (1907) "Some principles of museum administration", *Science*, 25.
- BOLAÑOS, M. (1997) *Historia de los Museos en España*. Trea, Gijón.
- BONFIL BATALLA, G. y otros (1982) *Culturas Populares y Política Cultural*. Museo de las Culturas Populares, México.
- CABELLO CARRO, P. (1993) "El Museo de América", *Anales del Museo de América*, 1: 11-21.
- CANTAREL BESSON, Y. (1981) *La Naissance du Musée du Louvre*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- CARO BAROJA, J. (b.1944) *Proyecto para una Instalación al Aire Libre del Museo del Pueblo Español*. Museo del Pueblo Español, Madrid.
- CARRETERO PÉREZ, A. (1994a) "Museo Nacional del Pueblo Español", en *Diccionario Histórico de la Antropología Española*: 502-504. CSIC, Madrid. (1994b) "El Museo Nacional de Antropología. Nos/Otros", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, I: 209-248. (1999) "Museos etnográficos e imágenes de la cultura", en *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas en el Estudio*: 94-109. LA PH, Sevilla.
- CERVANTES, M.A. (1978) *Museo Nacional de Antropología*. Grijalbo, México.
- CHAMOSO LAMAS, M. (1974) "La creación de museos de artes y tradiciones populares en Galicia", en *I Congreso Nacional de Artes y Tradiciones Populares*: 33-41. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- CHAPMAN, W.R. (1985) "Arranging Ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the typological tradition", en *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*: 15-48. University of Wisconsin, Madison.
- CHIVA, I. (1994) *Une Politique pour le Patrimoine Culturel Rural*. Mission du Patrimoine Ethnologique, Paris.
- CRANSTONE, B.A.L. y SEIDENBERG, S. (eds.) (1984) *The General's Gift. A Celebration of the Pitt Rivers Museum Centenary, 1884-1984*. Jaso, Oxford.
- CRUZ RAMÍREZ, A. (1985) "El Heimatmuseum, una historia olvidada", *Museum*, 148: 241-244.
- DUBUC, E. (1998) "Le futur antérieur du Musée de l'Homme", *Gradhiva*, 24: 71-92.
- DUCLOS, J.C. (1987) "Un musée régional aujourd'hui. Le cas du Musée Dauphinois", *Brises*, 10: 97-100.
- ERIXON, S. (1924) *Södermanland. I Nordiska Museet*. En *Översikt av den Sörmländska Allmogens Kultur*. Nordiska Museet, Stockholm.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1996) "El patrimonio etnológico en la práctica antropológica. De la iniciativa aislada al proteccionismo oficial", en *De la Construcción de la Historia a la Práctica de la Antropología en España*: 205-217. Instituto Aragonés de Antropología, Zaragoza. (1997) "El estudio de la cultura"

ra en los museos etnográficos". **Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, 18: 109-118. (1999) "Inventario andaluz de bienes de interés etnológico. Los inventarios en los museos etnológicos". **Anuario Etnológico de Andalucía**, 1995-97: 277-280.

FERNÁNDEZ de PAZ, E. y AGUDO TORRICO, J. (coords.) (1999) **Patrimonio Cultural y Museología. Significados y Contenidos**. Asociación Gallega de Antropología. Santiago de Compostela.

GABUS, J. (1957) "Musée statique, musée dynamique. Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel". **Bulletin de l'Association des Anciens Élèves de l'École de Commerce de Neuchâtel**, 84: 17-34.

GÓMEZ de BLAVIA, M. (1985) "El museo de Barquisimeto. Inventar o errar", **Museum**, 148: 224-229.

GOULD, C. (1965) **Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre**. Faver & Faver, London.

GUIBAL, J. (1993) "Pour un musée régional de l'homme. A propos du musée Dauphinois de Grenoble", en **Musées et Sociétés**: 80-83. Inspection Générale des Musées, Paris.

HAINARD, J. (1989) "Objets en dérive pour *Le Salon de l'ethnographie+", en **Le Salon de l'ethnographie**. Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel.

HOYOS SÁINZ, L. de (1935) "Labor del museo. Circular general y cuestionario para la recogida de objetos", **Anales del Museo del Pueblo Español**, I: 33-47.

HOYOS SANCHO, N. de (1963) "El Museo del Pueblo Español", en **Congreso Internacional de Etnografía**, I: 355-360. Porto.

HUBERT, F. (1985) "Los ecomuseos de Francia. Contradicciones y extravíos", **Museum**, 148: 186-190. (1993) "Historia de los ecomuseos", en **La Museología**: 195-206. Akal. Madrid. (1997) "L'ecomuseu, entre utopia i nostàlgia", **Aixa**, 8: 23-40.

IMPEY, O.R. y MACGREGOR, A.G. (eds.) (1985) **The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe**. Clarendon Press, Oxford.

INIESTA, M. (1994) **Els Gabinetes del Món. Antropologia, Museus i Museologies**. Pagès, Lleida. (1996) "El museógrafo como autor o tribulaciones del antropólogo metido a conservador del patrimonio en los noventa", en **De la Construcción de la Historia a la Práctica de la Antropología en España**: 189-203. Instituto Aragonés de Antropología, Zaragoza.

JAMIN, J. (1993) "El museo de etnografía en 1930. La etnología como ciencia y como política", en **La Museología**: 161-170. Akal. Madrid.

JANER, E. (1976) "El ecomuseo de plein air de Landes Gascogne", **Estudios Pro Arte**, 5: 78-81.

JEANNOT-VIGNES, B. (1976) "La collecte ethnographique. Expérience de l'écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines", **Museum**, XXVIII: 159-166.

KINARD, J.R. (1985) "El museo vecinal, catalizador de los cambios sociales", **Museum**, 148: 217-223.

LEÓN, A. (1978) **El Museo. Teoría, Praxis y Utopía**. Cátedra, Madrid.

LÉVI-STRAUSS, C. (1968) "Lugar de la antropología entre las ciencias sociales y problemas planteados por su enseñanza". **Antropología Estructural**: 310-344. Eudeba, Buenos Aires.

LIMÓN DELGADO, A. (1980) **Guía del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla**. Ministerio de Cultura, Madrid.

LUDOVICO RAGGHIANI, C. y RAGGHIANI COLLOBI, L. (1973) **Museo Nacional de Antropología. México**. Argos, Barcelona.

MACDONALD, G.F. y ALSFORD, S. (1989) **A Museum for the Global Village. The Canadian Museum of Civilization**. Canadian Museum of Civilization, Hull.

MÉNDEZ, L. (1995) **Antropología de la Producción Artística**. Síntesis, Madrid.

MORÁN TURINA, M. y CHECA CREMADES, F. (1985) **El Coleccionismo en España**. Cátedra, Madrid.

MORENO, L. (1945) "El Doctor González Velasco y la fundación del Museo Antropológico", **Trabajos del Instituto Bernardino de Sahagún de Antropología y Etnología**, I: 9-22.

ORTIZ GARCÍA, C. (1992) "Luis de Hoyos Sáinz, fundador del Museo del Pueblo Español", **Anales del Museo del Pueblo Español**, IV: 147-168.

PENNIMAN, T.K. (1953) "The Pitt-Rivers Museum", *Museums Journal*, LII (10): 243-246.

PÉREZ RUIZ, M.L. (1991) "El Museo de Culturas Populares. ¿Espacio de expresión o recreación de la cultura popular?", en *El Consumo Cultural en México*: 163-194. Grijalbo, México.

POMIAN, K. (1987) *Collectionneurs, Amateurs et Curieux. Paris, Venise (XVIe-XVIIIe siècle)*. Gallimard, Paris.

POMMIER, E. (1995) *Les Musées en Europe à la Veille de l'Ouverture du Louvre*. Klincksieck, Paris.

PUIG-SAMPER, M.A. (1982) "El Dr. González Velasco y la antropología española en el siglo XIX" *Asclepio*, 34: 327-337.

RECUPERO, J. (1978) "Il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari e la ricerca demologica", en *Ricerca e Catalogazione della Cultura Popolare*: 3-5. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma.

RIVIÈRE, G.H. (1929) "Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro", *Documents*, I: 54-58. (1931) "La réorganisation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro", *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, I: 3-11. (1945) "Musée des Arts et Traditions Populaires. Nouvelles acquisitions", en *Première Exposition des Musées Nationaux après la Seconde Guerre Mondiale*: 99-103. Curnal, Paris. (1946) "Musée des Arts et Traditions Populaires. Collections d'objets et de documents d'ethnographie française", *Bulletin des Musées de France*, XI (5): 26-34. (1947) "Un musée-laboratoire. Le Musée des Arts et Traditions Populaires", *Archives Suisses des Traditions Populaires*, XLIV: 146-155. (1968) "Au Musée des Arts et Traditions

Populaires", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, XVIII (2): 85-93. (1985) "Definición evolutiva del ecomuseo", *Museum*, 148: 182-183. (1987) "Le Musée de plein air des Landes de Gascogne. Expérience française d'un musée de l'environnement", en *Muséologie et Ethnologie*: 260-271. Réunion des Musées Nationaux, Paris.

ROMERO de TEJADA y PICATOSTE, P. (1992) *Un Templo a la Ciencia. La Historia del Museo Nacional de Etnología*. Ministerio de Cultura, Madrid.

ROMEU de ARMAS, A. (1980) *Origen y Fundación del Museo del Prado*. Instituto de España, Madrid.

RYKWERT, J. (1989) "El culto al museo. Del tesoro al templo", *Arquitectura y Vivienda*, 18: 4-11.

SCHLÖSSER, J. von (1988) *Las Cámaras Artísticas y Maravillosas del Renacimiento Tardío. Una Contribución a la Historia del Coleccionismo*. Akal, Madrid.

TENTORI, T. (1956) "Il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma", *Rivista di Antropologia*, XLII: 432-440.

TOSCHI, P. (1956) "Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari", *Roma-Eur*, 1.

TUCOO CHALA, J. (1993) "Del museo forestal al Eco museo de la Gran Landa", en *La Museología*: 211-218. Akal, Madrid.

WASSERMAN, F. (1989) "Les écomusées ou comment une population reconnaît, protège, met en valeur les richesses naturelles et culturelles de son territoire", *Musées et Collections Publiques de France*, 182-183: 53-55

NOTAS

I. Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación "Patrimonio Etnológico: Recursos Socio-Económicos y Simbolismo", del Plan Andaluz de Investigación de la Junta de Andalucía (HUM-0398), dentro del proyecto

"El patrimonio como recurso en la era de la globalización. Nuevas perspectivas para su gestión" de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (BSO2001-2394).