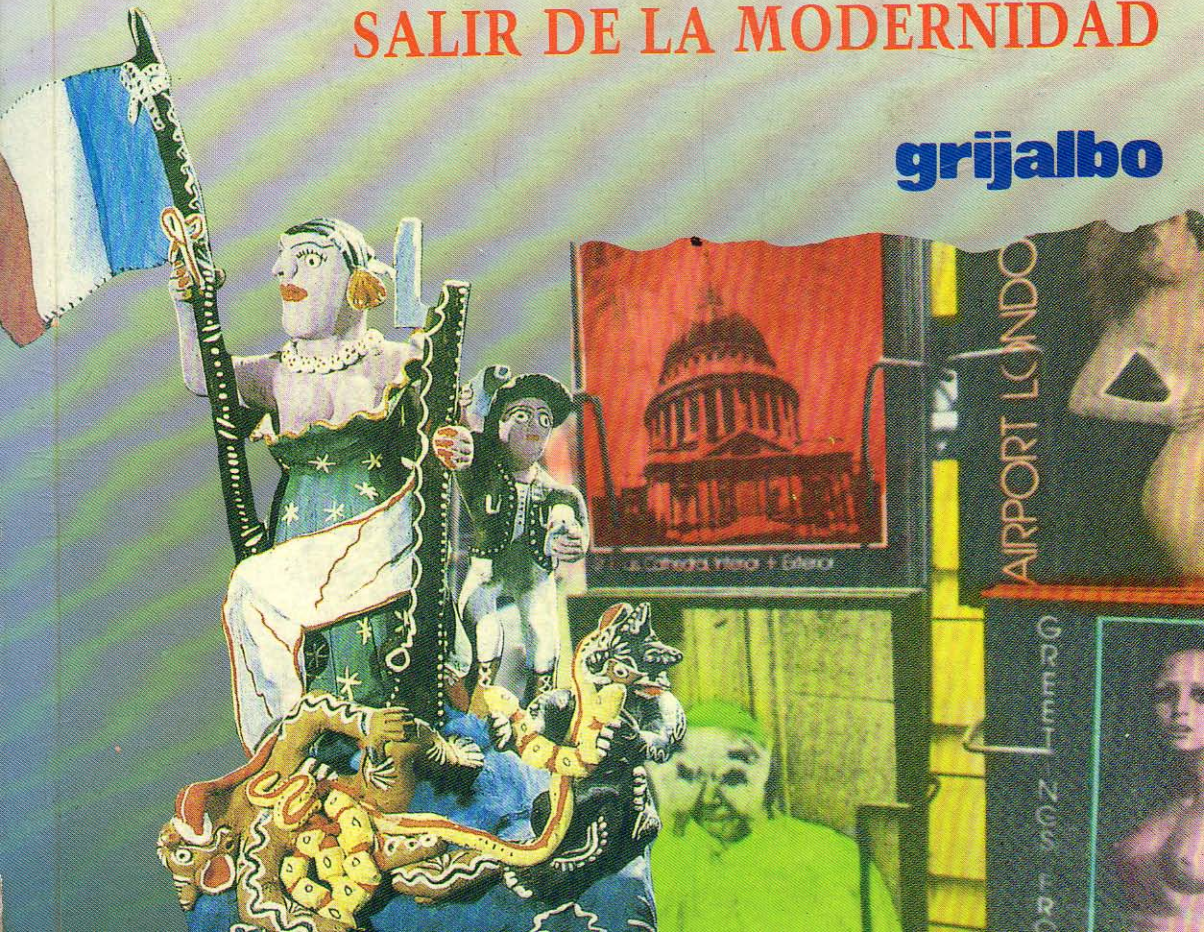


NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

CULTURAS HÍBRIDAS

ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y
SALIR DE LA MODERNIDAD

grijalbo



Capítulo IV

EL PORVENIR DEL PASADO

FUNDAMENTALISTAS Y MODERNIZADORES ANTE EL PATRIMONIO HISTÓRICO

El mundo moderno no se hace sólo con quienes tienen proyectos modernizadores. Cuando los científicos, los tecnólogos y los empresarios buscan a sus clientes deben ocuparse también de lo que resiste a la modernidad. No sólo por el interés de expandir el mercado, sino para legitimar su hegemonía los modernizadores necesitan persuadir a sus destinatarios que —al mismo tiempo que renuevan la sociedad— prolongan tradiciones compartidas. Puesto que pretenden abarcar a todos los sectores, los proyectos modernos se apropian de los bienes históricos y las tradiciones populares.

La necesidad que tienen tradicionalistas y renovadores de apoyarse unos en otros lleva a alianzas frecuentes de grupos culturales y religiosos fundamentalistas con grupos económicos y tecnocráticos modernizadores. En la medida en que sus posiciones son, en ciertos puntos, objetivamente contradictorias, esas alianzas a menudo se quiebran o alojan tensiones explosivas. Para entender el ambivalente desarrollo de la modernidad, es preciso analizar la estructura sociocultural de

esas contradicciones.

Sin embargo, en los estudios y debates sobre la modernidad latinoamericana la cuestión de los usos sociales del patrimonio sigue ausente. Pareciera que el patrimonio histórico fuese competencia exclusiva de restauradores, arqueólogos y museólogos: los especialistas en el pasado. En este capítulo indagaré cómo interviene el sentido histórico en la constitución de agentes centrales para la constitución de identidades modernas, como son las escuelas y los museos, cuál es el papel de los ritos y las conmemoraciones en la renovación de la hegemonía política. Hay que analizar las funciones del patrimonio histórico para explicar por qué los fundamentalismos —o sea la idealización dogmática de esos referentes en apariencia extraños a la modernidad— se reactivan en los últimos años.

Precisamente porque el patrimonio cultural se presenta como ajeno a los debates sobre la modernidad constituye el recurso menos sospechoso para garantizar la complicidad social. Ese conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles —preservarlo, restaurarlo, difundirlo— son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos. Ante la magnificencia de una pirámide maya o inca, de palacios coloniales, cerámicas indígenas de hace tres siglos o la obra de un pintor nacional reconocido internacionalmente, a casi nadie se le ocurre pensar en las contradicciones sociales que expresan. La perennidad de esos bienes hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, más allá de las divisiones entre clases, etnias y grupos que fracturan a la sociedad y diferencian los modos de apropiarse del patrimonio.

Por eso mismo, el patrimonio es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de los sectores oligárquicos, es decir, el tradicionalismo sustancialista. Fueron esos grupos —hegemónicos en América Latina desde las independencias nacionales hasta los años treinta de este siglo, dueños “naturales” de la tierra y la fuerza de trabajo de las otras clases— los que fijaron el alto valor de ciertos bienes culturales: los centros históricos de las grandes ciudades, la música clásica, el saber humanístico. Incorporaron también algunos bienes populares bajo el nombre de “folclor”, marca que señalaba tanto sus diferencias respecto del arte como la sutileza de la

mirada culta, capaz de reconocer hasta en los objetos de los "otros" el valor de lo genéricamente humano.

La confrontación de esta ideología con el desarrollo moderno —desde la industrialización y la masificación de las sociedades europeas en los siglos XVIII y XIX— generó reactivamente una visión metafísica, ahistórica, del "ser nacional", cuyas manifestaciones superiores, procedentes de un origen mítico, sólo existirían hoy en los objetos que lo rememoran. La conservación de esos bienes arcaicos tendría poco que ver con su utilidad actual. Preservar un sitio histórico, ciertos muebles y costumbres, es una tarea sin otro fin que el de guardar modelos estéticos y simbólicos. Su conservación inalterada atestiguaría que la esencia de ese pasado glorioso sobrevive a los cambios.

El interés contemporáneo del patrimonio tradicional residiría en beneficios "espirituales" difíciles de ponderar, pero de cuya permanencia dependería la salud presente de los pueblos. Frente a las "catástrofes" de la modernización, de las nuevas tecnologías y de las ciudades anónimas, el campo y sus tradiciones representarían la última esperanza de "redención". ¿Qué es la provincia para usted?, preguntaron al folclorista argentino Félix Coluccio a fines de 1987; él contestó:

Es el alma del país. Cuando pienso en una salvación posible, veo que sólo podría llegar desde allá. En el interior están más seguros la permanencia de los valores culturales, el respeto a la tradición, y, sobre todo, el hecho de que las comunidades hacen algo trascendente por ellos respetando su identidad.¹

LA TEATRALIZACIÓN DEL PODER

Entender las relaciones indispensables de la modernidad con el pasado requiere examinar las operaciones de ritualización cultural. Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos. En nuestra América, donde el analfabetismo comenzó a ser minoritario hace pocos años y no en todos los países, no es extraño que la cultura haya sido

¹ Carlos Ulanovsky, "El alma del país está en el interior. Conversación con Félix Coluccio", *Clarín*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1987, p. 18.

predominantemente visual. Ser culto, entonces, es aprehender un conjunto de conocimientos, en gran medida icónicos, sobre la propia historia, y también participar en los escenarios donde los grupos hegemónicos hacen que la sociedad se dé a sí misma el espectáculo de su origen. A diferencia de los análisis habituales sobre ideología, que explican la organización del sentido social a través de la producción y circulación de ideas, me detendré principalmente en la construcción visual y escénica de la significación.

La teatralización de la vida cotidiana y del poder comenzó a ser estudiada hace pocos años por interaccionistas simbólicos y estructuralistas, pero antes había sido reconocida por escritores y filósofos que vieron en ella un ingrediente clave en la constitución de la burguesía, de la cultura del burgo, de la ciudad. Hay antecedentes de la concepción de la vida como teatro en las *Leyes* de Platón o en el *Satiricón* de Petronio, pero aquí lo que interesa es el sentido moderno de la escenificación que unos hombres hacemos no ante la divinidad sino ante otros hombres, al modo en que empezaron a observarlo Diderot, Rousseau y Balzac: la actuación social como puesta en escena, simulacro, espejo de espejos, sin modelo original. En medio de la secularización, que hizo descender las normas sociales del cielo a la tierra, de los ritos sagrados al debate cotidiano, pareciera que el patrimonio cultural es el lugar más resistente a este proceso.

La teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy. Ésta es la base de las políticas culturales autoritarias. El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya está prescrito. Las prácticas y los objetos valiosos se hallan catalogados en un repertorio fijo. Ser culto implica conocer ese repertorio de bienes simbólicos e intervenir correctamente en los rituales que lo reproducen. Por eso las nociones de colección y ritual son claves para desconstruir los vínculos entre cultura y poder.

El fundamento "filosófico" del tradicionalismo se resume en la certidumbre de que hay una coincidencia ontológica entre realidad y representación, entre la sociedad y las colecciones de símbolos que la representan. Lo que se define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional. De ahí que su principal actuación dramática sea la conmemoración masiva: fiestas cívicas y religiosas, aniversarios patrióticos, y, en las sociedades dictatoriales, sobre todo

restauraciones. Se celebra el patrimonio histórico constituido por los acontecimientos fundadores, los héroes que los protagonizaron y los objetos fetichizados que los evocan. Los ritos legítimos son los que escenifican el deseo de repetición y perpetuación del orden.

La política autoritaria es un teatro monótono. Las relaciones entre gobierno y pueblo consisten en la puesta en escena de lo que se supone es el patrimonio definitivo de la nación. Sitios históricos y plazas, palacios e iglesias, sirven de escenario para representar el destino nacional, trazado desde el origen de los tiempos. Los políticos y sacerdotes son los actores vicarios de este drama.

Bertolt Brecht, que aplicó su saber profesional a develar la manera en que actores no profesionales utilizan las técnicas teatrales, observó cómo construía Hitler sus papeles en situaciones diversas: el amante de la música, el soldado desconocido en la segunda guerra mundial, el alegre y dadivoso camarada del pueblo, el afligido amigo de la familia. Hitler hacía todo con gran énfasis, especialmente cuando representaba personajes heroicos, extendía la pierna y apoyaba íntegramente la planta del pie para volver su paso majestuoso. Pero no basta con que el protagonista aprenda dicción y movimientos espectaculares, como Hitler los adquirió tomando clases con el actor Basil en Munich y políticos más recientes en Hollywood. Hoy sabemos que toda política está hecha, en parte, con recursos teatrales: las inauguraciones de lo que no se sabe si va a tener presupuesto para funcionar, las promesas de lo que no puede cumplirse, el reconocimiento público de los derechos que se negarán en privado.

No logro decirlo con la elocuencia de Brecht.

Los mensajes de los hombres de Estado, escribía hace medio siglo, no son arranques impulsivos y espontáneos. Son elaborados y reelaborados desde muchos puntos de vista y se fija una fecha para su lectura.

Aun así, se corre la voz entre el público —“porque el pueblo se transforma en público”— de que nadie sospecha lo que el estadista va a decir. Llegado el momento, sin embargo, no habla como alguien extraordinario sino como un hombre de la calle. Busca que quienes lo escuchan se identifiquen con él. Entonces

...entabla un duelo personal con otros individuos, con ministros extranjeros

o con políticos. Lanza furibundas imprecaciones al estilo de los héroes homéricos, pregona su indignación, da a entender que está haciendo un gran esfuerzo para no saltarle al cuello al adversario: lo desafía llamándolo por su nombre, se burla de él.²

La contención y el suspenso, lo que no se nombra, son tan importantes como lo que se dice. El sentido dramático de la conmemoración se acentúa con los silencios, mientras se ofrece el escenario ritual para que todos compartan un saber que es un conjunto de sobreentendidos. Es cierto, no obstante, que una situación así puede tener un valor positivo. Todo grupo que quiere diferenciarse y afirmar su identidad hace uso tácito o hermético de códigos de identificación fundamentales para la cohesión interna y para protegerse frente a extraños. En los regímenes conservadores, cuya política cultural suele reducirse a la administración del patrimonio preexistente y a la reiteración de interpretaciones establecidas, las ceremonias son acontecimientos que, a fin de cuentas, sólo celebran la redundancia. Buscan la mayor identificación del público-pueblo con el capital cultural acumulado, con su distribución y usos vigentes. Nada mejor que los antiguos edificios y su estilo, la historia de uso escolar y las imágenes convencionales para representarla. Para el conservadurismo patrimonialista, el fin último de la cultura es convertirse en naturaleza. Ser natural como un don.

La escuela es un escenario clave para la teatralización del patrimonio. Transmite en cursos sistemáticos el saber sobre los bienes que constituyen el acervo natural e histórico. Al enseñar geografía se dice qué es y dónde termina el territorio de la nación; en el estudio de la historia se relatan los acontecimientos en que se logró fijar esos límites en lucha contra adversarios externos e internos. Pocos lo han formulado con la claridad de Domingo F. Sarmiento, fundador del sistema escolar laico en la Argentina ("padre del aula" dice el himno que cantan los alumnos) y uno de los organizadores de la sociedad moderna en ese país. Su lema "civilización o barbarie" diferencia el polo indígena-mestizo, inculto, del desarrollo progresista y educado, definido por los grupos criollos, que hizo posible la existencia de la nación. La educación liberal que él fundó, con el mérito de liberarla de

² Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, tomo 2, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 163.

la tutela religiosa, separa sin embargo un patrimonio legítimo —sagrado desde cierto punto de vista—, en el que podrían reconocerse los “mejores” habitantes del país, y excluye a los pobladores originarios del territorio. El programa escolar separa con ese corte fundador los hechos históricos que fueron estableciendo las maneras correctas de ocupar el espacio nacional: “El pasaje del inculto y rudo nómada al colono trabajador, del vago al campesino.”³

Estos significados no se “inculcan” sólo a través de los contenidos conceptuales de la enseñanza. Son motivo de celebraciones, festejos, exposiciones y visitas a los lugares míticos, todo un sistema de rituales en el que se ordena, rememora y afianza periódicamente la “naturalidad” de la demarcación que fija el patrimonio originario y “legítimo”. Batallán y Díaz demuestran que la ritualidad cotidiana, la disciplina escolar y su peculiar lenguaje colaboran en esta tarea: cuando se transgrede el orden, los maestros acostumbran decir que en la escuela “no hay que comportarse como salvajes”; para pasar del patio del recreo al aula se aduce que “se acabó la hora de los indios”.

A esta altura cabe aclarar que no se niega aquí la necesidad de las ceremonias conmemorativas de acontecimientos fundadores, indispensable en todo grupo para dar densidad y arraigo histórico a su experiencia contemporánea. Tampoco pretende ignorarse el valor de los rituales escolares, reconocido por estudios etnográficos, para organizar los vínculos entre maestros y alumnos, formar consenso sobre las actividades a desarrollar y realizar los aprendizajes que requieren de “mecanizaciones”. Pero, como señalan tales estudios, la excesiva ritualización —con un solo paradigma, usado dogmáticamente— condiciona a sus practicantes para que se comporten de manera uniforme en contextos idénticos, e incapacita para actuar cuando las preguntas son diferentes y los elementos de la acción están articulados de otra manera.

En los procesos sociales, las relaciones altamente ritualizadas con un único y excluyente patrimonio histórico —nacional

³ Graciela Batallán y Raúl Díaz, *Salvajes., bárbaros y niños. La definición del patrimonio en la escuela primaria*, mimeo.

⁴ Elsie Rockwell, “De huellas, bandas y veredas: una historia cotidiana en la escuela”, en E. Rockwell y Ruth Mercado, *La escuela, lugar del trabajo docente*. Departamento de Investigaciones Educativas, IPN, México, 1986, pp. 21-22. Cf. también de Patricia Safa, *Socialización infantil e identidad popular*, tesis de Maestría en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1986.

o regional—, dificultan el desempeño en situaciones cambiantes, los aprendizajes autónomos y la producción de innovaciones. En otras palabras, el tradicionalismo sustancialista inhabilita para vivir en el mundo contemporáneo, que se caracteriza, como luego tendremos ocasión de analizar, por su heterogeneidad, movilidad y desterritorialización.

No obstante, el tradicionalismo aparece muchas veces como recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas. En esta época en que dudamos de los beneficios de la modernidad, se multiplican las tentaciones de retornar a algún pasado que imaginamos más tolerable. Ante la impotencia para enfrentar los desórdenes sociales, el empobrecimiento económico y los desafíos tecnológicos, ante la dificultad para entenderlos, la evocación de tiempos remotos reinstala en la vida contemporánea arcaísmos que la modernidad había desplazado. La conmemoración se vuelve una práctica compensatoria: si no podemos competir con las tecnologías avanzadas, celebremos nuestras artesanías y técnicas antiguas; si los paradigmas ideológicos modernos parecen inútiles para dar cuenta del presente y no surgen nuevos, re-consagremos los dogmas religiosos o los cultos esotéricos que fundamentaron la vida antes de la modernidad.

La exhumación de lo premoderno no se queda en fugas individuales. Las últimas dictaduras latinoamericanas acompañaron la restauración del orden social intensificando la celebración de los acontecimientos y símbolos que los representan: la conmemoración del pasado “legítimo”, el que corresponde a la “esencia nacional”, a la moral, la religión y la familia, pasa a ser la actividad cultural preponderante. Participar en la vida social es cumplir con un sistema de prácticas ritualizadas que dejan fuera “lo extranjero”, lo que desafía el orden consagrado o promueve el escepticismo. Para que los golpes de Estado fuesen innecesarios en el futuro, los militares argentinos recomendaban volver a la época de grandeza original de la Nación, interrumpida a fines del siglo XIX por la “conjunción del racionalismo científico, el maquinismo, el romanticismo y la democracia”.⁵ Es obvio que para regresar tan atrás hay que vaciar el presente de muchos productos

⁵ La fórmula aparece en un discurso del secretario de Cultura, Raúl Casa, pero fue constante en el discurso oficial de esa época. Véase el estudio y la recopilación documental de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, tomos 1 y 2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986.

culturales, como se vio en la Argentina de la última dictadura, cuando fueron prohibidos libros y exposiciones de pintura, películas y programas de televisión, música foránea y hasta canciones folclóricas y tangos irreverentes.

Aun después de que la Argentina recuperó la democracia, movimientos fundamentalistas siguen agrediendo a la modernidad, el liberalismo político y sexual, la experimentación artística y científica. Atacan la puesta en escena de *Galileo Galilei* y otras obras de Brecht, las de Darío Fo que ironizan el fanatismo religioso. La iglesia amenazó con la excomunión a los diputados que discutían —¡en 1986!— la legalización del divorcio, el pluralismo en la educación pública y la creación cultural.

En México, grupos de fanáticos católicos irrumpieron en museos de arte en enero de 1988, para impedir la exhibición de pinturas con el motivo de la Virgen de Guadalupe, que alteraban la imagen ortodoxa. Pidieron la expulsión del país del director del Museo de Arte Moderno y la reclusión psiquiátrica de los artistas que representaron a la virgen con el rostro de Marilyn Monroe, a Cristo con el de Pedro Infante y guantes de boxeador. Los espacios públicos en los que desde el siglo pasado fue prohibida por ley toda ceremonia religiosa, eran emblemáticamente reconquistados por quienes, con celebraciones de la Virgen en el museo, y con la restauración de la iconografía tradicional, imaginan conjurar las contradicciones del presente. Parecen desconocer que las imágenes canónicas son producto de convenciones figurativas relativamente arbitrarias: los rostros de muchas virgenes admitidas por la iglesia han sido modelados a partir de amantes de reyes, papas y de los propios artistas; en cuanto a la Virgen de Guadalupe, la morfología renacentista de su rostro, el color moreno de la piel que favoreció su identificación con los indígenas y los múltiples cambios a los que fue sometida a lo largo de su historia, desde las representaciones cinematográficas hasta las pop y kitsch del arte chicano,⁶ vuelven extravagante la pretensión de adjudicar su *rating* a un modelo puro. Más bien sugieren que la extensión del fervor se basa en la fusión de lo hispánico y lo indio, en la diversidad de contextos interculturales posteriores en que fue insertada y en la versatilidad siempre híbrida de sus reinterpretaciones.

⁶ Teresa del Conde, "Censura" y "La Virgen, una madona del Apocalipsis", *La Jornada*, 28 y 29 de enero de 1988, p. 18.

La conmemoración tradicionalista se asienta a menudo sobre el desconocimiento del pasado. Dado que esta versión de lo culto es sostenida por grupos oligárquicos, puede suponerse que su "ignorancia" se debe al interés por preservar los privilegios que conquistaron en el periodo idealizado. Pero ¿cómo explicar que esta necesidad de negar la complejidad del pasado, las impurezas del mestizaje y las innovaciones con que la cultura acompaña los cambios sociales reciba adhesiones fogosas de sectores populares? Volveremos sobre esta pregunta en el capítulo dedicado a lo popular. Adelantamos por ahora que el fin último de la celebración autoritaria parece ir más allá de los intereses de la clase hegemónica que la auspicia. Lo que pretenden grupos tan diversos al espiritualizar la producción y el consumo de cultura, al desligarla de lo social y lo económico, al eliminar toda experimentación y reducir la vida simbólica de la sociedad a la ritualización de un orden nacional o cósmico afirmado dogmáticamente, es, en el fondo, neutralizar la inestabilidad de lo social.

¿SON POSIBLES LOS MUSEOS NACIONALES DESPUÉS DE LA CRISIS DEL NACIONALISMO?

Si el patrimonio es interpretado como repertorio fijo de tradiciones, condensadas en objetos, precisa de un escenario-depósito que lo contenga y proteja, un escenario-vitrina para exhibirlo. El museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron. Entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras, sino a un sistema ritualizado de acción social.

Durante mucho tiempo, los museos fueron vistos como espacios fúnebres donde la cultura tradicional se conservaría solemne y aburrida, replegada sobre sí misma. "Los museos son el último recurso de un domingo de lluvia", dijo Heinrich Böll. Desde los años sesenta un intenso debate sobre su estructura y función, con renovaciones audaces, ha cambiado su sentido. Ya no son sólo instituciones para la conservación y exhibición de objetos, ni tampoco fatales refugios de minorías.

Los visitantes a los museos norteamericanos, que en 1962 alcanzaban los 50 millones, superaron en 1980 la población total de ese país. En Francia, los museos reciben más de 20 millones de personas por año, y sólo el Centro Pompidou

supera los 8 millones, como evidencia del atractivo que puede suscitar un nuevo tipo de institución: además del Museo de Arte Moderno, ofrece exposiciones temporales de ciencia y tecnología, libros, revistas y discos para usar en autoservicio, en fin, la atmósfera estimulante de un centro cultural polivalente. Las estadísticas europeas indican que la asistencia a museos aumenta, mientras decrece en los últimos años el número de espectadores de teatro y cine.⁷ Los museos, como medios masivos de comunicación, pueden desempeñar un papel significativo en la democratización de la cultura y en el cambio del concepto de cultura.

Otros signos de vitalidad se hallan en la renovación arquitectónica y museográfica que ha refrescado a museos tradicionales (el Louvre, el Whitney de Nueva York, la National Gallery de Washington) y convertido a algunos en testimonios sobresalientes de la innovación estética (el Guggenheim, el Pompidou, la Neue Staatsgalerie de Stuttgart). "Se acabaron las peregrinaciones de rodillas" a "museos sin luz, con baños inencontrables y cafeterías inexistentes", donde el arte era objeto de trabajo y no de placer, exclamaba Marta Traba al descubrir los nuevos museos norteamericanos. Reemplazan a veces a la plaza pública, decía, porque son lugares de encuentro donde podemos pasar el día, comer y disfrutar.⁸

Los cambios en la concepción del museo —inserción en centros culturales, creación de ecomuseos, museos comunitarios, escolares, de sitio— y varias innovaciones escénicas y comunicacionales (ambientaciones, servicios educativos, introducción de video) impiden seguir hablando de estas instituciones como simples almacenes del pasado. Muchos museos retoman el papel que se les dio desde el siglo XIX, cuando fueron abiertos al público, complementando a la escuela, para definir, clasificar y conservar el patrimonio histórico, vincular las expresiones simbólicas capaces de unificar las regiones y las clases de una nación, ordenar la continuidad entre el pasado y el presente, entre lo propio y lo extranjero. Hoy debemos reconocer que las alianzas, involuntarias o deliberadas, de los museos con los medios masivos y el turismo, han sido más eficaces para la difusión cultural que los intentos de los artistas por sacar el arte a la calle.

⁷ *Políticas culturales en Europa*, Ministerio de Cultura de España, p. 43.

⁸ Marta Traba, "Preferimos los museos", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 247, México, 31 de julio de 1982, p. 15.

La crisis del museo no se ha cerrado. Una caudalosa bibliografía sigue interrogándose acerca del obstinado anacronismo de muchos de ellos, y de la violencia que ejercen sobre los bienes culturales al arrancarlos de su contexto originario y reordenarlos bajo una visión espectacular de la vida. Se debaten los cambios que necesita una institución marcada desde su origen por las estrategias más elitistas para reubicarse en la industrialización y la democratización de la cultura.⁹

Es innegable, de todas maneras, que muchos museos de Estados Unidos, Europa y Japón, son hoy para esos países instrumentos claves en la renovación de su hegemonía cultural doméstica e internacional, y para reconstruir las relaciones rituales con el saber y el arte. No es ésta la situación en América Latina. Por eso, la reflexión sobre el lugar de los museos en la política patrimonial puede servirnos para encontrar explicaciones a nuestro deficiente desarrollo cultural y nuestra peculiar inscripción en la modernidad occidental.

¿Por qué los museos son tan malos en América Latina? No todos, por supuesto. Algunos son citados como ejemplos por la bibliografía especializada: de México, el Museo Nacional de Antropología y el de Culturas Populares; El Museo del Oro en Bogotá; el de los Niños en Caracas, y también varios de arte en estos y otros países. Frente a esas excepciones hay centenares de museos con aspecto improvisado pero que siempre fueron así, donde persiste la concepción precontemporánea de amontonar las piezas en vitrinas que llegan hasta el techo de edificios monumentales.

En Perú, uno de los países con mayor riqueza arqueológica e histórica del continente, gran parte del patrimonio ha sido saqueado por nacionales y extranjeros. Sólo el 25 por ciento de los sesenta museos de ese país tiene programas de adquisición de obras, apenas cuatro cuentan con museógrafos y seis ofrecen visitas guiadas cada día. Únicamente siete museos han asegurado sus colecciones y uno tiene control de humedad en sus depósitos. La falta de disposición de los organismos

⁹ Selecciono unos pocos títulos: Kenneth Hudson, *Museums for the 1980's*, MacMillan/UNESCO, Londres-París, 1975; Aurora León, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Cátedra, Madrid, 1978; L. Binni y G. Pinna, *Museo*, Garzanti, Milán, 1980; Dominique Poulot, "L'avenir du passé. Les musées en mouvement", *Le débat*, núm. 12, París, mayo de 1981. Y por supuesto la colección de la revista *Museum*, editada por la UNESCO. La mejor antología en español se halla en el libro compilado por Graciela Schmilchuk, *Museos: comunicación y educación*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1987.

gubernamentales para corregir esta situación, o al menos tomar conciencia de su gravedad, puede medirse por el hecho de que cuando Alfonso Castrillón reunió estos datos en la primera encuesta sobre museos peruanos, aplicada en 1982, no pudo conseguir financiamiento para su estudio y el Instituto Nacional de Cultura se negó a responderla porque la juzgó "indiscreta".¹⁰

Las tardías acciones en favor del patrimonio suelen ser obra de la sociedad civil, de empresas privadas o grupos comunitarios. En algunos países que alcanzaron a construir buenos museos de historia y arte —Brasil, Colombia, Venezuela—, gran parte de ellos pertenece a bancos, fundaciones y asociaciones no estatales. Se concentran en las grandes ciudades, actúan desconectados entre sí y con el sistema educativo, en parte porque dependen de organismos particulares, y también por la falta de una política cultural orgánica a nivel nacional. Sirven más como conservadores de una pequeña porción del patrimonio, recurso de promoción turística y publicidad de empresas privadas, que como formadores de una cultura visual colectiva.

Es lógico que, entre los países latinoamericanos, sea México, por la orientación nacionalista de su política posrevolucionaria, el que más se ha ocupado de expandir la cultura visual, preservar su patrimonio e integrarlo en un sistema de museos, centros arqueológicos e históricos. En la primera mitad del siglo xx, la documentación y difusión del patrimonio se hizo a través de exposiciones temporales e itinerantes, las misiones culturales y el muralismo. Hubo estudios sobre las tradiciones y se formaron colecciones de objetos, pero sin el ademán consagratorio de larga duración que implica la exhibición en museos de una cultura nacional definitivamente establecida. La política educativa primaba sobre la de conservación, la resonancia pública y masiva sobre la concentración de bienes en edificios.

A partir de los años cincuenta, cuando se institucionalizó la revolución y las corrientes modernizadoras se impusieron en la política gubernamental, se ordena el patrimonio en museos diferenciados. El desarrollo industrial y turístico, la mayor profesionalización de artistas y científicos sociales, contribuyeron a separar lo histórico de lo artístico, lo tradicional de

¹⁰ Alfonso Castrillón, "Encuesta: pobres y tristes museos del Perú", *Utópicos*, núms. 2-3, Lima, enero de 1983, pp. 7-9.

lo moderno, lo culto de lo popular. A fin de crear espacios propios de exhibición y consagración para cada sector surgió una compleja red de museos, que se multiplican cada sexenio y constituyen, junto con la escuela y los medios masivos, los escenarios para la clasificación y valoración de los bienes culturales. Aunque México tiene una potente literatura, su perfil cultural no fue erigido principalmente por escritores: desde los códices al muralismo, desde las calaveras de José Guadalupe Posada a las pinturas e historietas, desde los mercados artesanales al público masivo de los museos, la conservación y celebración del patrimonio, su conocimiento y uso, es básicamente una operación visual.

Los grandes museos mexicanos invalidan varios estereotipos con que suele descalificarse a estas instituciones. Muestran que el problema principal de los museos no es hoy su decadencia. Existen muchos ensimismados, que simplemente aglomeran objetos, pero también hay notables experiencias de renovación arquitectónica, museográfica y educativa. Otro lugar común, el que atribuye la expansión del público al incremento del turismo, es desmentido por las cifras. Sólo los museos mexicanos de Antropología e Historia (sin contar los de arte) recibieron en 1988 a 6 916 339 personas, de las cuales los extranjeros no superan el 20 por ciento.¹¹

1. A fin de entender las estrategias con que los particulares y el Estado ponen en escena el patrimonio cultural, analizaremos dos casos representativos de las políticas museográficas desplegadas en México. Las elegimos también porque coinciden con las ensayadas en otros países latinoamericanos para insertar lo culto tradicional en la modernidad. La primera estrategia es la *espiritualización esteticista* del patrimonio. La segunda es la *ritualización histórica y antropológica*. Analizaremos ambas políticas con la intención de averiguar si sus modos de consagrar la cultura nacional pueden sostenerse en esta época de crisis radical de los nacionalismos

La estetización del patrimonio se aprecia ejemplarmente en el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, de Oaxaca, creado por el pintor para exhibir su colección, con la ayuda de Fernando Gamboa. Sigue, en parte, las pautas de exhibición de los museos clásicos europeos, por ejemplo el Británico y el Louvre, que aún persisten en instituciones pretendidamente de avanzada, como ocurre en la colección de arte indígena del

¹¹ Información proporcionada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Museo Menil de Houston. Los objetos antiguos son separados de las relaciones sociales para las que fueron producidos; se impone a culturas que integraban el arte con la religión, la política y la economía, los criterios de autonomización de las esculturas y los cuadros inaugurados por la estética moderna; los objetos se convierten en *obras*, y su valor se reduce al juego formal que establecen por la vecindad con otros en ese espacio neutro, aparentemente fuera de la historia, que es el museo. Desprendidas de las referencias semánticas y pragmáticas, esas piezas son vistas según el sentido que les fijan las relaciones estéticas que establece entre ellas la sintaxis arbitraria del programa de exhibición.

Quienes organizaron el Museo Tamayo piensan que el valor artístico de los objetos es la mayor justificación para que sean expuestos. Escribieron a la entrada que

...si los autores anónimos de las obras aquí exhibidas no hubieran sido artistas, si sus manos no hubieran sido guiadas por un espíritu creador, estas obras estarían hoy olvidadas; habrían desaparecido en el momento en que desapareció el fin al que servían

No niegan que el material presentado posea “una inmensa importancia como documento arqueológico, histórico y cultural, pero, ante todo y sobre todo, hoy existe como valor artístico independiente, accesible a cualquier sensibilidad despierta”. El Museo se enorgullece de ser el primero del país

...que exhibe obras del pasado indígena mexicano como arte sin más, como fenómeno artístico. Por esta razón se ha renunciado en este Museo a ordenar las colecciones atendiendo a las diferentes culturas. Para presentarlas se ha adoptado el criterio de su secuencia cronológica, pero sin rigidez.

Por eso falta también información contextual. Con el pretexto de exaltar el arte antiguo de México, se le despoja de una de las claves de su valor: la función cotidiana o ceremonial por la cual los usuarios originales lo hicieron.

La museografía esteticista no expulsa la ceremonialidad del museo. Crea otro tipo de ritual, no el que daba sentido social a esas piezas, sino el de estos templos laicos fundados para celebrar la supremacía de la mirada culta. La solemnidad de los edificios, la complejidad de los mensajes que transmiten, las dificultades para entenderlos, obligan a actuar en ellos como quien representa dócilmente un texto dramático que prescribe la manera en que el visitante debe desplazarse,

hablar, y sobre todo callar, si quiere que su acción tenga sentido.

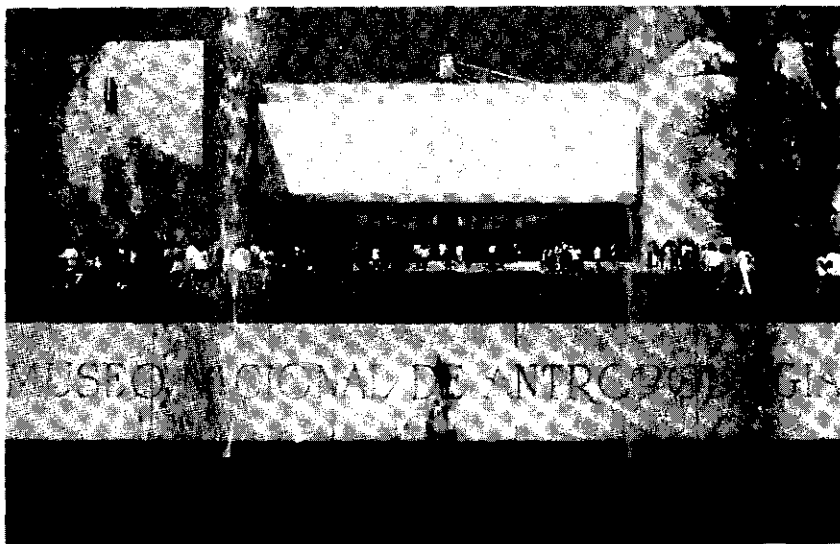
Es innegable que esta clase de museos ha contribuido a acercar a las culturas, hacerlas conocerse entre sí y darnos pruebas visuales de una historia universal común. Al hacer patente que nuestro pueblo y nuestros antiguos artistas tienen una historia creativa, pero a la vez no son los únicos que crean, les debemos el haber hecho tambalear las mezquinas certezas del etnocentrismo mucho antes que los medios de comunicación masiva. Pero su uso de la estética de las bellas artes para juntar en el Louvre, el British Museum y el Metropolitan de Nueva York estatuas egipcias, templos persas y máscaras africanas, o unificar en el Museo Tamayo de Oaxaca los productos de diversas etnias anteriores a la integración nacional mexicana, refuerza las malas costumbres del expansionismo político e intelectual. Si bien contribuyen a concebir una belleza solidaria por encima de las diferencias geográficas y de cultura, también engendran una uniformidad que esconde las contradicciones sociales presentes en el nacimiento de esas obras. Las estatuas ya no se invocan, y en esos museos es imposible saber cómo y para qué las invocaban. Parece que las ollas nunca hubieran servido para cocinar ni las máscaras para la danza. Toda está allí para ser mirado.

La fascinación ante la belleza anula el asombro ante lo distinto. Se pide la contemplación, no el esfuerzo que debe hacer quien llega a otra sociedad y necesita aprender su lengua, sus maneras de cocinar y de comer, de trabajar y alegrarse. Estos museos sirven poco para relativizar los propios hábitos porque no se parecen al antropólogo que al ir a otro grupo se descentra de su universo, sino más bien a la computadora o al video que traen la información a nuestra casa y la adaptan a los esquemas conocidos. Entregan a los familiarizados con la estética culta una visión doméstica de la cultura universal.

2. El Museo Nacional de Antropología escenifica de otro modo el patrimonio mexicano. Sin descuidar la veneración estética, recurre a la *monumentalización* y la *ritualización nacionalista* de la cultura. Su origen se halla en el Museo Nacional, fundado en 1825, pero cambió varias veces de nombre, sede y funciones. La última etapa, que generó su fama internacional, comienza el 17 de septiembre de 1964, al inaugurarse en el Bosque de Chapultepec un moderno edificio de 45 000 metros cuadrados, con veinticinco salas de exhibición, amplios talleres, laboratorios, almacenes, cubículos para in-

vestigadores, una biblioteca de 250 000 volúmenes, teatro, auditorio, restaurante y librería.

En México existen varios museos nacionales, pero ningún otro es considerado, dentro y fuera del país, tan representativo de la mexicanidad. Suele atribuirse este privilegio al esplendor del edificio, el tamaño y la diversidad de su colección, y a que es el más visitado: en 1988, recibió 1 379 910 personas. Todo eso influye, pero pienso que el éxito reside sobre todo en la hábil utilización de recursos arquitectónicos y museográficos para fusionar dos lecturas del país: la de la ciencia y la del nacionalismo político.¹²

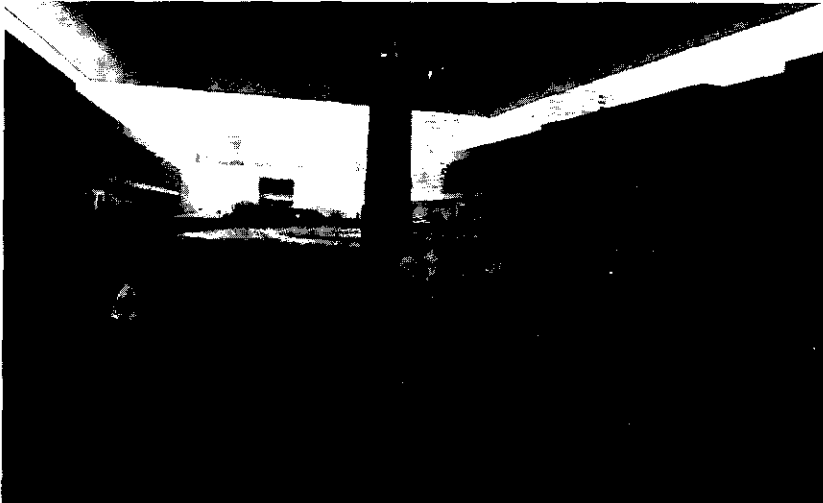


La convergencia de estas dos perspectivas está representada en la estructura del museo y en los recorridos que propone. El edificio forma un gigantesco rectángulo con dos alas laterales que se cierran al fondo, dejando un patio semiabierto en el centro. Si entramos por la derecha, empezamos por la introducción científica: la primera sala está dedicada a explicar la evolución del hombre. desde las preguntas del espectador común. "Qué nos dicen los huesos" se titula una de las secciones. Las piezas están escogidas por su valor científico, muchas por su belleza y también cuidando que todos los continentes tengan

¹² Las fotos del Museo Nacional de Antropología de México fueron tomadas por Lourdes Grobet.

una representación equilibrada. La sala tiene una síntesis final donde se afirma que "todos los hombres resuelven las mismas necesidades con diferentes recursos, y de distintos modos todas las culturas son igualmente valiosas".

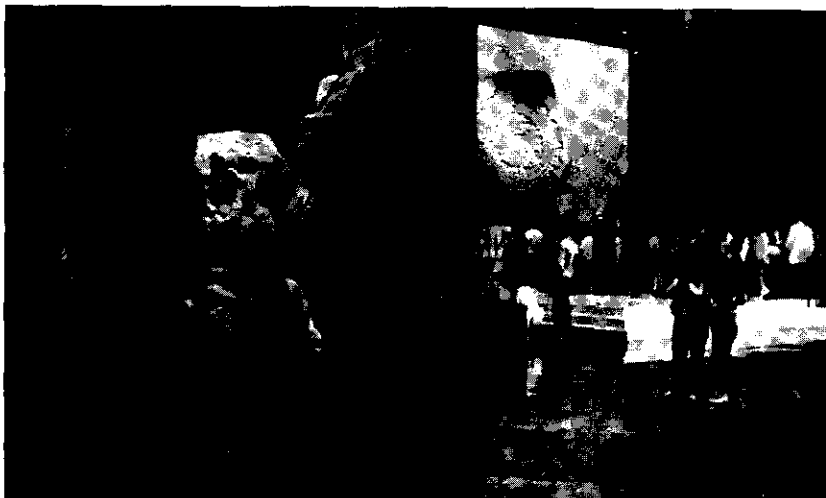
Las secciones siguientes describen desde los orígenes la historia de Mesoamérica, luego cada región y cada uno de los principales grupos étnicos que hoy constituyen a México. La legitimación inicial de todas las culturas fundamenta científicamente el elogio de los indígenas que el Museo escenifica



mostrando los productos de su creatividad y el alto conocimiento alcanzado por algunas etnias.

Si ingresamos por la izquierda, las primeras salas nos presentan las zonas extremas del país, las culturas del norte y la de los mayas. En este caso, el recorrido termina con el discurso científico, que sirve entonces para totalizar y justificar el orden de los objetos y las explicaciones recibidas. El deslumbramiento suscitado por las piezas indígenas culmina en la forma de legitimación más consistente que ofrece la cultura moderna: el saber científico.

Por cualquiera de los dos itinerarios es evidente que la sala central, situada al fondo del edificio, donde se unen las dos alas laterales, es la más destacada. Debe subirse una rampa para entrar y ver la cultura de los mexicas, los que habitaron la región central del país, donde se levantó Tenochtitlan y hoy está la capital. No sólo por esto el Museo representa la unificación establecida por el nacionalismo político en el México contemporáneo. También porque reúne en la ciudad que es sede del poder piezas originales de todas las regiones. Sabemos que esto no se hizo sin protestas, y hubo casos en que las resistencias locales lograron retener objetos en el lugar nativo.¹³ Pero la reunión de miles de testimonios de todo



¹³ Un ejemplo célebre, la disputa entre el gobierno federal y el de Oaxaca por el tesoro de la tumba 7 de Monte Albán, presenta toda su complejidad política y cultural en el relato de Daniel Rubín de la Borbolla, dado en la entrevista a Ulises Ladislao, "Evolución de la museografía en México", *Información científica y tecnológica*, México, octubre 1986, vol. 8, núm. 21, pp. 14-15.

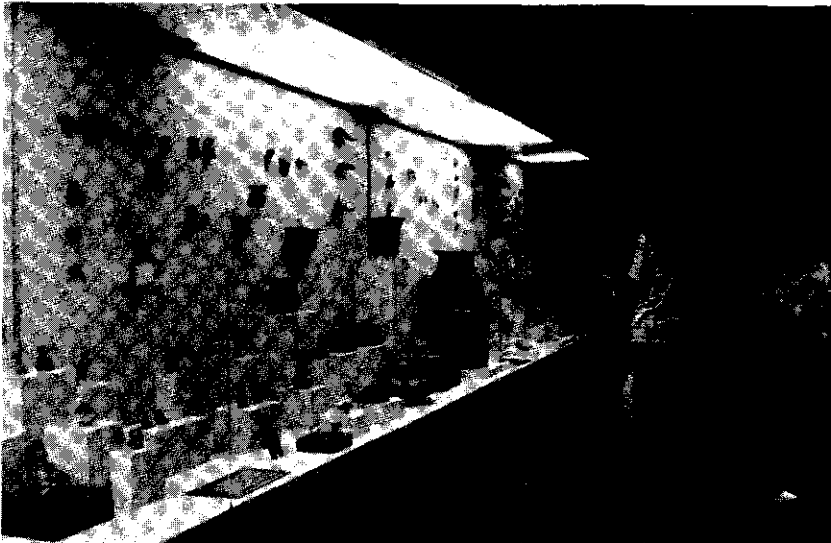
México certifica el triunfo del proyecto centralista, anuncia que aquí se produce la síntesis intercultural.

Esta concentración de objetos grandiosos y diversos es la primera base de la monumentalización del patrimonio. Bastó juntar en un solo edificio tantas piezas gigantescas: la piedra del sol o calendario azteca, la enorme cabeza de la serpiente de fuego, el muro de cráneos, mascarones y dinteles de fachadas, estelas y lápidas con relieves, pinturas murales, esculturas, columnas, atlantes, colosales ídolos para el nacimiento y la muerte, el viento y el agua, el maíz tierno y el maduro, la fertilidad y la guerra. No sólo el tamaño de muchas piezas genera el efecto monumental, sino su abigarramiento y exuberancia visual.



Los monumentos más enfáticos son los referidos a los acontecimientos fundadores de la nación. La sala de los orígenes se abre con un gran mural en el que varias personas llegan a América por el Estrecho de Bering y miran desde una montaña la gran extensión de tierra y hielo, con muchos animales, de los que se supone van a apropiarse con las lanzas. Poco después, el mismo efecto es producido por las enormes pinturas que muestran la fauna pleistocénica.

Otra referencia clave de la historia nacional es Teotihuacan. Al ingresar en esta sección, grandes letras sobre el mapa de México nos advierten: LUGAR DE DIOS. Atravesamos una sala baja con una larga vitrina repleta de ollas y miniaturas, pasamos bajo un dintel minuciosamente decorado, aún más bajo, y de pronto se abre una enorme sala, de ocho metros de alto,

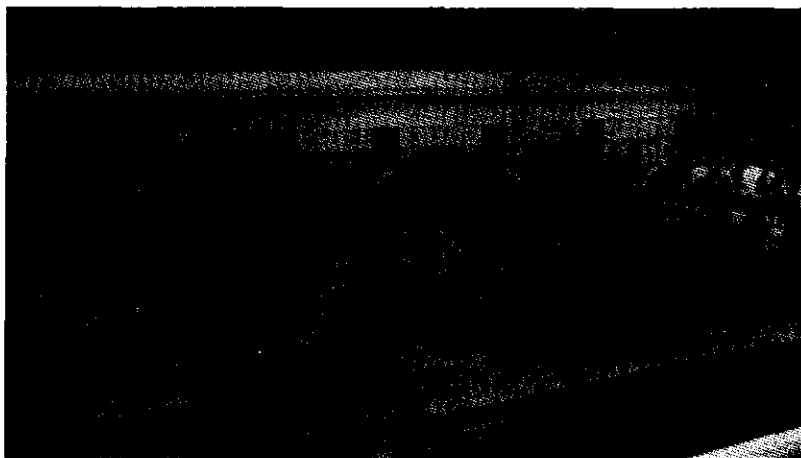


donde irrumpe a la derecha una pared del Templo de Quetzalcóatl, al frente reproducciones de grandes pinturas del Palacio de los Caracoles Emplumados, a la izquierda la escultura gigante de Chalchiuhtlicue, diosa del agua, y más atrás un fotomural de 6 por 14 metros con la imagen de la Pirámide del Sol.

Nos interesa este ejemplo para observar que la retórica monumentalista no se construyó únicamente con lo gigantesco, sino por su contraste con lo pequeño, e incluso por la acumulación de miniaturas. Lo mismo sucede en la sala mexicana cuando detrás de la gran piedra del sol encontramos un mercado con más de 300 figuras humanas en miniatura que comercian verduras, animales, alfarería, granos, huacales y cestas, todo minúsculo, en unos cincuenta puestos. La aglomeración de miniaturas en este mercado y en las vitrinas que se extienden 15 o 20 metros en una misma pared magnifica las piezas.

La reunión de miniaturas, cuando la estrategia discursiva engrandece el significado, puede ser un modo de monumentalizar. Nos acerca a la entidad abstracta o invisible aludida, permite aprehenderla con una sola mirada. Lévi-Strauss anotaba que las pinturas de la Capilla Sixtina son un modelo reducido, pese a sus dimensiones imponentes, porque el tema que ilustran es el fin de los tiempos.¹⁴ Cada miniatura que se

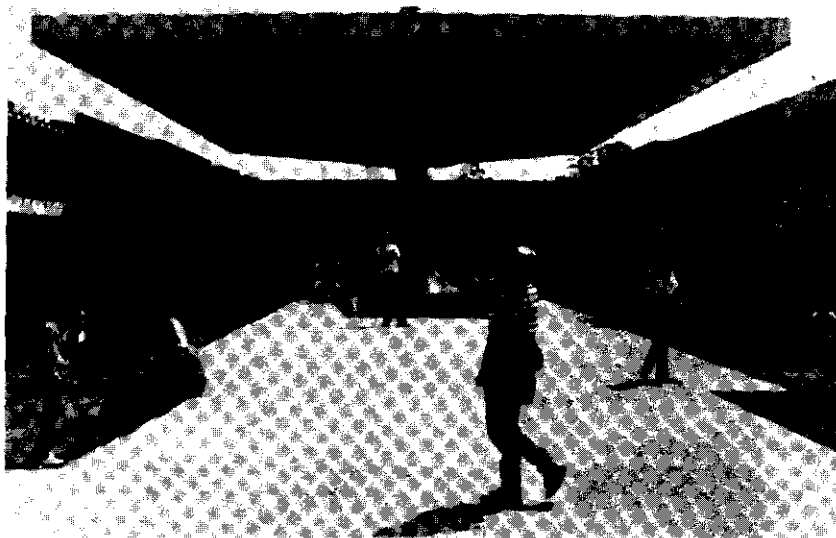
¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 44.



exhibe como símbolo de la identidad nacional, de los poderes cósmicos o históricos que engendraron la mexicanidad, remite de un golpe a una totalidad inabarcable por la acumulación de observaciones sobre lo real. En el Museo se produce una inversión del proceso de conocimiento. Mientras que para conocer los objetos de la vida cotidiana tendemos a analizar cada una de sus partes, ante los símbolos que ofrecen la escala reducida y la imagen “concreta” de la entidad abstracta sentimos que la totalidad se nos aparece. Aun cuando las 300 miniaturas que comercian en el mercado mexicano no tengan todos los detalles reales, puede aplicárseles lo que Lévi-Strauss dice en otro contexto: “La virtud intrínseca del modelo reducido es que compensa la renuncia de las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles.”¹⁵

El Museo de Antropología propone una versión monumentalizada del patrimonio mediante la exhibición de piezas gigantes, la evocación mitificada de escenas reales y la acumulación de miniaturas. El visitante es seducido, pero no abrumado por esta batería de recursos. La monumentalización no se impone brutalmente. Hay cédulas con explicaciones claras y ambientaciones que contextualizan los objetos con fotos, dibujos, mapas y dioramas. En la planta baja cada sala tiene recorridos opcionales y al final de algunas existen varias salidas: a la sección siguiente, al patio o al jardín, a las salas del piso superior. En la planta alta, anchas celosías permiten

¹⁵ *Idem*, p. 46.



ver el patio, sólo parcialmente techado, que no cierra el espacio entre los edificios: abre la mirada al bosque de Chapultepec que rodea el museo. Esta sensación de abertura y liviandad se refuerza porque el techo que lo cubre, de 54 por 82 metros, tiene sólo un apoyo visible, la gran columna central, y el visitante ignora el sistema de cables que soporta la carga desde el mástil central. El patio no es un espacio cerrado: "es un espacio protegido".¹⁶

La mayor hazaña del Museo radica en dar una visión tradicionalista de la cultura mexicana dentro de un envase arquitectónico moderno y usando técnicas museográficas recientes. Todo va dirigido a exaltar el patrimonio arcaico, supuestamente puro y autónomo, sin imponer en forma dogmática esa perspectiva. Lo presenta de un modo abierto, que permite a la vez admirar lo monumental y detenerse en una relación reflexiva, por momentos íntima, con lo que se exhibe.

¹⁶ Silvia Granillo Vázquez, "Nuestros antepasados nos atrapan. Arquitectura del Museo Nacional de Antropología", *Información científica y tecnológica*, núm. 121, p. 32.



El Museo de Antropología ilustra bien la compleja inserción del patrimonio tradicional en las naciones modernas porque es a la vez una estructura abierta y centralizada. La tensión entre monumentalidad y miniaturización, entre lo arcaico y lo reciente, da verosimilitud al Museo como escenario-síntesis de la nacionalidad mexicana. El Museo, que se presenta como Nacional, quiere ser el abarcador de la totalidad, y busca volver creíble esta pretensión por su tamaño gigantesco, sus veinticinco salas y 5 kilómetros de recorrido. Uno de los comentarios más frecuentes que escuchamos de quienes salen, luego de su primera visita, es que “no se puede ver todo en una sola vez”.

La "infinitud" simulada del Museo es una metáfora de la infinitud del patrimonio nacional, pero también de la capacidad de la exhibición para abarcarla. El Museo parece un testimonio fiel de la realidad. Si el visitante no logra ver todo, ni detenerse en todas las obras, ni leer todas las cédulas, es un problema de él. La virtud de la institución es ofrecer a la vez la totalidad de las culturas de México y la imposibilidad de conocerlas, la vastedad de la nación y la dificultad de cada individuo por separado de apropiársela.



Para lograr este resultado son decisivos los recursos de teatralización y ritualización. Las ambientaciones introducen el mundo exterior en el Museo. Al recorrer la sala sobre los orígenes de las civilizaciones americanas, de pronto se abre un pozo donde están los restos del mamut descubierto cerca de Santa Isabel Iztapan en 1954. No sólo se reproduce la fosa con la osamenta, sino el momento del hallazgo, la pala y el pico, el pincel y el metro, la caja de herramientas del arqueólogo, su silla en la que está abierta la libreta de notas con el lápiz, como si el investigador se hubiera levantado hace un instante y estuviéramos asistiendo al descubrimiento. Como si el México repleto de tesoros históricos diseminados afuera estuviese contenido, irrumpiera, en el interior del Museo. Sin embargo, uno se da vuelta y están las vitrinas con huesos pulcramente colocados,

la escena de un grupo de cazadores frente a un elefante, espectacular pero artificialmente realizada, y además decenas de visitantes, para devolvernos a la evidencia de que estamos en un museo. La teatralización va junto con el distanciamiento. El ritual moderno incluye la posibilidad de separarnos y mirar, como espectadores, en qué estamos participando.

Estas dos oscilaciones —entre monumentalización y miniaturización, entre exterior e interior— son complementarias. La historia se enlaza con la cotidianidad gracias a que lo que la realidad presenta de indefinido e indefinible es asimilado por la duplicación imaginaria de la museografía, mediante “una contracción hacia lo minúsculo o una dilatación hacia lo inmenso”. No es un simple recurso técnico, como ha mostrado Pietro Bellini; estas teatralizaciones de lo cotidiano que juegan con la “megalización” y “miniaturización”, frecuentes en las operaciones lingüísticas en que se trata con la alteridad, son actos rituales de “metabolización de lo otro”.¹⁷ Lo distinto se hace “soluble”, digerible, cuando, en el mismo acto en que se reconoce su grandeza, se le reduce y vuelve íntimo.

El Museo de Antropología de México hace visibles aún otras operaciones claves en el tratamiento moderno del patrimonio amplia el repertorio incluyendo lo popular. Más aún: dice que la cultura nacional tiene su fuente y su eje en lo indígena. Esta apertura se hace sin embargo marcando límites a lo étnico, equivalentes a los que se practican en las relaciones sociales. Un procedimiento consiste en separar la cultura antigua —lo indígena precolombino— de la cultura actual. Para realizar este corte, el museo utiliza la diferencia entre arqueología y etnografía, que se traduce arquitectónica y escenográficamente en la separación entre la planta baja, dedicada al material prehispánico, y la superior, donde se representa la vida indígena. La otra operación es presentar esta parte alta eliminando los rasgos de la modernidad: describe a los indios sin los objetos de producción industrial y consumo masivo que con frecuencia vemos hoy en sus pueblos. No podemos conocer, por tanto, las formas híbridas que asume lo étnico tradicional al mezclarse con el desarrollo socioeconómico y cultural capitalista. La cantidad de fotos y ambientaciones nos sugiere un contacto con la vida contemporánea de los indios. Pero estas imágenes —salvo en la sección nahua— excluyen cual-

¹⁷ Pietro Bellasi, “Lilliput et Brobdingnag. Métaphores de l’imaginaire miniaturisant et mégalisant”, *Communications*, núm. 42, 1985, pp. 235-236.

quier elemento capaz de hacer presente la modernidad. Si bien en las visitas guiadas se da información actual, la mayoría del público queda sin saber qué significa desde hace décadas para las culturas tradicionales la crisis de la producción agraria, de sus técnicas y relaciones sociales, las nuevas condiciones que impone a las artesanías su inserción en los mercados urbanos, o a las fiestas y ferias antiguas interactuar con el turismo.



Tampoco aparecen otras etnias que han tenido y tienen un papel significativo en la formación del México moderno. Nunca se habla de los españoles, ni los negros, ni los chinos, ni los judíos, ni los alemanes, ni los árabes. La visión antropológica está reducida a lo prehispánico y lo indígena tradicional.

Este recorte se vuelve curioso cuando advertimos que un propósito central del Museo es exhibir las grandes culturas étnicas como parte del proyecto moderno que fue la construcción de la nación. El Museo debe consentir unos pocos signos de la modernidad para que su discurso sea verosímil: habla de la conquista, de algunos estados dice el número de habitantes con el fin de destacar la alta o baja proporción de indios. Pero no explica qué procesos históricos, qué conflictos sociales, los diezmaron y fueron modificando su vida. Prefiere exponer un patrimonio cultural "puro" y unificado bajo la marca de la mexicanidad. Ya analizamos que lo logra exaltando simultáneamente las culturas indígenas singulares de cada grupo para subordinarlos al carácter genérico de lo indio y a la unidad de

la nación. Pero ¿no implica toda museificación un proceso de abstracción? ¿Puede afirmarse la identidad nacional, dentro o fuera de los museos, sin reducir las peculiaridades étnicas y regionales a un común denominador construido? ¿Hay un criterio que permita diferenciar la abstracción legítima de la que no lo es?

Todo depende de quién es el sujeto que selecciona los patrimonios de diversos grupos, los combina y construye el museo. En los museos nacionales, el repertorio casi siempre se decide por la convergencia de la política del Estado y el saber de los científicos sociales. Rara vez pueden intervenir los productores de la cultura que se exhibe.

¿Y el público? Es convocado casi siempre como espectador. Tanto el estudio de los visitantes al Museo de Antropología realizado en 1952¹⁸ —cuando estaba en otro edificio y tenía un formato distinto— como el que se hizo en 1982¹⁹ registran que la relación de los asistentes con el Museo es predominantemente visual y toma poco en cuenta la conceptualización. Los dos trabajos hablan del enorme atractivo que el material, sobre todo el más espectacular, provoca en el público. En la investigación más reciente, el 86 por ciento calificó a este museo como el mejor de México. Ambos estudios observaron un interés más fuerte en las piezas arqueológicas que en las etnográficas, y según la última encuesta el 96 por ciento de los entrevistados recorrió las salas de la planta baja, mientras sólo el 57 por ciento visitó el primer piso. La mitad de los que no fueron a la parte superior lo atribuyeron a “falta de tiempo”, lo cual revela una opción en el uso del tiempo y confirma también la dificultad de abarcar todo lo que el Museo exhibe. En la misma línea va la respuesta de la mayoría cuando se les pregunta por qué están dispuestos a regresar al museo: “Para terminar de verlo.” El apresuramiento por ver todo contribuye a que las cédulas sean saltadas: el 55 por ciento dijo haber leído sólo “algunas”.

En suma, es un museo donde las pautas científicas organizan el material y dan explicaciones consistentes, donde se reproduce la especialización de las ciencias antropológicas en la exhibición dividida de lo arqueológico y lo etnográfico. Pero

¹⁸ Arturo Monzón, “Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1952, tomo vi, 2a. parte.

¹⁹ Miriam A. de Kerriou, *Los visitantes y el funcionamiento del Museo Nacional de Antropología de México*, México, febrero de 1981, mimeo.

la museografía subordina el conocimiento conceptual a la monumentalización y ritualización nacionalista del patrimonio. El Estado da a los extranjeros, y sobre todo a la nación (las dos encuestas y las estadísticas de público señalan alta mayoría de visitantes mexicanos), el espectáculo de su historia como base de su unidad y conciencia política.

El arquitecto Ramírez Vázquez, que dirigió la construcción, relata una anécdota que es como el mandato fundador del Museo:

Torres Bodet [el secretario de Educación] me llevó a una entrevista con el licenciado López Mateos y le dijo: "Señor Presidente, ¿qué indicaciones le da usted al arquitecto sobre lo que debe lograr ese museo?" La respuesta fue: "que al salir del museo, el mexicano se sienta orgulloso de ser mexicano." [...] Ya cuando íbamos de salida, el Presidente dijo: "Ah, quiero además que sea tan atractivo que la gente comente ¿ya fuiste al museo?, igual que como dice ¿ya fuiste al teatro?, ¿ya fuiste al cine?"²⁰

PARA QUE SIRVEN LOS RITOS: IDENTIDAD Y DISCRIMINACIÓN

Algunos autores mexicanos, entre ellos Carlos Monsiváis y Roger Bartra, han demostrado, a propósito de otros discursos —la literatura, el cine—, que ciertas representaciones de lo nacional se entienden más como construcción de un espectáculo que como correspondencia realista con las relaciones sociales. "Los mitos nacionales no son un *reflejo* de las condiciones en que vive la masa del pueblo", sino el producto de operaciones de selección y "trasposición" de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política.²¹

Para radicalizar esta desustancialización del concepto de patrimonio nacional hay que cuestionar esa hipótesis central del tradicionalismo según la cual la identidad cultural se apoya en un patrimonio, constituido a través de dos movimientos: la ocupación de un territorio y la formación de colecciones. Tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en

²⁰ Silva Granillo Vázquez, *op. cit.*, p. 32.

²¹ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987, especialmente las pp. 225-242.

las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos.

Quienes no comparten constantemente ese territorio, ni lo habitan, ni tienen por tanto los mismos objetos y símbolos, los mismo rituales y costumbres, son los otros, los diferentes. Los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar.

Cuando se ocupa un territorio, el primer acto es apropiarse de sus tierras, frutos, minerales y, por supuesto, de los cuerpos de su gente, o al menos del producto de su fuerza de trabajo. A la inversa, la primera lucha de los nativos por recuperar su identidad pasa por rescatar esos bienes y colocarlos bajo su soberanía: es lo que ocurrió en las batallas de las independencias nacionales en el siglo XIX y en las luchas posteriores contra intervenciones extranjeras.

Una vez recuperado el patrimonio, o al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene su santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial.

Los monumentos presentan la colección de héroes, escenas y objetos fundadores. Se colocan en una plaza, un territorio público que no es de nadie en particular pero es de "todos", de un conjunto social claramente delimitado, los que habitan el barrio, la ciudad o la nación. El territorio de la plaza o el museo se vuelve ceremonial por el hecho de contener los símbolos de la identidad, objetos y recuerdos de los mejores héroes y batallas, algo que ya no existe pero es guardado porque alude al origen y la esencia. Allí se conserva el modelo de la identidad, la versión *auténtica*.

Por eso las colecciones patrimoniales son necesarias, las conmemoraciones renuevan la solidaridad afectiva, los monumentos y museos se justifican como lugares donde se reproduce el sentido que encontramos al vivir juntos. Hay que reconocer a los tradicionalistas haber servido para preservar el patrimonio, democratizar el acceso y el uso de los bienes culturales, en medio de la indiferencia de otros sectores o la agresión de "modernizadores" propios y extraños. Pero hoy resulta inverosímil e ineficiente la ideología en nombre de la cual se hacen casi siempre esas acciones: un humanismo que quiere reconciliar en las escuelas y los museos, en las campañas de difusión

cultural, las tradiciones de clases y etnias escindidas fuera de esas instituciones.

La versión liberal del tradicionalismo, pese a integrar más democráticamente que el autoritarismo conservador a los sectores sociales, no evita que el patrimonio sirva como lugar de complicidad. Disimula que los monumentos y museos son, con frecuencia, testimonios de la dominación más que de una apropiación justa y solidaria del espacio territorial y del tiempo histórico. Las marcas y los ritos que lo celebran hacen recordar aquella frase de Benjamin que dice que todo documento de cultura es siempre, de algún modo, un documento de barbarie.

Aun en los casos en que las conmemoraciones no consagran la apropiación de los bienes de otros pueblos, ocultan la heterogeneidad y las divisiones de los hombres representados. Es raro que un ritual aluda en forma abierta a los conflictos entre etnias, clases y grupos. La historia de todas las sociedades muestra los ritos como dispositivos para neutralizar la heterogeneidad, reproducir autoritariamente el orden y las diferencias sociales. El rito se distingue de otras prácticas porque no se discute, no se puede cambiar ni cumplir a medias. Se cumple, y entonces uno ratifica su pertenencia a un orden, o se transgrede y uno queda excluido, fuera de la comunidad y de la comunión.

Las teorías más difundidas sobre el ritual, desde Van Gennep a Gluckman, lo entienden como un modo de articular lo sagrado y lo profano, por lo cual lo estudian casi siempre en la vida religiosa. Pero ¿qué es lo sagrado a lo cual remiten los ritos políticos y culturales? Un cierto orden social que no puede ser modificado, y por eso es visto como natural o sobrehumano. Lo sagrado tiene entonces dos componentes: *es lo que desborda la comprensión y la explicación del hombre, y lo que excede su posibilidad de cambiarlo*. Los museos analizados ritualizan el patrimonio organizando los hechos por referencia a un orden trascendente. En el Museo Tamayo, los objetos del pasado son resignificados en relación con la estética idealista de las bellas artes; en el de Antropología, los hechos culturales de cada grupo étnico se someten al discurso nacionalista. En ambos casos, el material exhibido es reordenado en función de un sistema conceptual ajeno.

Uno de los pocos autores que plantea en forma laica la investigación sobre rituales, preguntando por su función simplemente social, Pierre Bourdieu, observa que tan importante como el fin de integrar a quienes los comparten es el de separar a los que se rechaza. Los ritos clásicos —pasar de la infancia a

la edad adulta, ser invitado por primera vez a una ceremonia política, ingresar en un museo o una escuela y entender lo que allí se expone— son, más que ritos de iniciación, “ritos de legitimización” y “de institución”:²² instituyen una diferencia durable entre quienes participan y quienes quedan afuera.

Uno de los rasgos distintivos de la cultura tradicionalista es “naturalizar” la barrera entre incluidos y excluidos. Desconoce lo arbitrario de diferenciar este territorio de aquél, determinar ese repertorio de saberes para enseñarlo en la escuela o esta colección de bienes para exhibir en un museo, y legitima solemnemente, mediante una ritualización indiscutible, la separación entre quienes acceden y quienes no lo logran. El ritual sanciona entonces, en el mundo simbólico, las distinciones establecidas por la desigualdad social. Todo acto de instituir simula, a través de la escenificación cultural, que una organización social arbitraria es así y no puede ser de otra manera. Todo acto de institución es “un delirio bien fundado”, decía Durkheim, “un acto de magia social”, concluye Bourdieu.

Por eso, agrega este autor, la consigna que sostiene la magia preformativa del ritual es “conviértete en lo que eres”. Tú que has recibido la cultura como un don y la llevas como algo natural, incorporado a tu ser, compórtate como lo que ya eres, un heredero. Disfruta sin esfuerzo de los museos, de la música clásica, del orden social. Lo único que no puedes hacer, afirma el tradicionalismo cuando lo obligan a ponerse autoritario, es desertar de tu destino. El peor adversario no es el que no va a los museos ni entiende el arte, sino el pintor que quiere transgredir la herencia y le pone a la virgen un rostro de actriz, el intelectual que cuestiona si los próceres celebrados en las fiestas patrias realmente lo fueron, el músico especializado en el barroco que lo mezcla en sus composiciones con el jazz y el rock.

HACIA UNA TEORÍA SOCIAL DEL PATRIMONIO

¿Con qué recursos teóricos podemos repensar los usos sociales contradictorios del patrimonio cultural, disimulado bajo el idealismo que lo mira como expresión del genio creador colectivo, el humanismo que le atribuye la misión de reconciliar las divisiones “en un plano superior”, los ritos que lo protegen en recintos

²² Pierre Bourdieu, “Les rites comme actes d’institution”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 43, junio de 1982, pp. 58-63.

sagrados? Las evidencias de que el patrimonio histórico es un escenario clave para la producción del valor, la identidad y la distinción de los sectores hegemónicos modernos sugieren recurrir a teorías sociales que han pensado estas cuestiones de un modo menos complaciente.

Si consideramos los usos del patrimonio desde los estudios sobre reproducción cultural y desigualdad social, encontramos que los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de todos, y estar disponibles para que todos los usen. Las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre las maneras en que se transmite el saber de cada sociedad a través de las escuelas y los museos demuestran que diversos grupos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. No basta que las escuelas y los museos estén abiertos a todos, que sean gratuitos y promuevan en todas las capas su acción difusora. Como vimos en el estudio del público en museos de arte, a medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones.²³

Esta diversa capacidad de relacionarse con el patrimonio se origina, en primer lugar, en la manera desigual en que los grupos sociales participan en su formación y mantenimiento. No hay evidencia más obvia que el predominio numérico de antiguos edificios militares y religiosos en toda América, mientras la arquitectura popular se extinguía o fue remplazada, en parte por su precariedad, en parte porque no recibió los mismos cuidados en su conservación

Aun en los países en que el discurso oficial adopta la noción antropológica de cultura, la que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social, existe una jerarquía de los capitales culturales: el arte vale más que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la transmitida oralmente. En los países más democráticos, o donde ciertos

²³ Estamos enunciando un principio general, establecido al investigar las leyes sociales de la difusión cultural; véase especialmente las obras de Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1977, y de P. Bourdieu y Alan Darbel, *L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*. No afirmo una determinación mecánica del nivel económico o educativo sobre la capacidad de cada sujeto de apropiarse del patrimonio, sino lo que las encuestas y las estadísticas revelan acerca del modo desigual en que las instituciones transmisoras del patrimonio permiten su apropiación, debido a cómo están organizadas y a su articulación con otras desigualdades sociales.

movimientos lograron incluir los saberes y prácticas de los indígenas y campesinos en la definición de cultura nacional, los capitales simbólicos de los grupos subalternos tienen un lugar, pero subordinado, secundario, o en los márgenes de las instituciones y los dispositivos hegemónicos. Por eso, la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no representarlo como un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino como un *proceso social* que, como el otro capital, se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores.²⁴

Si bien el patrimonio sirve para unificar a cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos. Este principio metodológico corresponde al carácter complejo de las sociedades contemporáneas. En las comunidades arcaicas casi todos los miembros compartían los mismos conocimientos, tenían creencias y gustos semejantes, un acceso aproximadamente igual al capital cultural común. En la actualidad las diferencias regionales o sectoriales, originadas por la heterogeneidad de experiencias y la división técnica y social del trabajo, son utilizadas por las clases hegemónicas para obtener una apropiación privilegiada del patrimonio común. Se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque éstos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, es decir para controlarlos mejor.

El patrimonio cultural funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Para configurar lo culto tradicional, los sectores dominantes no sólo definen qué bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de los medios económicos e intelectuales, el tiempo de trabajo y de

²⁴ Adopto aquí el concepto de capital cultural manejado por Bourdieu para analizar procesos culturales y educativos, aunque este autor no lo emplea en relación con el patrimonio. Aquí señalo su fecundidad para dinamizar la noción de patrimonio y situarla en la reproducción social. Un uso más sistemático debiera plantear, como ante cualquier importación de conceptos de un campo a otro, las condiciones epistemológicas y los límites de su uso metafórico en un área para la cual no fue trabajado. Cf. P. Bourdieu, *La distinción*, especialmente los capítulos 2 y 4, y *Le sens pratique*, capítulos 3, 6 y 7.

ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento. En las clases populares se encuentra a veces extraordinaria imaginación para construir sus casas con desechos en una colonia marginal, usar las habilidades manuales logradas en su trabajo y dar soluciones técnicas apropiadas a su estilo de vida. Pero difícilmente ese resultado puede competir con el de quienes disponen de un saber acumulado históricamente, emplean arquitectos e ingenieros, cuentan con vastos recursos materiales y la posibilidad de confrontar sus diseños con los avances internacionales.

Los productos generados por las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del grupo que los fabrica. Constituyen, en este sentido, su patrimonio propio. También pueden alcanzar alto valor estético y creatividad, según se comprueba en la artesanía, la literatura y la música de muchas regiones populares. Pero tienen menor posibilidad de realizar varias operaciones indispensables para convertir esos productos en patrimonio generalizado y ampliamente reconocido: acumularlos históricamente (sobre todo cuando sufren pobreza o represión extremas), volverlos base de un saber objetivado (relativamente independiente de los individuos y de la simple transmisión oral), expandirlo mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y la experimentación sistemática. Se sabe que algunos de estos puntos se cumplen en ciertos grupos —por ejemplo, la acumulación y transmisión histórica dentro de las etnias más fuertes—; lo que señalo es que la desigualdad estructural impide reunir todos los requisitos indispensables para intervenir plenamente en el desarrollo del patrimonio en sociedades complejas.²⁵

De todos modos, las ventajas de las élites tradicionales en la formación y los usos del patrimonio se relativizan ante los cambios generados por las industrias culturales. La redistribución masiva de los bienes simbólicos tradicionales por los canales electrónicos de comunicación genera interacciones más fluidas entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno. Millones de personas que nunca van a los museos, o sólo se enteraron lejanamente de lo que exhiben a través de la escuela, hoy ven programas de televisión gracias a los cuales esos bienes

²⁵ Sobre este punto, véanse los textos de Antonio Augusto Arantes y Eunice Ribeiro Durham, en A. A. Arantes (org.), *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*, Brasiliense, Sao Paulo, 1984.

entran en sus casas. Parece que fuera innecesario ir a verlos: las pirámides y los centros históricos viajan hasta la mesa donde la familia come, se vuelven temas de conversación y se mezclan con los asuntos del día. La televisión presenta mensajes publicitarios en los que el prestigio de los monumentos se usa para contagiar con esas virtudes a un coche o un licor. El videoclip repetido diariamente durante el campeonato mundial de fútbol de México, en 1986, que disolvía las imágenes de pirámides en otras modernas, del juego precolombino de pelota en danzas que remedaban el fútbol actual, proponía una continuidad sin conflictos entre tradición y modernidad.

¿Cómo discernir, en medio de los cruces que mezclan el patrimonio histórico con la simbólica generada por las nuevas tecnologías comunicacionales, qué es *lo propio* de una sociedad, lo que una política cultural debe favorecer? Todavía el discurso político asocia preferentemente la unidad y la continuidad de la nación con el patrimonio tradicional, con espacios y bienes antiguos que servirían para cohesionar a la población. Se sabe desde el surgimiento de la radio y el cine que estos medios desempeñaron un papel decisivo en la formación de símbolos de identificación colectiva. Pero el mercado cultural de masas ocupa poco el interés estatal y en gran medida es dejado en manos de empresas privadas. Aparecen ocasionales intentos en las televisiones estatales de promover las formas tradicionales y eruditas de cultura, pero las nuevas tecnologías comunicacionales son vistas a menudo como una cuestión ajena al área cultural. Se las vincula más bien con la seguridad nacional, la manipulación político-ideológica de intereses extranjeros, como lo revela su dependencia en muchos países de los ministerios del interior y no del sector educativo.

Una política cultural que tome en cuenta el carácter procesal del patrimonio y su transformación en las sociedades contemporáneas podría organizarse, más que por la oposición entre tradicional y moderno, según la diferencia propuesta por Raymond Williams entre lo arcaico, lo residual y lo emergente.

Lo *arcaico* es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre "de un modo deliberadamente especializado". En cambio, lo *residual* se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo *emergente* designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales.²⁶

²⁶ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980, pp. 143-146.

Las políticas culturales menos eficaces son las que se aferran a lo arcaico e ignoran lo emergente, pues no logran articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes que generan las prácticas innovadoras en la producción y el consumo.

Quizá donde se manifiesta más aguda la crisis de la forma tradicional de pensar el patrimonio es en su valoración estética y filosófica. El criterio fundamental es el de la autenticidad, según lo proclaman los folletos que hablan de las costumbres folclóricas, las guías turísticas cuando exaltan las artesanías y fiestas "autóctonas", los carteles de las tiendas que garantizan la venta de "genuino arte popular". Pero lo más inquietante es que dicho criterio sea empleado en la bibliografía sobre patrimonio para demarcar el universo de bienes y prácticas que merece ser considerado por los científicos sociales y las políticas culturales. Es como si no pudiera tomarse en cuenta que la actual circulación y consumo de los bienes simbólicos clausuró las condiciones de producción que en otro tiempo hicieron posible el mito de la originalidad, tanto en el arte de élites y en el popular como en el patrimonio cultural tradicional.

Desde el célebre texto de Benjamin de 1936,²⁷ se analiza cómo la reproductibilidad técnica de la pintura, la fotografía y el cine atrofia "el aura" de las obras artísticas, esa "manifestación irrepetible de una lejanía"²⁸ que tiene la existencia de una obra única en un solo lugar al que se peregrina para contemplarla. Cuando se multiplican en libros, revistas y televisores los cuadros de Berni, Szyslo o Tamayo, la imagen original es transformada por la repetición masiva. El problema de la autenticidad y unicidad de la obra cambia su sentido. Advertimos entonces, con Benjamin, que "lo auténtico" es una invención moderna y transitoria: "La imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado."²⁹ Por otra parte, se vuelve evidente que el cambio actual no es sólo efecto de las nuevas tecnologías, sino una tendencia histórica global: "*Acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales."³⁰

²⁷ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Barcelona, 1973.

²⁸ *Idem*, p. 24.

²⁹ *Idem*, p. 21.

³⁰ *Idem*, p. 24.

Si bien todavía es diferente preguntarse por la obra original en la arqueología y las artes plásticas que en el cine y el video (donde la cuestión ya no tiene sentido), el núcleo del problema es que cambió la inserción de la cultura en las relaciones sociales. La mayoría de los espectadores no se vincula con la tradición a través de una relación ritual, de devoción a obras únicas, con un sentido fijo, sino mediante el contacto inestable con mensajes que se difunden en múltiples escenarios y propician lecturas diversas. Muchas técnicas de reproducción y exhibición disimulan este giro histórico: los museos que solemnizan objetos que fueron cotidianos, los libros que divulgan el patrimonio nacional empaquetándolo con una retórica fastuosa, neutralizando así el pretendido acercamiento con el lector. Pero también la multiplicación de las imágenes "nobles" facilita la creación de esos museos cotidianos armados en el cuarto por cada uno que pega en la pared el póster con una foto de Teotihuacan junto a la reproducción de un Toledo, recuerdos de viajes, recortes periodísticos del mes pasado, el dibujo de un amigo, en fin, un patrimonio propio que se va renovando según fluye la vida.

Este ejemplo extremo no quiere sugerir que los museos y los centros históricos se hayan vuelto insignificantes y no merezcan ser visitados, ni que el esfuerzo de comprensión requerido por un centro ceremonial prehispánico o un cuadro de Toledo se reduzcan a recortar sus reproducciones y pegarlas en el cuarto. No es lo mismo, por supuesto, preservar la memoria en forma individual o plantearse el problema de asumir la representación colectiva del pasado. Pero el ejemplo del museo privado sugiere que es posible introducir más libertad y creatividad en las relaciones con el patrimonio.

Hubo una época en que los museos producían copias de las obras antiguas para exponerlas a la intemperie y al contacto con los visitantes. Luego la reproducción de las pinturas, esculturas y objetos buscó expandirlos en la educación y en el mercado turístico. En muchos casos, las nuevas piezas, realizadas por arqueólogos o técnicos en restauración, alcanzan tal fidelidad que se vuelve casi imposible diferenciarlas del original. Por no hablar de los casos en que las tecnologías recientes mejoran nuestra relación con las obras: una canción andina o una sinfonía de Beethoven grabadas hace cincuenta años se escuchan mejor "limpiadas" por un ingeniero de sonido y reproducidas en un disco compacto.

La diferencia entre el original y la copia es básica en la

investigación científica y artística de la cultura. También importa distinguirlos en la difusión del patrimonio. No hay por qué confundir el reconocimiento del valor de ciertos bienes con la utilización conservadora que hacen de ellos algunas tendencias políticas. Existen objetos y prácticas que merecen ser especialmente valorados porque representan descubrimientos en el saber, hallazgos formales y sensibles, o acontecimientos fundadores en la historia de un pueblo. Pero este reconocimiento no tiene por qué llevar a constituir "lo auténtico" en núcleo de una concepción arcaizante de la sociedad, y pretender que los museos, como templos o parques nacionales del espíritu, sean custodios de "la verdadera cultura", refugio frente a la adulteración que nos agobiaría en la sociedad de masas. La oposición maniática que los conservadores establecen entre un pasado sacro, en el que los dioses habrían inspirado a los artistas y a los pueblos, y un presente profano que banalizaría esa herencia, tiene al menos dos dificultades:

a) Idealiza algún momento del pasado y lo propone como paradigma sociocultural del presente, decide que todos los testimonios atribuidos son auténticos y guardan por eso un poder estético, religioso o mágico insustituible. Las refutaciones de la autenticidad sufridas por tantos fetiches "históricos" obligan a ser menos ingenuo.

b) Olvida que toda cultura es resultado de una selección y una combinación, siempre renovada, de sus fuentes. Dicho de otro modo: es producto de una puesta en escena, en la que se elige y se adapta lo que se va a representar, de acuerdo con lo que los receptores pueden escuchar, ver y comprender. Las representaciones culturales, desde los relatos populares a los museos, nunca presentan *los hechos*, ni cotidianos ni trascendentales; son siempre re-presentaciones, teatro, simulacro. Sólo la fe ciega fetichiza los objetos y las imágenes creyendo que en ellos se deposita la verdad.

Esto se sabe en la modernidad, pero ocurre desde mucho antes. Dice bien Umberto Eco que la reconstrucción de una villa romana en el Museo Paul Getty, en California, no es muy distinta del acto por el que un patricio romano se hacía reproducir las grandes esculturas del tiempo de Pericles; también él era "un ávido nuevo rico que, después de haber colaborado en llevar a Grecia a la crisis, aseguraba su supervivencia cultural bajo la forma de copias".³¹

³¹ Umberto Eco, "Viaje a la hiperrealidad", en *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1986, p. 54.

Un testimonio o un objeto pueden ser más verosímiles, y por tanto significativos, para quienes se relacionan con él interrogándose por su sentido actual. Ese sentido puede circular y ser captado a través de una reproducción cuidada, con explicaciones que ubiquen la pieza en su contorno sociocultural, con una museografía más interesada en reconstruir su significado que en promoverla como espectáculo o fetiche. A la inversa, un objeto original puede ocultar el sentido que tuvo (puede ser original, pero perder su relación con el origen) porque se lo descontextualiza, se corta su vínculo con la danza o la comida en la cual era usado y se le atribuye una autonomía inexistente para sus primeros poseedores.

¿Significa esto que la distinción entre una estela original y una copia, entre un cuadro de Diego Rivera y una imitación, se han vuelto indiferentes? De ningún modo. Tan oscurecedora como la posición que absolutiza una pureza ilusoria es la de quienes —resignados o seducidos por la mercantilización y las falsificaciones— hacen de la relativización posmoderna un cinismo histórico y proponen adherir alegremente a la abolición del sentido.

Para elaborar el sentido histórico y cultural de una sociedad es importante establecer, si se puede, el sentido original que tuvieron los bienes culturales y diferenciar los originales de las imitaciones. También parece elemental que cuando las piezas son deliberadamente construidas como réplicas, o no se tiene la certeza sobre su origen o periodo, esa información se indique en la cédula, aunque con frecuencia los museos la ocultan por temor a perder el interés del visitante. Torpe suposición: compartir con el público las dificultades de la arqueología o la historia para descubrir un sentido aún inseguro puede ser una técnica legítima para suscitar curiosidad y atraer hacia el conocimiento.

En síntesis la política cultural y de investigación respecto del patrimonio no tiene por qué reducir su tarea a rescatar los objetos “auténticos” de una sociedad. Parece que deben importarnos más los procesos que los objetos, y no por su capacidad de permanecer “puros”, iguales a sí mismos, sino por su representatividad sociocultural. En esta perspectiva, la investigación, la restauración y la difusión del patrimonio no tendrían por fin central perseguir la autenticidad o restablecerla, sino reconstruir la *verosimilitud histórica* y dar bases compartidas para una reelaboración de acuerdo con las necesidades del presente. En casi toda la literatura sobre patrimo-

nio es necesario aún efectuar esa operación de ruptura con el realismo ingenuo que la epistemología realizó hace tiempo. Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalenguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas. El museo y cualquier política patrimonial tratan los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos, hacen inteligibles las relaciones entre ellos, proponen hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos.

Un patrimonio reformulado teniendo en cuenta sus usos sociales, no desde una actitud defensiva, de simple rescate, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia, puede involucrar a diversos sectores. No tiene por qué reducirse a un asunto de especialistas en el pasado. Interesa a los funcionarios y profesionales ocupados en construir el presente, a los indígenas, campesinos, migrantes y a todos los sectores cuya identidad suele ser trastocada por los usos modernos de la cultura. En la medida en que el estudio y la promoción del patrimonio asuman los conflictos que lo acompañan, pueden contribuir a afianzar la nación, ya no como algo abstracto, sino como lo que une y cohesionan —en un proyecto histórico solidario— a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su espacio.

¿No sería posible salir del empantanamiento que existe en la teoría política latinoamericana respecto de la nación, del escepticismo a que conducen los procesos económicos y sociales en que lo nacional parece disolverse, si avanzáramos en este tipo de análisis sobre su configuración simbólica? La discusión oscila, sin embargo, entre *los fundamentalismos dogmáticos* y *los liberalismos abstractos*. Los fundamentalistas se aferran a la tradición novohispana, a las síntesis de catolicismo y orden social jerárquico, con que desde siempre sabotearon el desarrollo de la modernidad. Incapaces de entender todo lo que de moderno se instaló desde el siglo XIX en el núcleo del desarrollo latinoamericano, sólo pueden operar cuando las contradicciones de la modernización subdesarrollada hacen estallar los pactos sociales que la sostienen. Carecen de nuevas propuestas, pues no logran explicarse por qué fallan las formas electivas de sociabilidad liberal y las reglas capitalistas del mercado en los países periféricos. Úni-

camente pueden ofrecer la adhesión mística a un conjunto de bienes religiosos y patrióticos arcaizantes, sin relación productiva con los conflictos contemporáneos. Su escasa persuasión se advierte en el reclutamiento minoritario de adeptos, su baja verosimilitud en la necesidad de imponerse aliados al poder militar o a los sectores más autoritarios de la derecha. Su riesgo mayor: olvidar todo lo que las tradiciones le deben a la modernidad.

Por su lado, el fracaso del concepto liberal de nación no se debe a un rechazo de la modernidad, sino a su promoción abstracta. En el proyecto social y escolar sarmientino, en sus equivalentes de otros países, se niegan las tradiciones representativas de los habitantes originarios para inventar otra historia en nombre del saber positivo. El proyecto mexicano, tal como lo enuncia el Museo de Antropología, se hace cargo de la herencia étnica, pero subordina su diversidad a la unificación modernizadora gestada simultáneamente por el conocimiento científico y el nacionalismo político.

No puede haber porvenir para nuestro pasado mientras oscilemos entre los fundamentalismos reactivos ante la modernidad alcanzada y los modernismos abstractos que se resisten a problematizar nuestra "deficiente" capacidad de ser modernos. Para salir de este *western*, de este péndulo maniaco, no basta ocuparse de cómo se reproducen y transforman las tradiciones. El aporte posmoderno es útil para escapar de ese *impasse* en tanto revela el carácter construido y teatralizado de toda tradición, incluida la de la modernidad: refuta la originariedad de las tradiciones y la originalidad de las innovaciones. Al mismo tiempo, ofrece la ocasión de repensar lo moderno como un proyecto relativo, dudable, no antagónico a las tradiciones, ni destinado a superarlas por alguna ley evolucionista inverificable. Sirve, en suma, para hacernos cargo a la vez del itinerario impuro de las tradiciones y de la realización desencajada, heterodoxa, de nuestra modernidad.