



EL FUTURO DE LOS MUSEOS
ETNOLÓGICOS CONSIDERACIONES
INTRODUCTORIAS PARA UN DEBATE

Xavier Roigé, Esther Fernández
Iñaki Arrieta (Coordinadora/es)

3

CRISIS PERMANENTE Y RENOVACIÓN DE LOS MUSEOS ETNOLÓGICOS

ELOY GÓMEZ PELLÓN
Universidad de Cantabria

INTRODUCCIÓN

Existe una coincidencia generalizada entre los especialistas que se dedican al estudio de los museos de etnografía en Europa de que estas instituciones atraviesan una grave crisis desde hace un cuarto de siglo, que no es sino la dramática expresión de un periódico retorno. En los últimos lustros, se ha producido una ruptura paulatina con el modelo museístico tradicional, consagrado a las culturas exóticas (de remisión permanente a lo arcaico), al mismo tiempo que ha nacido un museo distinto que, aunque no somete a la duda el vigor de la institución, pone en cuestión numerosos axiomas. El viejo modelo, aquél que nació en Europa en el siglo XVIII y que, posteriormente, se extendió por todo el mundo, tuvo vida propia hasta los años sesenta del siglo XX, para luego irse abriendo a múltiples y poderosas innovaciones. Sin embargo, ni tan siquiera puede decirse que el venerable museo tradicional haya muerto por entero, sino que muchos de sus elementos definitorios sobreviven en el nuevo museo, cual si se tratara de los genes que anidan en sucesivos cuerpos según discurren las generaciones. Entre estos elementos inmunes se hallan los que confieren al museo su cualidad de ser una institución que cumple íntegramente sus funciones de una manera permanente, alejada de la transitoriedad con que cumplían su papel las colecciones albergadas en el pasado en algunas construcciones palaciegas, así como los que hacen del museo una institución dinámica y abierta a la sociedad, al contrario que esas mismas colecciones que se acaban de citar.

El debate sobre la situación de los museos de etnografía en Europa supone, añadidamente, aquilatar el concepto de museo (Poulot, 2001). Tal vez no sea ocioso recordar que el museo, además de ser una institución de carácter permanente, al servicio de la sociedad y

sin ánimo de lucro, reúne en sí misma una serie de funciones que la hacen inseparable de su condición institucional: adquisición, conservación, exhibición, comunicación e investigación con fines de estudio, educación y contemplación. Tal definición, que sintetiza la ya clásica del ICOM (1951 y 1961, reformulada en el artículo 2 de sus Estatutos de 1989), es ajena por tanto a la denominación que reciben equívocamente numerosos establecimientos alejados por entero de esta caracterización, y carentes en ocasiones de la profesionalización más elemental, y que en el ámbito etnográfico han nacido en España, desde hace dos décadas, al calor de las aficiones compartidas y de las subvenciones autonómicas, estatales y comunitarias. También sería pertinente la referencia a esos grandes museos europeos, de los cuales se lamentaba certeramente, hace algún tiempo, E. Desveaux (2005: 68), a cuya cabeza no se halla un profesional de la antropología, sino un alto funcionario o quizá un gestor procedente del sector privado.

1. LOS MUSEOS DE ETNOLOGÍA: CRISIS INHERENTE Y RENOVACIÓN

El Estado liberal y burgués que emerge en el siglo XIX, tratando de acercarse a la ciudadanía, hace del museo un espacio público que contribuye al goce estético del visitante, con el objetivo preferente de que, al mismo tiempo, lo eduque en los valores nacionales. El museo queda ligado, cada vez con más fuerza, a la causa del Estado, lo cual explica, no en vano, que el museo decimonónico posea un carácter que, antes que nada, constituya la representación de los ideales del Estado-nación. Así se explica la paulatina proliferación que se va produciendo de los museos etnográficos o etnológicos en toda Europa desde mediados del siglo XIX, empezando por aquellos Estados que poseían unos mayores intereses coloniales (vid. Gómez Pellón, 1993). Son museos que remiten a la acción colonizadora a través de los objetos procedentes de otras culturas, los cuales, a la vez que alabados por su exotismo, se convierten en el reflejo de un mundo atrasado, cuyo polo opuesto es el deslumbrante progreso metropolitano.

Los contenidos de los museos se presentan entonces a los visitantes rigurosamente separados, en compartimentos estancos. El museo de antropología, el de etnología, el de arqueología y el de arte son otras tantas dimensiones de una realidad que se halla claramente fragmentada. Mientras que los primeros situaban al hombre europeo, blanco y civilizado, encumbrado sobre sus competidores, salvajes o bárbaros, y pertenecientes a otras razas tenidas por inferiores, los de etnología trataban de conducir al visitante hacia lo ajeno, a fin de que advirtiera la riqueza de lo propio. Por su parte, los de arqueología mostraban las profundas raíces históricas de la comunidad nacional y los de arte exaltaban el “tesoro” o conjunto de logros alcanzado por esa misma comunidad a través del tiempo.

Antes de que concluya el siglo XIX se evidenciará la erosión que están sufriendo los bordes de los diferentes ámbitos de la museografía, poniendo así en duda la estanqueidad de los contenidos. Una, cada vez más decidida, pretensión educativa hace que los museos de etnología y de antropología se acerquen entre sí para que el visitante perciba no sólo la inconmensurable magnitud natural del ser humano, sino para que pueda admirar también su grandiosa producción cultural. Esta es la tesis defendida por Broca y por Quatrefages y por Hamy en Francia, y por Mantegazza en Italia, en sintonía con el paradigma evolucionista que defendían, aunque en el fondo de la misma anidaran propósitos que podríamos llamar raciológicos, al situarnos ante una especie dividida en grupos raciales ordenados. Por el contrario, en los museos británicos se mantendría la estanqueidad de los contenidos, con una estricta separación entre los museos de antropología física y los de etnografía, de acuerdo con unos criterios científicos y epistemológicos que nos permiten comprender que la cultura material permaneciera separada de la antropología social, y ésta a su vez de la biológica, en el Reino Unido.

Mas, sin perder de vista la progresión museográfica que está teniendo lugar en Francia durante el siglo XIX, hemos de fijar de nuevo la mirada en el museo de Skansen, y a su zaga en los diversos experimentos que tuvieron lugar en la última década del siglo XIX y en los lustros siguientes. Recordemos que este museo nace como reacción hacia el modelo museístico tradicional representado por el

Nordiska Museet de Estocolmo que había abierto sus puertas en 1872, mostrando excelentes colecciones de las culturas escandinavas pertenecientes a los últimos siglos. Sin embargo, un pedagogo como Hazelius no vio en él las condiciones necesarias para introducir al visitante en unos contenidos que tenían que transmitir ideas y sentimientos (vid. Hernández de Cardona, 2005). Tampoco las vio en otros museos escandinavos que se habían creado por aquellos años con idénticos propósitos, como el Dansk Folkmuseum de Copenhague. Hazelius era un romántico, interesado ya entonces por la etnología, que estaba recibiendo el impacto, como otros muchos intelectuales de su época, de un cambio social avasallador que amenazaba con hacer desaparecer todo rastro de tradición. Pero, a diferencia de los pensadores positivistas, no observa los acontecimientos de una manera neutra, sino desgarradora. De hecho, el museo de Skansen (Estocolmo) es un intento, verdaderamente genial, de inmortalizar un mundo que se hallaba en sus estertores.

El gran acierto del museo al aire libre de Estocolmo que nacía en 1891 fue, sin duda, la puesta en marcha de una estrategia para conducir al público hacia un espacio muy diferente del que era propio del museo tradicional. Aquel museo no era una recia construcción, a menudo nobiliaria, como las que se estilaban en el resto de Europa, y podría decirse que carecía de muros. El visitante no tenía, tan siquiera, que franquear los muros, expresando así el deseo de liberarse del lastre que por entonces aún poseían los museos, cual era la dificultad de superar su vieja hermeticidad. El museo se acercaba al público, y no al revés como había sucedido hasta entonces. El usuario se educaba introduciéndose en el objeto, en la casa campesina por ejemplo, y en sus estancias, evitando la distancia entre el sujeto y el objeto que predicaban los viejos museos. Ciertamente, el gran mérito del museo de Skansen era el de ser un verdadero documento de la vida cotidiana, en el que se encontraban la historia, la antropología, la etnología y otras ciencias.

Sin embargo, no cabe duda de que el pionero de los museos al aire libre era deudor de otras experiencias previas y, sobre todo, del culto a un exotismo proveniente del mundo campesino. El cambio social motivado por la industrialización estaba creando una enorme distancia entre el mundo urbano y el rural. Obviamente, el museo

estaba ideado para complacer a una sociedad urbana que tenía sus raíces en el campo, de modo que su discurso no dejaba de ser profundamente evolucionista, como cabía esperar de la época en que fue diseñado. Allí se quería enseñar cómo la sociedad campesina y tradicional se hallaba en los orígenes de la sociedad urbana y moderna. En los análisis que se efectúan del museo de Skansen falta a menudo una idea crucial, cual es que trataba, asimismo, de poner de relieve cómo el mundo campesino representaba la tradición frente a la modernidad de la sociedad urbana. El objetivo no consistía, precisamente, en mostrar que se trataba de mundos incontrovertiblemente complementarios.

2. LA NUEVA MUSEOLOGÍA: INNOVACIÓN Y CAMBIO

Hasta tal punto resultó estimulante el modelo implantado en Skansen a finales del siglo XIX, que pronto se convirtió en el faro que alumbraría las experiencias posteriores. Las innovaciones generadas en los países escandinavos, y muy especialmente en Göteborg, junto con el desarrollo de la vieja museografía francesa, produciendo frutos como el Musée d'Homme en la década de los años treinta del siglo XX, terminarían por fecundar eso que se ha denominado la *nueva museología*, cuyo cometido fundamental se puede resumir en la idea de que, sin perder el museo sus atribuciones tradicionales, se ven incrementadas sus funciones, al tiempo que la atención pasa de estar centrada en el objeto a que lo esté en el sujeto visitante, es decir, en el público, como forma de mantener un estrecho nexo con la sociedad que le sirve de soporte y que es la que explica la existencia del museo. Ahora, la función primordial del museo es la del servicio cultural que ha de prestar.

A pesar de que la *nueva museología* venía gestándose desde tiempo atrás, y de que el Musée de l'Homme había sido la piedra angular, no da los primeros frutos hasta los años sesenta, si bien son los setenta y la de los ochenta las que conocen la plasmación de muchos de sus proyectos. Más atrás se ha señalado que uno de sus documentos

fundamentales se halla contenido en la *Declaración de Québec*¹ de 1984. Ahora hay que añadir que otro de los mismos es el rubricado, también en 1984, con el título de *Declaratoria de Oaxtepec*², donde se concretan algunos de los cambios más trascendentales impulsados por la “nueva museología” y que ya estaban siendo aplicados en los llamados ecomuseos. A efectos de lograr lo que el documento denomina “acto pedagógico para el codesarrollo”, es decir, lo que desde la celebración de la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro en 1992 pasaría a denominarse “desarrollo sostenible”, aquél se propone trascender la idea del edificio que enclaustra la colección para fecundar otra que sea la del territorio, es decir, la del espacio que produce unos recursos y que sirve de marco a una convivencia, en el que tienen lugar múltiples interacciones y en el que se crea un patrimonio.

Es por ello que el documento de Québec de 1984 también propone la superación de la noción de objeto, como unidad material, a favor de otra que sea la de patrimonio o conjunto de bienes producidos por la cultura de una comunidad y que son susceptibles de traspaso a las generaciones venideras. Mientras que la colección guardada y expuesta en un museo se halla descontextualizada, por razones espaciales y temporales, convertida en parte de una realidad más amplia que difícilmente puede ser aprehendida en todo su significado, el patrimonio comporta una producción diacrónica, que se enraíza en la historia y se proyecta sobre el futuro. El patrimonio, como atributo cultural, se halla ligado al territorio y puede ser observado y examinado como parte indisoluble del marco natural en el que ha sido producido, generándose así un binomio indisoluble compuesto por el patrimonio cultural y el natural. Pero, además, ese

¹ La *Declaración de Québec* invita a la comunidad museística internacional a que reconozca un movimiento, el de la *nueva museología* que, en el momento de su publicación, según dice el tenor del documento, contaba con experiencias de más de quince años, en las que se incluían las relativas a los ecomuseos, museos comunitarios ya todas las demás formas de museología activa.

² La *Declaratoria de Oaxtepec* fue firmada unos días después de la anterior, también en octubre de 1984, en Morelos, y al igual que la precedente, con la cual se compromete, se solidariza con la declaración de la UNESCO de Santiago de Chile en 1972, en el marco de lo que puede ser considerado como un intenso movimiento social dentro de la museística.

patrimonio cultural ha sido producido por la comunidad que habita el territorio, es decir por un agregado social unido mediante lazos de parentesco, de vecindad, de amistad, de mera convivencia, etc. Es así que, como se dice en la *Declaratoria de Oaxtepec*, el territorio, siendo una entidad física, delimitada por criterios naturales o ecológicos, crea las condiciones para la existencia de una comunidad que posee una identidad, con independencia de que se halle o no perfilada jurídica o administrativamente. En definitiva, los viejos conceptos de edificio, de colección y de público, y que no eran sino puramente instrumentales, dejan paso ahora a otros como los de territorio, patrimonio y comunidad, en tanto que expresión misma de la realidad natural y cultural.

Tales declaraciones internacionales eran la confirmación de la fuerza que estaba adquiriendo el movimiento que tenía por objetivo primero el de convertirse en un “acto pedagógico para el ecodesarrollo”, según se acaba de señalar. Diversas experiencias avalaban por entonces el éxito de la *nueva museología*, centrada en una estrategia que en Europa recibía básicamente el nombre de ecomuseo, compatible en América Latina con la denominación de museo comunitario (museo de vecindad, museo local, etc.). A menudo, se suele admitir que los teóricos del movimiento tomaron como referencia el Museo Nacional de Níger, fundado en 1958 a partir del modelo representado por el museo al aire libre de Skansen que, de paso, resultó ser uno de los paradigmas de la nueva museografía. El museo, nacido en vísperas de la descolonización, constituyó una experiencia única en África y auténticamente singular en su tiempo, al reproducir, sobre una gran superficie de tierra, casas de las distintas áreas del país que presentaban la particularidad de estar habitadas por artesanos de sus lugares de origen, los cuales, gracias al ejercicio de su modo de vida y a la venta del producto de sus trabajos, podían tener una existencia digna. Poco a poco, y gracias a las enseñanzas de estos artesanos, en el contexto de lo que se podía considerar un programa precursor de la educación permanente, un cierto número de desocupados, de discapacitados y de marginados consiguieron integrarse y encontrar, a su vez, una forma de vida digna.

Sin embargo, el Museo Nacional de Nigeria, que se desarrolló a lo largo de los años sesenta en un país pobre y desangrado, supuso mucho más que lo señalado hasta aquí. El principio rector de la institución era la educación continuada que permitía a los trabajadores del museo alcanzar un bagaje muy superior al que les proporcionaba su paupérrima instrucción escolar, y así, al mismo tiempo que lograban nuevos conocimientos adquirían una conciencia de africanos que hasta entonces les había faltado y que, a la postre, les comprometía en un futuro lleno de esperanza. Aprendían la historia de su continente y de su región, guardaban en su memoria la tradición oral que inspiraba sus proverbios, sus cuentos y sus canciones y conquistaban un sentido de la identidad que les resultaba imprescindible para seguir avanzando. Era, finalmente, una doble identidad la que descubrían, la de la verde africanidad y la de un país que nacía. La educación permanente, en suma, se constituía en auténtico motor de un museo que no dejaba de ser nacional, como los viejos museos, pero que complementaba tal condición con un propósito fundamental, cual era el de formar buenos ciudadanos.

Pues bien, este museo se convirtió en uno de los modelos preferidos de la *nueva museología* francesa, aprovechando el excelente conocimiento que, añadidamente, había proporcionado a los museólogos franceses un museo-laboratorio singular como era el Musée de l'Homme. El director de este último, G. H. Rivière, preclaro impulsor del nuevo movimiento, junto a otros como Hugues de Varine-Bohan, infundiría vida a este modélico proyecto que responde a la estrategia del llamado ecomuseo, gestado con un afán revestido de un fuerte componente educativo. El Ecomuseo de la Comunidad Urbana de Le Creusot-Montceau-les-Mines, o “museo del espacio” como lo denominará Rivière, nace en 1972, canalizando un intenso movimiento popular, con el objetivo de reafirmar la identidad de un espacio geográfico que estaba cambiando aceleradamente, a partir de la reivindicación de su patrimonio cultural.

Las construcciones eran las mismas que había existido siempre, en una comarca de alrededor de 500 kilómetros cuadrados, cuyos habitantes se habían dedicado en el pasado tanto a la actividad minera como a la agraria, las cuales habían entrado en crisis dando

lugar al consiguiente proceso de cambio económico y social. En algunas de sus casas continuaban habitando las familias de siempre, a pesar de que otras habían elegido el camino del éxodo, de manera que los profesionales de los museos realizaron su trabajo en un primer momento colaborando con la población local en la recuperación de los espacios abandonados y, con ello, de su extraordinario patrimonio cultural. Distribuidos por el territorio, en antiguas construcciones abandonadas, se ubicarían los centros o “antenas” de educación, de investigación, de animación, etc. El ambiente no sería alterado ni forzado, y los enclaves naturales y los espacios culturales serían presentados bajo la relación íntima y el arraigo que habían poseído en el pasado. El visitante podía ver las cosas en su contexto, sin las distorsiones de los museos tradicionales, y la sensación que se generaba en el usuario era la de no estar en el museo sino en la inmensa sala que dibujaba el paisaje cultural de Le Creusot. Por tanto, se trataba de un museo que, inspirándose en museos al aire libre, y muy especialmente en algunos tan sugestivos como el Nacional de Níger, se separaba de ellos debido a su singular característica de que todo permanecía en su sitio³.

Conservando las funciones tradicionales de los museos, en éste las mismas se ven notablemente potenciadas. El ecomuseo, que es el nombre adoptado por sus impulsores, conserva los bienes naturales y culturales que forman parte del territorio en el que está enclavado, simplemente reorientando su uso. Los bienes no son objetos que formen parte de una colección, sino que son bienes patrimoniales, adscritos a un territorio y emanados de una comunidad (vid. Iniesta González, 1994: 68-70). Son bienes dispuestos para ser observados en el seno de una comunidad cuyos miembros interactúan entre sí y con el medio de forma análoga a como lo han hecho toda la vida. Los

³ Mientras que los museos al aire libre, nacidos desde finales del siglo XIX, a imagen y semejanza del de Skansen, propugnan la idea de trasladar a un lugar concreto casas y entornos para configurar un espacio nuevo, hecho de jirones arrancados de distintos paisajes culturales, los ecomuseos de los años setenta, tomando como paradigma el de Le Creusot, defienden la idea de que todo permanezca en su sitio, de manera que el museo sea la totalidad del paisaje cultural de un lugar determinado que se pone a disposición de un visitante que, gracias a su colaboración, se va trasladando a los distintos escenarios que configuran el ecomuseo.

bienes patrimoniales son de carácter natural y de índole cultural, y entre estos últimos tanto etnológicos como arqueológicos, industriales, artísticos y de todo tipo. El nuevo museo conserva el hábitat, los lugares, las instalaciones y, en definitiva, el contexto de la vida de una comunidad. Los materiales se acompañan de datos documentales, escritos, gráficos y audiovisuales, elaborados con los testimonios de las personas que los conocen, tanto en el pasado como en el presente, en aras de una restitución de los bienes a sus legítimos titulares. El ecomuseo pone su estrategia al servicio de la educación, no sólo del visitante sino también de la comunidad que le da soporte. Permite que la comunidad que alienta el museo se conozca a sí misma, apreciando su propia identidad, y simultáneamente logra que el visitante comprenda la suya al verla reflejada en el ecomuseo, tal y como ponía de manifiesto Rivière. Respetuoso con las culturas, el nuevo museo aspira a hacer de la educación el mecanismo que haga posible mejor conocimiento de sí mismos de los pueblos del mundo y su consecuente acercamiento.

Aunque existen otras experiencias en el mundo análogas a la de Le Creusot y Montçeau-les-Mines, acaso merezca la pena traer a colación el ejemplo del Ekomuseum Bergslagen, entre otras cosas porque supone la aplicación de la *nueva museología* en un área del mundo que representó la vanguardia museística en su lucha por incrementar hasta donde ello fuera posible la dimensión educativa de los museos. Merece la pena recordar que a la zaga del Museo de Skansen se inauguró en Oslo muy poco tiempo después, en 1894, el Museo del Pueblo Noruego, y en 1897 el Lyngby de Copenhague. En la actualidad hay más de un centenar de museos al aire libre en la península escandinava y su área de influencia. En Suecia hay, además, cuatro ecomuseos, aparte del llamado Ecomuseo Fronterizo, en la región de Bouslän bajo administración conjunta de los Estados de Suecia y Noruega. El ecomuseo sueco de Bergslagen⁴ nació en 1990, aunque fue proyectado en la década de los años ochenta, un siglo después de haberlo hecho el de Skansen, ocupando un amplia área, de alrededor de 750 kilómetros cuadrados en la región homónima de Bergslagen, situada entre el Golfo de Botnia y la

⁴ Ewa Bergdahl, directora del Ekomuseum Bergslagen, <http://212.85.65.13>.

provincia de Uppland, que vivía entonces una situación de declive económico tras la pérdida de importancia de sus históricos yacimientos mineros y de sus infraestructuras industriales, con los consiguientes fenómenos de despoblamiento y de envejecimiento de la población. Allí prendió un ecomuseo que pronto se convirtió en referencia museológica y museográfica. Las ruinas de las instalaciones repartidas por el territorio⁵, al igual que las estaciones ferroviarias y las minas, pasaron a convertirse en centros de aprendizaje para la comprensión de los fenómenos de cambio que habían tenido lugar.

Este espacio musealizado de Bergslagen reúne todas las condiciones que la museología activa o *nueva museología* atribuyó a los ecomuseos, en tanto que instrumentos para el desarrollo regional. La comunidad local, comprometida con este objetivo, colabora directamente con las instituciones públicas y con los profesionales del museo. En su interior se hallan antiguos talleres, minas, fraguas, fundiciones, vías de transporte, viviendas de ingenieros y de trabajadores, y así hasta medio centenar de emplazamientos dotados de una extraordinaria significación histórica, económica y social, susceptibles de recomponer un espacio dotado de múltiples significados culturales. Sólo el canal de Strömsholm, construido en el siglo XVIII, que hizo posible el transporte del mineral a través de un complejo sistema de esclusas, mide cien kilómetros de largo y consta de diversos escenarios musealizados. Esos “lugares” de la memoria de la comunidad nos permiten entender la evolución del territorio-museo y, al mismo tiempo, las relaciones de producción, las condiciones laborales, los conflictos sociales, las ideologías al uso, el tiempo de ocio, las costumbres, las creencias y las pautas sociales en general. El museo alberga en su seno, como sucedía en Montçeau, las viviendas de gentes que antes ejercían la actividad minera, industrial, artesana y de otro tipo, y ahora las siguen desempeñando para enseñar a los visitantes lo que fue su modo de vida y lo que sigue siendo su cultura. También hay villas que pertenecieron a

⁵ Según nos recuerda la página web del museo, el prefijo “bergslag”, que da nombre a la región, procede de la denominación de la institución medieval que concedía exenciones fiscales a los titulares de la explotaciones mineras de hierro que trabajaran en beneficio de la Corona.

propietarios ricos, que poseyeron importantes relaciones sociales y reunieron notables archivos y bibliotecas. Los numerosos visitantes que acuden al ecomuseo y que pagan por acceder al mismo contribuyen de esta forma a mantener la forma de vida de personas que en el pasado fueron operarios y hoy son guías y monitores de las actividades de la institución, aunque no son pocos, como explicaré más adelante, los que participan en régimen de voluntarios.

De nuevo, en el ecomuseo de Bergslagen encontramos todos los principios que alumbraron la *nueva museología*: la confluencia de la comunidad el territorio y el patrimonio, la preocupación por la función educativa del museo, la conciencia identitaria y cultural, el sentido de la restitución de los bienes patrimoniales, la dimensión activa del proyecto, la actitud participativa de la comunidad interior y de los visitantes, la interdisciplinariedad y, sobre todo, un deseo inaudito de comunicación y de relación entre el museo y la sociedad entera. Complementariamente, el éxito de la fórmula ha permitido que los visitantes alimenten una próspera industria hotelera y una intensa actividad artesana y comercial en el entorno del museo, que están generando los réditos suficientes para refrenar el proceso de regresión económica que afectaba a la región. Como en el caso de los museos anteriores, el de Bergslagen no sólo educa a la comunidad que alberga, sino también a los visitantes, dotándose añadidamente de fuentes de financiación que hacen posible un complejo mantenimiento derivado de la titularidad compartida, pública y privada, que concurre en el patrimonio del museo, y de una gestión que implica a las administraciones municipales y estatales y, por supuesto, a la fundación del museo.

En Latinoamérica, el llamado museo comunitario, auténtico retoño de la museografía activa, al igual que su equivalente europeo, el ecomuseo (aunque con menor carga social tratándose de este último), ha renovado un panorama que en los años setenta se hallaba caduco. En el caso del museo comunitario, la educación se convierte en el motor fundamental del proyecto. Se trata de una educación que, antes que nada, ha de ser humanista, crítica y permanente. Con este propósito muchas comunidades se han visto lanzadas a la empresa de convertirse en instituciones museísticas, privilegiando el interés por la memoria del grupo y, por tanto, la identidad del grupo. La

comunidad representa el compromiso con un medio que ha atado a aquélla y a éste a lo largo del tiempo. Estos museos comunitarios reúnen todas las condiciones señaladas por G. H. Rivière cuando decía que el museo es una institución al servicio de la sociedad “que adquiere, conserva, comunica y expone con la finalidad de aumentar el saber, salvaguardar el patrimonio, la educación y la cultura”.

Un significativo ejemplo del museo comunitario latinoamericano lo encontramos en la actualidad en el museo-comunidad de Chordeleg, en la provincia ecuatoriana de Azuay. Instalado en un antiguo edificio, representativo de la arquitectura local, alberga en su seno tanto los materiales arqueológicos hallados en la región como las obras producidas por los artesanos locales en el presente. La virtud de este museo-comunidad, patrocinado por la Organización de Estados Americanos y el Gobierno de Ecuador, se halla, una vez más, en que estos artesanos, especializados en la orfebrería y en la alfarería, dirigen e instruyen las actividades de los numerosos discípulos que se van formando en los talleres de la institución, dotando así de un modo de vida a los jóvenes lugareños desocupados. Asimismo, la importancia del modelo radica en que el museo se desborda sobre toda la comunidad, y sus miembros acuden a la institución para adquirir su propia formación artesana, con el fin de generar productos que respondan fielmente a las pautas de su cultura y que, elaborados en distintos lugares del territorio, son canalizados a través del museo. Simultáneamente, el museo comunitario crea una relación fluida entre la producción artesanal y la demanda de los comerciantes locales, evitando la cadena de intermediarios y paliando, de esta manera, la crisis económica que desde tiempo atrás envuelve la economía local. El artesano se siente miembro de la comunidad, inserto en la cultura que lo ha visto nacer y, a la vez, con su trabajo contribuye a afirmar los valores de toda la comunidad, lo cual activa el sentimiento identitario de la misma.

3. NUEVAS PROPUESTAS: EL NACIMIENTO DE UN GRAN MUSEO

En la actualidad, la crisis de los museos de etnología, en general, es un clamor en toda Europa. Acaso sea Francia, el país que ha acogido

muchas de las grandes experiencias que han existido en los campos de la museología y de la museografía, donde esta preocupación se muestre con más intensidad. El Musée de l'Homme, campo abonado de experiencias museísticas desde que naciera compartiendo el privilegio con el Musée National des Arts et Traditions Populaires (perdido por este último en 1972, cuando fue desplazado al Bosque de Boulogne), a la sombra de la Exposición Universal de 1937 en el Palais de Chaillot, vetusto templo de la Declaración de los Derechos del Hombre, a la vez que epicentro de la antropología francesa, se nos presenta hoy en plena decadencia, a modo de expresión paradigmática del problema que se trata en estas líneas, a pesar de que sus colecciones han sido dignas de admiración por parte de la intelectualidad europea durante décadas. Ahora bien, al revés de lo que sucede en otras partes de Europa, los gobiernos franceses han considerado siempre los museos como una auténtica causa nacional. Los sucesivos presidentes de la República han hecho gala en las últimas décadas de grandes proyectos culturales que, concediendo prioridad a los museos, fueran capaces de conferir a Francia el puesto de privilegio que ha ocupado siempre. Recordemos al efecto el Centre Beaubourg patrocinado por Pompidou, o el Musée de Orsay impulsado por Gircard. Pues bien, la auténtica renovación de la museología francesa reciente se halla representada por el Musée du Quai Branly, el gran proyecto cultural de Chirac, inaugurado en el año 2006.

Se trata de una experiencia renovadora por muchas razones, tanto sustantivas como formales, magna desde todo punto de vista y capaz de suscitar todo nuestro interés y nuestra fascinación, sin renunciar por ello a la crítica. París, en cualquier caso, merced a este proyecto, remarca su excelencia museística, y lo que es más significativo, gracias a un nuevo museo etnológico, justamente cuando la museología de este ámbito se hallaba en una situación agónica. El Museo del Quai Branly se levanta en el centro de París, a orillas del Sena, cerca del Museo de Louvre y cerca del Museo de Orsay, en el entorno de la torre de Eiffel, y no lejos, por tanto del Centro Pompidou, del Grand Palais y del Petit Palais, del Palacio de Tokio, etc. El museo con todas sus dependencias ocupa 40.000 metros cuadrados, y entre las mismas se incluyen una sala de proyección, un

auditorio, una biblioteca general, biblioteca especializada para los investigadores, gabinetes de investigación, laboratorios, restaurantes, librería, etc. Tan sólo la mediateca de estudio e investigación dispone de más de 250.000 obras de consulta procedentes de todo el mundo⁶.

Pero el Museo del Quai Branly comporta la renovación frente a la crisis no sólo por la grandiosidad del contenedor. El nuevo museo surge gracias a la vida que le proporcionan dos museos más, verdaderos referentes de la museología europea durante varias décadas y representación auténtica de la crisis de los museos tradicionales: las 20.000 piezas de la colección etnológica del Museo del Hombre del Palais de Chaillot y las 250.000 del Museo Nacional de Artes de África y Oceanía de la Porte Dorée. Y el resultado final, el contenido del Quai Branly, constituye la manifestación más evidente de eso que se ha denominado elocuentemente “la mirada sobre los demás”, tendida de una manera generosa, por cuanto se trata, por un lado, de restituir a las culturas no occidentales el espacio que le corresponde junto a las occidentales y que durante mucho tiempo les había sido negado. Ya no tendrán la significación de meras curiosidades que tenían las piezas en sus museos de origen, sino de magníficas aportaciones a la construcción de la Humanidad por parte de nuestra especie. Por otro lado, tampoco serán piezas resultantes de un expolio continuado sino la consecuencia de la cesión de las otras culturas a la francesa, signada con la presencia de sus representantes en el solemne acto de inauguración del museo.

En definitiva, el museo, al menos idealmente, constituye la prueba de un reconocimiento justo: el que le corresponde a las culturas relegadas y minusvaloradas, a esas que fueron objeto de la colonización occidental, hasta convertir al museo “en un instrumento de paz, que dé prueba de la idéntica dignidad de todos los hombres y de todas las culturas”, sin duda en rima con el ideal revolucionario francés. Recuérdese, empero, el manifiesto encabezado por Jacques Kerchache, en 1990, y titulado “Para que las obras de arte de todo el mundo nazcan libres e iguales”. Pues bien, este consumado especialista en el llamado “arte exótico”, fallecido en el año 2001,

⁶ <http://www.quaibrantly.fr/es/>

acabaría siendo el encargado de plasmar el proyecto museístico del Presidente de la República Francesa, susceptible de resumirse en una frase de este último: “no hay jerarquía en las artes ni en las culturas”. No en vano, la primera piedra de este plan consistió en la realización de una exposición de 120 piezas, en el año 2000, expresivas del genio de las culturas no occidentales, en el sagrado recinto del arte occidental, el Museo de Louvre, allí donde nunca había penetrado una muestra de las culturas exóticas.

Realmente, el Museo del Quai Branly no es otra cosa que un verdadero centro cultural, que trascendiendo la concepción del museo tradicional opta por una estrategia dinámica y crítica, que comienza por acentuar el diálogo cultural. En esa “ciudad cultural” que es el Museo del Muelle Branly también hay espacio para las manifestaciones de la cultural inmaterial, tan ausente de muchos de los museos etnográficos, en las que tienen cabida el teatro, la danza, la música y todo tipo de expresiones espirituales. Por otro lado, la democracia cultural exige una igualdad en el acceso al conocimiento que el Museo del Quai Branly quiere hacer realidad: que las piezas que resulten de su actividad puedan ser contempladas a través del hilo invisible de Internet por todos los habitantes de la Tierra.

Una organización tan minuciosa no hubiera sido posible sin la presencia de un mecenazgo activo y comprometido que se vinculó desde los inicios a la creación arquitectónica, que hace posible las costosas adquisiciones, que contribuye a las grandes obras de restauración y que, en general, participa en proyectos únicos que, siendo inseparables de una filosofía mercantil, quedan ligados por igual a la idiosincrasia del museo y al espíritu de la institución. Algunas de las piezas más costosas de las colecciones que guarda el Quai Branly, igual que la realización de algunos de los complejos proyectos llevados a cabo por la institución, han sido resultado de esta labor de mecenazgo ejercido por las grandes empresas francesas. Tampoco sería posible la necesaria implicación social sin la colaboración de una activa Sociedad de Amigos del Museo, compuesta por un elevado número de miembros que promueven donaciones, que apoyan e impulsan exposiciones y espectáculos, que enriquecen colecciones, que alientan premios y dotan becas, que

organizan ciclos de conferencias y que, en fin, son la vida misma de la institución.

Sin embargo, y a pesar de todo, el nacimiento de un museo como el Quai Branly, con el beneplácito de las culturas representadas, no debe ocultar un debate abierto desde hace décadas. La colonización, la guerra y la pobreza, junto a la corrupción y la desidia, han hecho posible una lamentable situación. Sobradamente ilustrativo resulta el caso de Nigeria, cuya triste trayectoria política, no exenta de tiranas dictaduras, ha malogrado casi por entero uno de los más fascinantes patrimonios etnológicos, al tiempo que muchas de sus piezas pasaban a engrosar los museos de Francia y de otros países europeos. Sólo la actitud de la UNESCO y la colaboración política del Gobierno francés han hecho posible que Francia adquiriera el compromiso de conservar estas piezas diligentemente y devolverlas trascurridos veinticinco años. Mas parece evidente que será difícil detener el expolio africano y el tráfico de sus bienes culturales mientras el continente continúe sumido en la pobreza y en la desesperación. Mientras esto suceda, todo puede ser objeto de compra y de venta.

BIBLIOGRAFÍA

DESVALLÉES, André (1985) “L’ecomusée: degré zéro ou musée hors les murs”, *Terrain. Revue D’Ethnologie de L’Europe* 5, pp. 84-85.

DESVEAUX, Emmanuel (2005) “Le nouveau musée d’ethnographie et la question de l’authenticité” en González Alcantud, J. A., (Ed.) *Actas del VI Congreso de la SEEA*, Universidad de Granada, pp. 68-79.

FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (2003) “La museología antropológica de ayer y de hoy”, *Cuadernos Técnicos*, 7, I.A.P.H., pp. 30-47.

GÓMEZ PELLÓN, Eloy (1993) “El papel de los museos etnográficos” en: PRATS Y CANALS, Llorenç y INIESTA I GONZÁLEZ, Montserrat: *El patrimonio etnológico*, Tenerife, FAAEE y Asociación Canaria de Antropología.

- (2001) “De re ethnographica. Pensando en el patrimonio cultural”, *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 17, 2000, pp. 165-179.

HERNÁNDEZ DE CARDONA, Francesc Xavier (2005) “Museografía didáctica” en Joan Santacana Mestre y Nuria Serrat Antolí, *Museografía didáctica*, Barcelona, Ariel, pp. 23-61.

INIESTA GONZÁLEZ, Montserrat (1994) *Els gabinets del món. Antropologia, museus y museologies*, Barcelona, Pagès Editors.

NICOLAS, Alain (Ed.) (1985) *Nouvelles muséologies*, Marsella, Association Muséologie Nouvelle et Experimentation Social.

POULOT, Dominique (2001) *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, París, Hachette.

PRATS i CANALS, Llorenç (2005) “Concepto y gestión del patrimonio local”, *Cuadernos de Antropología Social*, 21, pp. 17-35.

RIVIÉRE, George Henri (1993) *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Madrid, Akal.

ROIGÉ i VENTURA, X (2007) “Museos etnológicos: entre la crisis y la redefinición”, *Quaderns-E de L'ICA* 9.