

# | (M)odernidad. Desarmando el (M)odelo |\*

José Luis Rodríguez de Armas

## El nacimiento simbólico de la Modernidad y del Museo Moderno

Si la destrucción de la fortaleza de La Bastilla, en el caluroso y hambriento julio de 1789, marcó el inicio simbólico de la Modernidad, cuatro años después, la apertura del Museo del Louvre habrá de convertirse en la señal de arranque para que los museos se convirtieran en una necesidad universal como institución que habría de mostrar (al mismo tiempo de fabricar) el diagnóstico, el pulso de una época, de una sociedad, de una cultura... y que a su vez habría de guardar una memoria (la legalizada) y que en sí mismo fuera un singular espacio donde habría de contemplarse objetos sacralizados... por el Poder de turno.

Casi al mismo tiempo de perder la cabeza el dubitativo soberano Luis XVI –símbolo del Antiguo Régimen- y su odiada mujer, la célebre María

---

\* NOTA: este trabajo del maestro José Luis Rodríguez de Armas data de 2011 y forma parte de la Memoria de Grado titulada “Por un Museo Posible” (inédita).

Antonieta –símbolo del “libertino” Rococó- y teniendo, además, al Terror y a la rebelión de los negros esclavos en la colonia de Saint Domingue como circunstancias inmediatas, de revoluciones dentro de la Gran Revolución, paradójicamente se construyen espacios supuestamente democráticos como el Museo del Louvre. Si desde ahora todos los ciudadanos de Francia podían acceder a tesoros antes vedados, también podría llegarle el momento en que se le conminara a subir al improvisado estrado donde habrían de cercenarle la cabeza simplemente por decir algo diferente.

Modernidad que evidencia la represión y Modernidad que la solapa: así fue por dos siglos exacto, hasta que en 1989, otra edificación simbólica sería derribada y con ella el último intento de la Modernidad por cambiar a sangre y fuego la mente de los diferentes. Era, pues, la crónica de una muerte anunciada: la caída del Muro de Berlín y la desaparición del socialismo ¿real o ficticio? También era la despedida fúnebre del Museo Moderno que había construido una “verdad” –su verdad- ebria de absolutez, de universalidad, de perpetuidad, siempre imponiéndosela a casi todo el mundo sin que muchos descubrieran la verdadera naturaleza del Modelo, del

modelo de verdad única como si la verdad no tuviera sus gradaciones y no estuviera desligada del Poder actualizado: ayer en manos de los monárquicos, hoy en la de los demócratas, mañana en la de los republicanos, pasado mañana en la de los socialistas, en la de los fascistas, o en la de los comunistas...

La historia del Modelo de Museo Moderno – desde el Revolucionario-Ilustrado hasta el Cubo Blanco- es casi también la historia de la misma Modernidad en sus gradaciones. Desplazamientos enmarcados por dos siglos exactos, por dos acontecimientos cruciales, por dos actos de iconoclastia: la caída de la fortaleza de La Bastilla (París, julio de 1789) y la caída de el Muro de Berlín (Berlín, noviembre de 1989). Era también la historia de un Modelo Civilizatorio devenido Modelo Dictatorial. “El museo ilustrado, dice José Luis Brea (2005: 176), quería ser en efecto esa ‘casa del hombre’ en que se pretendía acoger el imaginario compartido por todos los humanos, como esencialmente constitutivo de la más alta y unánime expresión de la condición humana, concebida como absolutamente universal y eterna”.

Si en el primer párrafo de este texto advertimos que la apertura del Louvre en 1793 fue la señal de despegue –el símbolo (-) para hacer del museo una institución necesaria para cualquier localidad del mundo -hasta llegar al momento actual en que no deja de pasar un solo día en que no se inaugure un espacio museal- ahora en este sitio de la escritura podemos completar la idea diciendo que en el año 2010 se hace necesario actualizar las instituciones museísticas construidas a partir del Modelo Moderno simbolizado por el Louvre (que ya se puso al día y que incluso se está expandiendo como una transnacional más, ¡vayamos a Abu Dhail).

No exhortamos estar a la moda; alertamos de la necesidad, porque volviendo con Brea (2005:178) “...todo museo construye el tiempo de que habla, pero al mismo tiempo se construye en él, posicio-

nado en él”.

Es de eso, y de algo más, de lo que trataremos en las páginas que siguen a continuación. ¿Qué historia cuenta la Modernidad Clásica y cómo se reconstruye? ¡Por favor, voltea la tortilla e invierte la mirada!: del Modelo de Modernidad Europea al Antimodelo de Modernidad Americana: la Modernidad Rebotada, la Modernidad Invertida, la Modernidad Corregida, la Modernidad Bastarda, la Modernidad expandida...

¿Cuál otra?: por favor, díganlo ahora o callen para siempre.

Allí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia- que nos concernía a todos por igual (...) Ya no la acompañaban, pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua.

*El siglo de las Luces*

ALEJO CARPENTIER

Era la Modernidad con su faz represiva al descubierto, llegando a uno de sus tantos destinos en el Caribe, en América, y llevando su mensaje de advertencia a todos por igual: “Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa como una puerta abierta sobre el cielo...” (Carpentier, 1979: 45).

El novelista cubano Alejo Carpentier se dedicó a bucear en los acontecimientos históricos desarrollados en el Caribe como consecuencia de otros acontecimientos históricos acaecidos en Europa a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX (la Revolución Francesa y la invasión napoleónica a España) para luego construir sendos mundos en sendas novelas: “En el reino de este mundo” y “El siglo de las luces”. En ambas siempre un fantasma subyace: a veces surge con protagonismo; otras, como sólo

escalofriante mención. Es la Máquina, la Guillotina. Diseñada y puesta en práctica en 1792, un año antes de ser inaugurado el prototipo de museo revolucionario: el famoso Louvre de París, y rápidamente enviada las colonias francesas de ultramar para advertir y reprimir cualquier brote de disconformidad.

Una de las lecturas que Carpentier nos incita a hallar en sus dos novelas antes mencionadas es, a mi juicio, la plural incidencia de la Modernidad, de la Ilustración, en las relaciones económicas, políticas, culturales, humanas... de las todavía colonias americanas: en su individualidad territorial, en sus relaciones entre sí y de cada una con su metrópoli y con la enemiga de ésta, Cuba con España y Francia en su contra, por ejemplo. Rescata acontecimientos y personajes de existencia comprobable –como Víctor Hugues– que la historiografía europea no ha tenido en cuenta, ni siquiera mencionándolo. Así construye su trama y su visión en rebote de la Modernidad. Porque el levantamiento de los negros esclavos en la colonia francesa de Saint Domingue no fue producto de otra cosa que del ejemplo llegado desde la metrópolis y después, la emancipación de sus protagonistas (de esclavos a “ciudadanos”) corrigió las limitaciones de modelo europeo de libertad condicionada, enmarcada dentro de sus fronteras. Así describió Carpentier (1979: 87) la llegada de la buena nueva.

Sus gritos, y el silbante grito de su Guillotina llegaron a la parte oeste de la isla de Santo Domingo rapidísimo. Los tambores en la noche y la madrugada fueron in crescendo. Los luases, desde sus oscuros arcanos habían decretado el exterminio total. La guerra en el Haití francesa estaba en pie. ¡Muerte al blanco!

Todo por una equivocación, según el escritor CLR James en su libro “The black Jacobins” (1963: 81) y citado por J. Michael Dash en su ensayo “El

teatro de la Revolución haitiana . La Revolución haitiana como teatro” (2004:18), porque los esclavos

... habían oído de la revolución y la habían recreado a su propia imagen: los esclavos blancos en Francia se habían alzado y matado a sus amos, y ahora disfrutaban de los frutos de la tierra. En realidad era en nada exacto, pero ellos habían comprendido el meollo del asunto. Libertad Igualdad Fraternidad.

Es cuando J. Michael Dash (2004:76) acota que la “...aplicación radical que se hiciera de los derechos humanos y universales en la revolución de la antigua colonia francesa de Saint Domingue significó que los ideales de la Ilustración fueron sometidos a su prueba más desafiante en el lugar más inesperado y señaló las impredecibles posibilidades de interacción global en un mundo moderno”.

Certera lectura de un texto que analiza un hecho acontecido hace más de dos siglos, en un momento crucial para la historia de la humanidad. Lectura que analiza un hecho surgido como efecto de otro, pero que también lleva implícito un rebote de importancia trascendental. Los revolucionarios franceses no compartieron su credo (Libertad, Igualdad y Fraternidad) con sus esclavos de Saint Domingue porque su pensamiento no había llegado tan lejos, había en el mundo otros seres humanos como ellos, esta es, tal vez, la limitante de esa Modernidad que muchos no saben ver. Por otra parte, y esto es muy importante, el mismísimo Robespierre se vio compelido a abolir la esclavitud no por convicción o en cumplimiento de un programa estratégico para llevar a tabula rasa las estructuras del Antiguo Régimen, sino después de tres años de sangrientas luchas y con más de 200 mil muertos (1794).

Ya que hablamos de personalidades de revolucionarios “reconocidos” por cierto sector de la historiografía, diremos también que hay otros de

desvelan las interioridades e incongruencias de estos incólumes de la ilustración. Entre ellos el estudio de Gertrude de Himmelfarb titulado “Los caminos de la Modernidad: las ilustraciones británica, francesa y norteamericana” (1994:78) donde se esgrimen opiniones de ilustrados ilustres como Voltaire y Diderot, que evidencian lo que hoy podemos llamar racismo y elitismo. Por ejemplo, Diderot pensaba que “La masa general de los hombres no está hecha para que pueda ni promover ni comprender la marcha progresiva del espíritu humano” y que en realidad “la gente común es increíblemente estúpida” (Himmelfarb, 1994: 89). Es hora de seguir desmontando mitos.

Siguiendo el tema de la Modernidad escamoteada remitámonos al trabajo del sociólogo y crítico cultural argentino José Luis Grüner que recientemente ha publicado el ensayo “La oscuridad y las luces” (2010: 143) donde también analiza el episodio decisivo de la Revolución Haitiana velado por la historia “transparente” que la Modernidad divulgó –construyó– como verdad incuestionable por sus ¿evidencias?, por su claridad. Para mostrar la falsedad del pensamiento ilustrado como universalidad, Grüner ha afirmado (2010: 167) que “... hacer la crítica de esa ideología implica devolverle una opacidad a esa historia que se presenta tan “clara” (y) Demostrar que la conformación misma de la Modernidad supone un conflicto de historicidades y de ritmos temporales diferenciales y contrapuestos, y que no es que de un lado estén las luces y del otro la oscuridad (sino) lo que hay es un remolino de claroscuros violentos”. Y en otro momento añade:

Se trata de mostrar (recalca de nuevo) que lo que llamamos la Modernidad es un versión eurocéntrica de las historia de los últimos 500 años, un tiempo homogéneo y vacío como diría Walter Benjamin, que fagocitó las historicidades paralelas y autónomas de las sociedades colonizadas y explotadas desde el propio surgimiento del capitalismo. Esta versión

“oficial” postula una suerte de ideología de la transparencia, en la que la Modernidad europea proyecta sus luces sobre la “oscuridad” del mundo hasta entonces desconocido.

En una entrevista a propósito de la presentación de su libro *Grüner* lanza una atrevida propuesta que nos hace ver lo mucho que aún nos dista para rescatar nuestra intervención creadora en el desarrollo de la Modernidad y no constreñirla a un mero proyecto europeo. Así se expresa:

Me atrevo a decir en el libro que la revolución haitiana fue más “francesa” que la francesa... pero porque fue haitiana. Pero además, insisto, está la gigantesca contribución filosófica, que incluso anticipa en un par de siglos todos nuestros debates actuales sobre el “multiculturalismo”, las “políticas de la identidad” o el “post- colonialismo”. Para empezar “Haití” no es, curiosamente, una palabra africana sino taína, la lengua de los pueblos originarios de la isla, que habían sido exterminados ya a principios del siglo XVI, antes de que llegaran los esclavos africanos. Los afroamericanos, pues, recuperaron un nombre aborigen, en homenaje a aquellos, para nombrar a la nueva nación que están fundando. Es para sacarse el sombrero (2010; 104).

Ahora tal vez podamos cerrar este aspecto de la Modernidad vista subversivamente desde el Caribe recordando que no sólo con la Guillotina y la Enciclopedia se nos intentó cercenar nuestras cabezas, sino que con el Modelo Histórico de la Ilustración también se intentó borrararnos la memoria y de la Memoria que en el tiempo y el archivo universal es construida por todos no desde la claridad sino desde la opacidad.

Exigimos el derecho a la Opacidad

(...)  
el impulso de los pueblos  
anulados que hoy oponen  
a lo “universal” de la Transparencia,  
impuesto por occidente,  
una multiplicidad sorda y oscura  
EDOUARD GLISSANT (citado por Grüner, 2010,  
67)

Suerte también que por estos días se haya puesto en práctica un ejercicio de análisis de la Modernidad atendiendo a los conceptos de Centro y Periferia y de acumulación de capitales. No desde allá (Europa) hacia acá (América), sino desde acá hacia allá. Un principio similar al de Rebote, pero que otro pensador denomina “Modernidad Invertida” (Borja-Villel, 2009: 6). Me refiero a la exposición “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” actualmente en el Museo Reina Sofía de Madrid y que ha sido curada por Max Jorge Hinderer, Alice Creischer, Silvia Rivera y Andreas Siekmann. Proyecto que debió haber partido y ejecutado desde acá y no, nuevamente, desde uno de los centros de poder.

Exposición que, según la guía editada (Boletín de prensa, Museo Reina Sofía, 2010:6), “...relee críticamente las dinámicas del capitalismo global desde la óptica oblicua del imaginario del imperio colonial español”, dicho con otras palabras: la labor curatorial cuestiona la dependencia temporal (rígidamente cronológica) del análisis histórico-artístico tradicionalmente aplicado a la hora de hacer lecturas a las obras, a los estilos, a los artistas... Por lo común no se estila el uso de la recursividad, ni la relectura dinámica y abierta del pasado que al unísono se transforma y lee el presente críticamente; ni se acostumbra a aplicar los recorridos oblicuos o bucleados y si se abusa –en demasía– de la linealidad, de la unilateralidad, de la dirección única (ver el pasado desde el presente, por ejemplo), de verlo todo como

evolución hacia un futuro utópico sin intentar los comentarios, las relecturas, a lo ya supuestamente fenecido...

En la muestra “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” se invierte el origen de la Modernidad y con ello se dinamita la inercia, la modorra, con que se aplica la absolutez del término como inamovible concepto de una época. Carpentier sugería algo así como el rebote de los ideales de la Revolución Francesa entre nosotros: Sofía dejó La Habana, el Caribe, y se perdió en el torbellino del 2 de mayo madrileño cuando los habitantes de esta ciudad se enfrentan a la Modernidad impuesta por las tropas napoleónicas, aquí, tal vez, compulsada por la misma vorágine se convirtió en profecía plástica que luego retomaría Delacroix, pero con el todo fue introducida el gran lienzo de Goya y allí murió, anónimamente fusilada. Por otro lado los negros esclavos en Haití se tomaron en serio la revuelta de “sus pares blancos” allá en Francia y decidieron alcanzar el poder ayudados por múltiples Mackandales.

Todavía no teníamos conciencia de ser americanos, todavía casi éramos europeos, pero éstos no nos veían así. Sin embargo, le enmendamos su discurso, su Modernidad incompleta, con nuestras revueltas que devinieron gestas independentistas y que a su vez gestaron otra Modernidad Incompleta y aún inacabada. Era al mismo tiempo, una Modernidad que aprendió a rebotar y a rebotar, una Modernidad Compleja que primero se nos apareció imponiéndose con la Enciclopedia y con la Guillotina -de la misma forma que varios siglos atrás habían llegado la espada y la cruz-, pero que al final la adoptamos a nuestra forma. Dos formas de catequizar: una con la Verdad Absoluta dada por Dios; la otra, con la Verdad Absoluta, Universal, esgrimida por la Ciencia, la Razón, el Iluminismo... en fin, por la Modernidad. Y nosotros, en ambos casos, enfrentándonos directamente a su poder o dándole la vuelta, de otro modo,

oblicuamente.

Una de las formas de enfrentarse al Poder Ilustrado –el rígido Modelo de Modernidad importado desde Europa– fue, nada más y nada menos, que otro tipo de Modernidad. Una Modernidad Alternativa que muchos identifican con el nombre de Barroco. El Barroco no como estilo simplemente, sino como urdimbre compleja, subversiva, de movimiento perpetuo; de contraste entre la superficie y la profundidad, entre la luz y la sombra, entre lo cóncavo y lo convexo...; de sensorialidad sin límites, de inaprensibilidad, de multiplicidad significativa... Si la ilustración, la Modernidad, siempre ha intentado fundar una ratio universal, cohesionadora de heterogeneidades, de expresión exclusivista nunca inclusivista..., lo Barroco, por su parte, apela a la dislocación, a la fragmentación, al remolino, a lo heteróclito..., la desmesura, a lo híbrido, al mestizaje, a lo múltiple y lo múltiple no sólo es, según Gille Deleuze (El pliegue. Leibniz y el Barroco, 1989: 11) “... lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras”: es, en fin, el pliegue infinito. Por esto y por otras cosas

...el Barroco es el ‘otro’ abyecto de la Modernidad Ilustrada, y por ello mismo el objeto de sus fantasías de pérdida de sí, de sus límites nítidos, en el otro. Pero esa dislocación genera también una apertura y una mezcla de los sistemas de modos de visión y representación, una ‘locura de ver’... ( ... ) Si la Ilustración sólo era capaz de percibir las subjetividades que producen las dinámicas coloniales como aberraciones, la sociedad barroca no elude la representación de la especificidad de las relaciones sociales, no las enmascara por mucho que éstas estén llenas de violencia (Deleuze, 1989: 11)

El Barroco como ente subversivo, como cat-

egoría estética o proposición filosófica, como concepto definido en momentos específicos del devenir cultural de la humanidad, pero también como elemento movable en los tiempos, en las formas de representar o de construir: aquí nos topamos con el lenguaje y con el teatro como elementos claves de la desestabilización, de la Modernidad Subversiva.

Como se afirma en uno de los textos de presentación para la muestra “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?”

...la arbitrariedad del lenguaje en el Barroco da pie a su absoluta manipulación ideológica por el Poder, pero su lógica diseminadora lo hace menos controlable. La alegoría, modo de representación basado en la inevitable arbitrariedad del lenguaje, típica del Barroco, permite la multiplicidad de los significados (hoy podríamos hablar de polisemia), la apropiación y la distorsión (Boletín de prensa, Museo Reina Sofía: 12).

La opacidad enfrentándose a la transparencia, lo curvo a lo recto, lo subyacente en las concavidades en contrapunto con lo situado sobre la superficie... son los repliegues de la materia porque el Barroco

...no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa; ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito (Deleuze, 1989: 11)

Como también el lenguaje, sobre todo el callejero y el artístico (en sus diferencias sutiles), se con-

vierte en arma que demuele, en soporte poroso que absorbe y procesa el imaginario dinámico del día a día para construir dardos agresivos, codificados para unos, comprensibles en su mensaje de sátira para los muchos, de estructura divulgable con facilidad: ahí están las coplas de las negras mondongueras de La Habana y el teatro bufo de Cuba, el Teatro Regional de Mérida, es el Teatro... presente en cualquier sitio de este continente. También el teatro es un pliegue desmesurado, formado por múltiples unidades que construyen universos junto a los espectadores —pliegues con pliegues; pliegues sobre pliegues...— más allá de lo que evidencian y de lo que tienen apuntado en su guión. Recordemos simplemente el incendiario “Don Juan” de Baumarchais llevado a escena en el París previo al estallido revolucionario.

También Alejo Carpentier apeló al teatro como actividad demoledora de la Solemnidad Ilustrada de la Modernidad que quisieron imponernos en su vertiente más violenta. La Modernidad de negra faz, la de la Máquina, ¿la recuerdan?, no es saludable olvidarla porque su filo en diagonal puede caer sobre nuestro cuello en cualquier instante que expresemos nuestras diferencias con ella. No tiene necesidad de reproducir una escena de corte satírico, tampoco apelar a un parlamento mordaz, sino que lo resuelve a partir de una mezcla de lo absurdo, lo real y lo surreal (simbiosis categorial que él hubo de llamar “lo real maravilloso americano”, o lo “real en estado bruto”): todo muy propio de los pueblos del Caribe. Veamos:

Había llegado el Teatro a la ciudad sin teatros, y como que había que hacer teatro, se tomaron las providencias oportunas... Como la plataforma de la guillotina podía servir de buen escenario, la Máquina fue trasladada a un traspatio cercano, quedando en poder de la gallinas que pasaron el sueño a lo alto de los montantes. Las tablas fueron lavadas y ce-

pilladas para que en ellas no quedaran huellas de sangre, y tendiéndose una lona de árboles a árboles, comenzaron los ensayos de una obra preferida a todas las que se tenían en el repertorio, tanto por su universal celebridad como por el contenido de ciertas coplas que habían anunciado el espíritu revolucionario: El Adivino de Aldea de Juan Jacobo... (Carpentier, 1979: 45)

El Barroco, el Teatro del Mundo, la Revolución como Teatro, la teatralidad de las ejecuciones, de la misma historia... Mezcla, en un sitio, en un espacio que puede ser cualquier plaza, la muerte teatralizada acompañada de pendones, tambores y turba y al rato, a unos titiriteros, a unos saltimbanquis, a un grupo de teatro que representa a... y que sólo quieren unas monedas para poder comer, para poder seguir viviendo.

Carpentier capturó la esencia de cierta parte —si es que la fragmentación es posible y es lícito apelar a su presencia en este ensayo— del imaginario barroco caribeño (tal vez americano extensivamente), de ese que hibrida y “...multiplica universos virtuales confundiendo las fronteras entre lo real y la ficción, manteniendo un estado de alucinación crónica” según Serge Gruzinski (“Del barroco al neobarroco: En las fuentes coloniales de los tiempos posmodernos (el caso de México)”, 1994: 80). Estado de alucinación crónica —o supuesta evasión que confunde a no pocos estudiosos— porque aquélla no es más que un sutil modo de resistencia ante el Poder o ante las formas de poder manifiestas en todas las áreas del continente y de las islas que conforman el Caribe. Y aunque en cierto momento Gruzinski (1994: 74) no entiende la camuflageada actitud —tampoco evidenciable y directamente confrontativa— que hacia las autoridades tienen los nativos (en todas sus categorías) y da por certeza incuestionable que la “...civilización Barroca de la Nueva España

es una cultura de la inercia intelectual y el consenso (sorprendiéndose, además, por la) ausencia de debate ideológico, de búsqueda intelectual comparable con las que florecieron en Europa en el siglo XVII (y porque no aparece) ni Descartes, ni Pascal, ni siquiera Campanella, el visionario (de aquí que y por estas mismas razones) la comunicación, empobrecida o bloqueada en los campos ideológicos e intelectual, adopta y privilegia expresiones no discursivas: el gesto, el cuerpo, el sexo, el juego o la imagen” (Gruzinski, 1994: 76). ¿No discursivas? ¿Cómo es ese de no llamarle discurso al lenguaje corporal, al juego mismo como algo consustancial al desarrollo humano entendido éste como construcción cultural y no algo dado a priori o venido del “más allá”? Tal vez podrían llamarse expresiones no canonizadas, y esto, para ciertas mentes.

Y es precisamente en estos singulares discursos, conformadores de ciertos imaginarios, donde debe hurgarse para hallar respuestas a las incógnitas que la Razón Ilustrada en muchas ocasiones no nos aclara, ni siquiera nos conduce a pistas posibles. Sistema de expresiones que si conforman discursos y que durante varios siglos los museos instaurados por todo el continente no han recogido como singularidades, como puntos de partida para edificar memorias, como patrimonio intangible de tanto valor como el corporizable y entre ellos los mitos de toda índole, y no sólo los que mueven masas, y los imaginarios en su concreción e infinidad.

El imaginario barroco, mejor, los imaginarios barrocos porque están contruidos por sumas arbitrarias, incongruencias, híbrides, anacronismos... son eficaces porque, retomando de nuevo a Gruzinski (1994: 80), “...desvía(n) la realidad vivida hacia una ficción, se asimila inmediatamente a una surrealidad, a un hiperreal de naturaleza divina”. Carpentier no inventó ni el mito, ni el imaginario, ni la inmortalidad de Mackandal el cimarrón haitiano quemado vivo; fueron sus mismos contemporáneos,

los que presenciaron su muerte: el mito es de ellos y el imaginario que en torno a él se construyó y que todavía sigue ramificando en sus versiones de versiones, es decir, que sigue vivo. La historia contada en torno a la figura y a la forma de rebeldía de Mackandal no es convencional porque se corporiza través de un personaje mitológico, no concreto, como podría ser la de un guerrero de carne y hueso —con nombre, apellidos, familia, lugar de nacimiento, casa... reconocibles— que muere en una batalla contra los enemigos de su patria y que la historia oficial cuenta —a su manera siempre—: de ser llevada a la literatura su historia sería narrada en forma de épica. Es el convencionalismo y con lo convencional el Museo no tiene problemas, él también la cuenta a su manera confirmando su existencia con objetos que sacraliza y porque incluso... ¡hay fotos de él!. En el caso del mito esclavo, o cualquier otro mito, el Museo duda siempre en incorporarlo a su galería de verdades porque, como se dijo renglones atrás, no hay evidencias materiales de su estancia en el reino de este mundo. Tal vez un día se organice una expedición arqueológica para visitar el sitio donde supuestamente fue quemado, hacer una excavación —¡Dios nos ayude!— y encontrar algo —aunque sea un fragmento de madera quemada— que permita aunque sea mencionarlo en alguna de las salas junto a la “reliquia” hallada. Esta es la política del Museo de la Modernidad que se nutre de certezas (hasta las aún no comprobables). Cómo explicar el mito, el imaginario creado en torno a Mackandal, lo primero será deshacernos del concepto de realidad como lo material comprobable y creer que el mito, el imaginario, conforma también otra realidad, a veces más real que las otras versiones. Ya Carpentier lo hizo en una de sus novelas, aunque todavía se puede especular y decir: bueno, eso literatura, pero no historia. El novelista cubano no necesitó de fórmulas de la literatura “realista”, simplemente aplicó fórmulas de los imaginarios: mezcló lo no imaginado y no tolerado

por el pensamiento racionalista, por la Academia, el Museo y la Enciclopedia. Desplazó los espacios; llevó el hecho de un plano a otro plano porque en uno de ellos la historia no habría tenido credibilidad. Al Museo Corregido y... Aumentado que vamos a proponer habrá de tocarle esta parte, como crear credibilidades: cómo “atesorar” –si es que la palabra todavía funciona- lo intangible o esas “expresiones no discursivas” (desafortunada expresión de Gruzinsky), porque parece que sólo los discursos discurren a través de la palabra que se escribe, ni siquiera la que se enuncia a través de combinaciones fonéticas. Ya los Museos tienen que ser, obligatoriamente otros

Esta es una de las tantas lecturas europeizantes (aunque su autor no se lo proponga) que caracterizaron -y hoy siguen existiendo- la sociedad edificada a partir del Modelo de Modernidad que estamos cuestionando.

He apelado a los ejemplos anteriores como miradas de otros sobre otros –una mirada literaria: las dos novelas de Alejo Carpentier (Modernidad Rebotada); tres miradas ensayísticas: la de James, la de Dash y la de Grüner (Modernidad Completada); y una mirada curatorial: la exposición “Principio Potosí. ¿Cómo cantar el canto del Señor en tierra ajena?” (Modernidad Replanteada)-: todo para poder hablar del modo que, entre nosotros, los latinoamericanos, se realizó un esfuerzo, a veces sin que nos diéramos cuenta, de cuestionar el Modelo de Modernidad que se nos quería imponía con letra (la Enciclopedia) y con sangre (la Guillotina). Por otra parte, es también un ejercicio libre de interpretación y lectura de las historias, de los hombres, de los grupos sociales, de las artes... Metodología abierta que propongo sea típica del Modelo de nuevo museo.

En estos momentos muchos museos, sobre todo los de arte, se replantean el modo de reorganizar sus colecciones y se replantean los ángulos de las miradas. Y no es pura actividad cosmética, es intento de romper drásticamente con modelos anteriores: pa-

rece ser que sólo el MOMA (Museo de Arte Moderno de New York), cuyo paradigma del Cubo Blanco fue el modelo de los modelos para los museos de arte posterior a la Primera Guerra Mundial, no ha decidido romper su propio esquema. El Museo Reina Sofía de Madrid, la Tate Modern de Londres, el Victoria & Albert, también en Londres, son algunos de ejemplos que se renuevan. Incluso, el concepto de Salas Permanentes (una exposición curada y montada para un buen rato; que puede durar hasta más de una década) en oposición a las Salas Temporales con exposiciones temáticas de “menor alcance” va siendo desechado. Un museo hoy debe tener en cuenta lo transitorio de cualquier propuesta, además, es una forma de dinamizar la misma institución porque la supuesta historia que se hace va dejando de ser en cada momento y también porque se puede organizar de varios modos, cada uno a su manera.

Uno de los ejemplos a los que anteriormente apelé para cuestionar el Modelo de Modernidad, la exposición “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” (Museo Reina Sofía, Madrid, 2010), forma parte de un proyecto de muestras que intentan revertir la mirada y la historia misma que se tiene del período cultural llamado Modernidad. El director del recinto museístico, Manuel Borja-Villel, ha definido el recurso de cambiar el ángulo, la dirección y el concepto de la mirada e introduce el término-concepto de “Modernidad Invertida”. En un lapso de dos meses se inaugurarán diez exposiciones, con más de 1600 obras realizadas por 348 artistas: en cada muestra la metodología investigativa y curatorial es radicalmente diferente respecto al pasado, además, cada muestra será un ensayo. Asimismo, con estas nuevas propuestas se pretende, entre otras cosas, redefinir los públicos: pasar de un museo de “élites reducidas” a un museo que intenta “atraer múltiple minorías”. Este temor a la “masificación masiva” del arte que conduce a la reducción del aura, de la solemnidad, de la esencia de

lo sublime (si es que esto existe), de la autoridad... de la misma institución arte, ya no es fantasma a que le temen los directivos de los museos más importantes de Europa y Norteamérica, porque entre nosotros... todavía se baila el pasodoble.

En otro momento Borja-Villel ha afirmado: “No me niego a hacer un museo popular o abierto (...) sino que pretendo reflejar o crear espacios donde la fuerza poética esté presente” (Boletín de prensa, Museo Reina Sofía: 2010: 6). Aquí, más que ofrecernos una herramienta, nos presenta una premisa incuestionable para la labor museística: la necesidad de apertura metodológica. Los museos de la Modernidad eran rígidos en cuanto al modo y a localización de fuentes donde encontrar ejemplos mostrables (de valor patrimonial, legalizados por el Poder de turno), eran, apelando a otras palabras, circunspectos solemnes, encartonados... Mucho más inflexibles eran a la hora de mostrar esos objetos sacralizados por la misma institución. Hoy se trata de desacralizar —que es, en cierto modo, un método de devolver la mirada— y de desactivar la visión clásica y unilateral que por inercia se tiene de la Modernidad. Hoy se trata de apelar a cualquier medio, a cualquier estrategia, a cualquier herramienta para lograr lo proyectado siempre que comunique, que trasmita... y que el público pueda construir, por sí mismo la mayoría de la historia, que solo en fragmentos o golpes de miradas, se le sugiera. Hoy, y en primera instancia, el público tiene las claves para entrar y salir del laberinto y para que el juego continúe

Hoy la institución se exorciza (sabe que tiene que cuestionarse todo: método, mirada, relaciones...) y flexibiliza sus fronteras, pero el público también tiene que ser receptivo y ¿cómo se logra? ¿Sólo es tomar conciencia del hecho? No es tarea de un día, pero por aquí va la respuesta. Borja-Villel y otro directores de museos claves saben más o menos dónde está el punto neurálgico. Es así como el director actual del Museo Reina Sofía se expresa:

Nuestra sociedad vive volcada hacia el consumo indiscriminado de imágenes e ideas. Todo lo que es novedad es susceptible de ser convertido en mercancía. Si durante toda la mitad del siglo XX la Modernidad basó sus estrategias en la exclusión de la diferencia, de aquello que pudiese quebrar el canon original, hoy ocurre todo lo contrario: su inclusión se ha convertido en norma. Pero ésta es tan problemática como la anterior, ya que, como aquélla, ignora al espectador que permanece pasivo, siendo ahora un puro consumidor de imágenes (Boletín de prensa, Museo reina Sofía, 2010: 5)

No hay fórmula; el hecho de tener conciencia de la problemática, así como tener la intención de acercarnos al vórtice del remolino e idear estrategias, por muy desequilibradas que parezcan, ya es un paso adelante, un modo de desbrozar el trayecto. El mismo pensador antes citado pone el dedo en yaga cuando dice:

En un tiempo en el que todos los museos han entrado en una espiral sin límites hacia la ampliación de espacios y franquicias, en una Época en la que el hedonismo consumista ha alcanzado una expansión que no conoce fin, tal vez ha llegado la hora de un cierto repliegue y cuestionamiento de nuestros propios hábitos. La atención a la frágil vida de los cuerpos, la hostilidad hacia la cosificación de nuestra existencia, la manifestación explícita de la desaparición de la frontera entre lo público y lo privado (...), pueden ser hoy algunos de los elementos más incisivos de intervención política (Borja-Villel, 2010: 4)

El problema no es sólo de uno los factores involucrados en el problema. Es de todos, cada uno en su fracción de responsabilidad debe ser capaz de enfrentarlo, o por lo menos, ser consciente de ello. En cuanto a lo que nos corresponde como trabajadores

del área cultural, en especial de los museos y de la educación, uno de los modos para pagar la cuota de “culpa” es tratar de tomar el toro por los cuernos y cuestionar prácticamente todo: desde la institución misma hasta los factores involucrados en la actividad museal: estructura, investigación, funciones, perfiles, memoria, mirada discurso...

Los dos restantes acápites que integran esta introducción (especie de discurso programático) versarán sobre la Institución Museo, el primero, y el segundo, sobre los conceptos, las herramientas de funcionamiento, las estrategias, las metodologías... aspectos que luego se aplicarán en cada capítulo dedicado a problemas institucionales, epocales, ideológicos que gravitan sobre el Museo de hoy.

¿Quién cuenta la historia, cómo lo hace, cómo la atesora, cómo la proyecta, quién la sacraliza?: ¿el Museo?

En muchos casos, nos creímos independizados de las “Madres Patrias”, de las metrópolis que inicialmente nos formaron, pero al final todo parecía indicar que habríamos de dejarnos seducir por su discurso modernizante, civilizatorio, nosotros, los hijos de la barbarie, de la “abyección barroca”, ¿habíamos perdimos la brújula, la dinámica del rebote? En muchos casos fuimos miméticos en extremo, “la colonia continuó viviendo en la república” (Martí, José, “Nuestra América”, 2005: 12); en otros, conciliadores; en no pocos, rebeldes en sus múltiples variantes. Digamos, desde la abierta oposición que puede llegar hasta la obnubilación anarquizante, pasando por los que con hidalguía abiertamente hicieron sus propuestas manteniendo el diálogo entre culturas, pero siempre con nuestra personalidad como insignia (buena parte de la intelectualidad artística y científica cuyo producto es hoy reconocido en el mundo entero), hasta los que bajo máscaras y con supuestas dosis de locura, escondieron su vitalidad y defendieron su mundo, sus propuestas: la mayoría de los estratos poblacionales no incorporados a las

dinámicas institucionales. Desde la colonia esta estrategia ha permitido la permanencia de imaginarios que si tal vez no han quedado incólumes al “choque de civilizaciones” (si hablar de civilización es hablar de cultura nosotros teníamos las nuestras, y muy variadas) si, en su simbiosis, en su necesaria adaptación, siguen en posesión de un carácter identitario. De aquí que Gruzinski (1994: 72) afirme que: “Por más desordenado, el mestizaje americano tiene sus líneas de fuerza y sus recurrencias propias; se constituye como respuesta biológica y cultural engendrada por sociedades mutiladas y desarraigadas en el siglo dieciséis y aparece, por ello, como herencia primigenia de la primera sociedad fractal”. Estas líneas de fuerza como respuesta a la opresión cultural -o de cualquier índole- por parte del Poder colonial hace que las estrategias de resistencia se multipliquen, se diversifiquen y adopten posturas creativas que rayan en lo artístico. Es una forma de lucha, de resistencia, tal y como podría ser el estilo estratégico de un general determinado: ante estas estrategias, verdaderos imaginarios, el Poder -la Historia y el Museo- (como instituciones, no como particularidades de un momento), es incapaz de aceptarlo como enemigo peligroso porque no entiende sus armas, que son sus códigos, sus signos, particulares, no entiende, tampoco, su discursividad. Incluso, no sabe ni atesorar esas armas y mostrarlas como botín de guerra (recuerde que estamos hablando de Poder y de marginación). El mismo Gruzinski nos advierte de algunos de los modos de camuflaje -que él denomina confusión de identidades a escala individual (un modo de esquizofrenia postmoderna)- cuando nos relata:

La dominación colonial, espacio americano y mestizaje favorecen a escala individual la confusión de identidades: al margen de aquéllas que impuso el invasor (español, indio, cristiano, idólatra), proliferan identidades alternativas, las que revisten los miem-

bros de la nobleza indígena quienes, según los contextos, han aprendido de la recepción fragmentada a comportarse como idólatras o como cristianos, como indios, españoles o mestizos. Permiten a los individuos que escapan a la desculturación y a la muerte física, exhibirse en medio socioculturales distintos y actuar varias personalidades a la vez. (...) Indios y mestizos pueden disfrazar sus orígenes según sus intereses: un laberinto de itinerarios cruzados en los que el historiador se pierde fácilmente, lejanas pero indiscutibles raíces de las situaciones fronterizas de hoy: éste se hace pasar por mestizo para evadir el tributo y las cargas de la comunidad indígena; aquél, por el contrario, se presenta en la parroquia de indios vestido como uno de ellos para pagar derechos menores; aquel otro reivindica o finge asimismo la calidad de indio para escapar a la inquisición que no persigue a los indígenas, eternos irresponsables (Gruzinski, 1994: 78)

Estas estrategias de combate oblicuo, diferentes a las manejadas por las lógicas del Poder, también son dignas de atesorar, investigar y mostrar. Tarea que le corresponde al Museo, pero que por pereza o por respeto al Poder que representa las ignora, cuando no las margina. A veces quiere atraparla a su modo y de inmediato, como buen vástago de la Modernidad, las intenta clasificar: en la mayoría de los casos lo engendrado –como la llamada Pintura de Castas- es satírico y despectivo.

En vano la corona española -dice Grusinski- intenta catalogar, a lo largo de dos siglos, las formas de mestizaje, mientras los pintores tratan desesperadamente de fijar la imagen de estas mezclas en los cuadros llamados “de castas”. Todo en vano: el estereotipo que proporcionan las series pictóricas sugieren apenas las infinitas fluctuaciones de la realidad

(Gruzinski, 1994: 74).

¿Quién cuenta la historia?: entre otros el Museo y ¿cómo lo hace?, a su forma, a medias, excluyendo y no incluyendo como determinó la Ilustración, la Modernidad, desde su misma gestación. Como la Inquisición que no perseguía al indio porque desde ya nacido era incorregible, ya llevaba consigo el castigo, el Museo de Modelo Moderno no atesoraba ni lo no tangible, ni lo que no cabía dentro de su lógica de su proyecto civilizatorio. La Modernidad –la Ilustración- pretendió armonizar en un núcleo culto –o de cultura- una suma capaz conciliar casi todo lo que estuviera fuera de su proyecto. Se había creado, en fin, un dispositivo represor más que armonizador. Hoy todavía lo padecemos cuando observamos políticas selectivo-elitista a la hora de organizar una exposición o de aceptar en un Museo algunas piezas no canonizadas, ni legalizadas. La Modernidad no entiende de subjetividades que producen los imaginarios dinamizadores de ahí que es el momento de corregir tanto el modo de hacer historia como que el de atesora y exponer tiene el Museo. Una de las propuestas que pretendemos configurar en el Modelo de Nuevo Museo es la de incorporar estos fragmentos de historia clausuradas, marginadas, en el discurso museológico-museográfico que se diseñe. Incluso, apelar a dinámicas como las puestas en práctica por el Museo Reina Sofía que rompen, entre otras cosas, la temporalidad y los ángulos interpretativos o de la mirada.

Si en su momento, ni siquiera hasta hoy, se invertido la mirada en torno a la Pintura de Castas –tarea pendiente para la crítica de arte e histórica mexicana-, es decir, cambiar su lectura académica o costumbrista, aquélla que sólo la cataloga, entre otros parámetros: según el artista, la ciudad o el tipo de enlace (de español con india sale un mestizo; de mestizo con india sale...), la verdad es que otros, de otros Lares, se nos han adelantado a la hora de cambiar la tónica de la mirada hacia la pintura co-

lonial. Esta experiencia no trata de la pintura hecha en la Nueva España (lo que hoy es México), sino a partir de la realizada en otro Virreinato, al sur del continente. Es el proyecto “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?”, nacido en la antigua metrópolis española y nada más y nada menos que gestado en uno de los Centros del Poder artístico: el Museo Reina Sofía. Europa sigue siendo la que lleva la tónica ¿por qué?. Tal vez el proyecto “Principio Potosí “ no se ha concebido a partir de una postura colonialista, pero si nos mueve a autointerrogarnos y preguntarnos ¿por qué no damos nosotros el primer paso?.

Sobre este tipo de ejercicio curatorial que puede devenir en método a la hora de analizar invertidamente la historia, el modo de recepcionar y mostrar los objetos el museo, hablamos de la exposición “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” en el acápite anterior, pero es justo y necesario volver sobre nuestros pasos para acercarnos de nuevo a lo Barroco y a lo Moderno Latinoamericano; a lo entendido como Centro y Periferia y a la posibilidad brindada por la dislocación Postmoderna de cuestionar ¿Cómo se hace la Historia?, ¿Cómo se cuenta?, ¿Cómo se muestra? y ... ¿Dónde se muestra?: todo para llegar al espacio museístico, si no el causante de todo mal entendido, si la vitrina del Poder que así piensa que es la historia, porque así le conviene.

El director del recinto cultural –Manuel Borja-Villel– ha definido que el leit motiv que recorre la muestra puede definirse como la “modernidad invertida”. Asimismo, que no es una muestra “narrada historiográficamente según métodos occidentales” (cae en la trampa común al aplicar desdeñosamente el término occidental ¿quiénes no lo son?, ¿quiénes están libre de no aplicar sus métodos?, de esto también trataremos más adelante y durante todos los capítulos). Es válido lo que se propone la institución museística: repensar cómo se ha escrito la Historia,

y la Historia del Arte, y cómo el Museo ha entrado en este juego. Hoy sabemos que no hay una Historia del Arte, sino que cada institución y cada crítico –y hasta cada ciudadano– se puede armar una historia del arte a su modo: la actualidad de Aby Warburg y su “Atlas Mnemosyne” (Warburg, Aby, “Atlas Mnemosyne”) no es casual.

Para los involucrados en el proyecto el reto de “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” es cuestionar muchos conceptos, entre ellos el de la modernidad cultural, que la perspectiva occidental situó (¿o construyó?, preguntamos nosotros) a finales del siglo XIX y que este proyecto propone colocar en las expresiones artísticas que surgieron en América en los siglos XVI y XVII. Fecha por la que comienza la época moderna desde el punto de vista político y económico, cuando Potosí y sus ricas minas de plata se convirtieron en un símbolo de acumulación económica. Y entonces, si aplicáramos a Marx -teórico de la economía política-, la “acumulación de capital” surgida a partir del trabajo en las minas de Potosí, es una de las premisas que permitieron la imposición del modelo capitalista a nivel mundial. Potosí fue Centro, no Periferia, pero hasta ahora y gracias a este ejercicio curatorial, no lo vimos así aunque las estadísticas dicen mucho, por ejemplo, que

...en el siglo XVII, apenas cien años después de su descubrimiento y conquista, Potosí era una de las ciudades más importantes del planeta y su población era mayor que la de Londres o París. Del Cerro Rico se extraían plata y otros metales que circulaban por todo el globo y servían para sufragar las guerras de los Austrias en Europa y pagar cuantiosos préstamos de los banqueros alemanes y genoveses. La explotación de las minas de Potosí supuso la primera acumulación de capital del período moderno, precedente y

modelo de la mundialización actual (Boletín de prensa, Museo Reina Sofía, 2010: 14).

Hoy nos nutrimos no sólo de cifras provenientes de datos estadísticos y de la archivística en general, sino también, las obras de arte realizadas en esa región -mezclada hoy entre Bolivia y Perú-, pero no como testimonio visual, sino como provocaciones que nos compulsan a la reflexión y para dar pie y efectuar la otra lectura de las mismas y de las historias que en torno a ellas se edificaron. Todo para construir otra historia, no la Historia con mayúscula que no existe, por lo que sólo nos interesa para cuestionarla y sacar alguno que otro provecho. La historia con minúscula que en “Principio Potosí” se acaba de proponer es algo así como conminación a mirar, a releer, a acercarnos críticamente al concepto trillado de Modernidad desde una mirada, una posición de dislocamiento temporal. Y no acercarnos a la historia a través de hurgar en la archivística convencional, sino a través de pinturas –seguramente hasta deficientemente pintadas si seguimos los cánones de la Academia que dicho sea de paso, por suerte eso ya no importa- que en aquel contexto de abundancia se pudieron realizar. Pinturas y método de análisis que también nos compulsan a leer el momento actual porque según los curadores

Frente a la narración lineal y evolucionista de la Modernidad Ilustrada, “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?”, cruza en un bucle temporal el pasado y el presente. El tiempo se pliega y despliega en un barroco juego de espejos que refleja el entonces colonial –materializado en los grandes lienzos históricos- en el ahora global –encarnado en las propuestas de los artistas contemporáneos-. (Boletín de prensa, Museo Reina Sofía, 2010: 12)

Estos juegos borgeanos, estos saltos temporales que nos permiten abrir y cerrar baúles, archivos, cajas fuertes...y sacar cuantos documentos queramos; bajar cuadros empolvados, esos que están pegados al techo o tirados en las boardillas y sótanos; revisar archivos llenos de telarañas y abrir los libros llenos humedad y polillas... también nos dan licencias para moverlos de sitios y en los tiempos. Por eso volvamos a otra de las posibilidades de lectura que el ejercicio curatorial programado en el Reina Sofía nos permite: leer el presente: “En este sentido, “Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” cumple con la vocación del museo de estimular interpretaciones alternativas y políticamente comprometidas de nuestro tiempo” (Boletín de prensa, Museo Reina Sofía, 2010: 16) De aquí que en uno de los textos que acompañan la muestra, comprometidamente se afirme, aunque con ello se cuestione o zahiera a ilustres colegas, que en

...Potosí, la sobreabundancia de riqueza se asentó en la ´mita, una ordenación esclavista por la que las poblaciones indígenas trabajan en condiciones infrahumanas. Más de cinco siglos después, encontramos en Abu Dhabi, en China y en tantos otros lugares del mundo procesos de explotación y acumulación de consecuencias equivalentes (Boletín de prensa, Museo reina Sofía, 2010: 14)

Aquí el planteamiento cobra otro sesgo cuando se afirma que la institución arte y la institución museo muchas veces se hacen de la “vista gorda”, o simplemente no tienen ojo crítico al colaborar directa o oblicuamente con las autoridades de algunos sitios –como China y Abu Dhabi- donde se explota al hombre como otrora sucedía en Potosí:

Hoy como entonces (afirman los curadores)

el arte aparece dotado de una consustancial ambigüedad. Si por un lado, la experimentación y la ampliación del campo de conocimiento vinculadas a su práctica nos ayuda a ser mejores, por otro, entendemos que la institución arte puede ser fácilmente cómplice de un nuevo esclavismo global, de la mercantilización de las subjetividades y de la transformación del patrimonio inmaterial, como la memoria histórica, en pura transacción económica. Es cierto que el Louvre busca mostrar sus tesoros en la nueva sede de Abu Dhabi, haciendo más accesibles sus colecciones, pero también lo es que esta operación va ligada a importantes intereses económicos (Boletín de Prensa, Museo Reina Sofía, 2010: 16).

Esta larga cita ha sido tomada porque también nos llama a reflexionar sobre algo que nunca habrá de obviarse: es el carácter no neutral de las instituciones arte y museo. Cualquier Modelo de Museo que alguien se proponga edificar obligatoriamente habrá de llevar implícito una postura ideológica definida. Algo, que en la medida que se pueda, debe ser precisado, siempre sin recurrir a una retórica panfletaria. Pero... ¿qué entendemos por ideología?. Preferimos acercarnos a lo que Teun A. van Dijk (2003: 14) ha definido como "...las creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros". Para él "los miembros de un grupo determinado que comparten una ideología (¿cuáles?: el comunismo y el anticomunismo, el socialismo, el liberalismo, el feminismo, el sexismo, el racismo, el pacifismo, el militarismo..., por sólo citar las ideologías más extendidas), están a favor de una ideas muy generales, ideas que constituyen la base de unas creencias más específicas sobre el mundo y que guían su interpretación de los acontecimientos, al tiempo que condicionan las prácticas sociales" (van Dijk, 2003:14). Algo que puede resumirse

sustituyendo la palabra ideología por la de creencia y así, llegar a afirmar que las ideologías no son más que las creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros (Van Dijk, 2003: 14).

Para nuestro propósito es muy ventajoso adoptar el término de Van Dijk porque nos lo presenta como algo susceptible de ser analizado multidisciplinariamente -desde los marcos de la psicología social y cognitiva, la sociología y el análisis del discurso- y de ser aplicado en todos los momentos de la construcción del Modelo de Museo que estamos proponiendo, asimismo, se nos puede convertir en herramienta eficaz para la crítica a presentaciones caducas del patrimonio material e intangible a veces enmascaradas de neutralidad. Nos sirve, sobre todo, en cuanto a la dimensión del discurso se trata, porque aquí podemos evidenciar "cómo marcan las ideologías -mejor, las creencias- los textos y las conversaciones de cada día, cómo entendemos el discurso ideológico y qué relación existe entre el discurso y la reproducción de la ideología en la sociedad" (Van Dijk, 2003:11).

Por ejemplo, hay carga ideológica desde el momento de atesorar algo y no todo; esto y no aquello. De hacer gradaciones de valor. Pero si se contrae un fuerte compromiso ideológico a la hora de mostrar algo, mucho más no endeudamos cuando lo incorporamos a una narración con visos de permanencia. La exposición es una actividad que transparenta decisiones marcadas por lo ideológico, si es que sabemos hallar las distinciones, si es que estamos preparado para ello. El Museo de Modelo Moderno sigue estando en las mentes de quienes tienen el poder de decidir las remodelaciones de los espacios museísticos ya existente y parece ser que es también el Modelo que otras esferas del poder han decidido adoptar para aplicarlo en los nuevos museos que están por venir.

Si en este ensayo vamos a cuestionar Modelos de museos en pos de hacer la proposición de otro, es

necesario evitar los males de orígenes, entre ellos los discursos colonialistas que tergiversan los conceptos claves como museo, educación, patrimonio, razón, Ilustración, América..., así como revisar la Historia marcadamente de corte eurocentrista.

El análisis de los Modelos que han llegado hasta nosotros los latinoamericanos es parte de lo que hablaremos en momentos más adelante. Y como este –ni ningún otro Modelo- es ingenuo o neutral la pesquisa habrá de moverse en los terrenos ambiguos de lo ideológico, lo cultural, lo educativo. El pensador José Luis Brea (Museo\_RAM: El museo como operador de conectividad, 2006:1) nos recuerda que el museo al igual que

... cualquier cosa humana, es una institución que hay que situar social e históricamente, que pertenece a un cierto proyecto cultural, civilizatorio casi diría, y cobra por tanto su sentido bajo una determinada economía de las prácticas significantes, que opera y gestiona articulaciones de la representación y la verdad muy específicas e inscritas en el complejo de una época y un orden cultural, del discurso. No puede ser por lo tanto ajena a todas las transformaciones que –desde las condiciones tecnológicas, lingüísticas y comunicativas, hasta la propia organización de los modos de la producción, etc.- afectan a las formas del representar, del construirse la verdad y la memoria, el deseo y sus pregnancias, las proyecciones y expectativas que el ser de lo humano sitúa en el espectro de las prácticas simbólicas y culturales en relación con la autocomprensión que le es dado alcanzar de su propia existencia, como individuo pero también en cuanto a su pertenencia e inclusión en las comunidades con quien se identifica, en las que se reconoce.

Así, una de las características de este tipo de museos fue poner énfasis en el aspecto educacional, didáctico, de servicio: siempre como fuente de conocimiento para los artistas (las copias in situ, son ejemplo de ello), para investigadores (lo mostrado en las salas y lo atesorado en bodegas y archivos) y para el público en general (todos los espacios públicos del museo en una secuencia programa de obras y conceptos). Algo muy noble y que presentado de este modo suena a idilio. Por ejemplo, las búsqueda de piezas arqueológicas en sitios “exóticos” puede plantearse como labor de salvamento de la cultura ante la desidia de los habitantes de estos Lares que no saben, o son incapaces, de admirar y preservar aquello. Hoy también lo vemos como saqueo imperialista cuyo tesoro entonces acopiado fue a parar a Londres (los mármoles de Elgin), a Berlín (el altar de Pérgamo o las puertas de Babilonia), a Viena (el penacho de Moctezuma)...: todo para el disfrute de los ciudadanos ilustrados de esas urbes europeas. Esta es parte de la otra cara de la ciencia arqueológica que hoy, en la Postmodernidad, se deconstruye. Precisemos que la actitud paternalista no ha fenecido por parte de algunas ciencias hacia lo producido por grupos humano y culturales diferentes: una exposición que se desarrolla en París y que puede darse el lujo de traer como invitados a artistas que aún fabrican artesanalmente sus productos, entre otros los rituales –artísticos para nosotros los occidentales-, es, en cierta medida, adoptar una actitud contemplativa ante lo exótico no menos diferente que la que tuvo Catherwood en sus viajes por América.

Tampoco está despojada de superioridad la postura de aquellos que hoy estudian los vestigios mayas precolombinos y los valoran como lo único y lo verdaderamente valioso de la cultura de ese pueblo que por estas tierras sigue viviendo. Para muchos los mayas fueron aquellos que edificaron ciudades muchas de ellas catalogadas como Patrimonio Universal, pero no los de ahora porque la importancia

viene dada por el producto legalizado por un Poder, por la relación con objetos que ya no se fabrican y que tiene un valor en las instituciones museísticas, en los coleccionistas y en el mercado. Muchos artistas han criticado actitudes semejantes en otros lugares del continente y siempre relacionado con el pasado precolombino. Por ejemplo el artista colombiano Nadín Ospina.

Muchas de las obras de Nadín Ospina realizadas desde la década de los noventa del siglo pasado tienen la intención de parodiar al Museo elitista, exclusivista, de la Modernidad, y a ésta —y a sus investigadores— por su postura de acercarse a culturas y mundos que se sitúan fuera de su círculo, de sus fronteras, con intenciones superficiales de indagar sobre lo exótico (sólo acopiar datos y luego catalogar) y no adentrarse en sus particularidades así como no tratar de entenderlas. Además, de llevar sus productos, ceremoniales, por ejemplo, y desarticularlos al presentarlos en la catedral del conocimiento, el Museo, desasidos de su mundo (endiosados como arte tras los cristales de las vitrinas). Pues bien Nadín Ospina se rebela contra esto y realiza un conjunto de instalaciones donde expone objetos imaginados, pero realizados a partir de forma nuevas y por indígenas de hoy. Los ubicaba en escenografías bastante kitsch (motivos selváticos en las paredes, ruidos de animales e insectos de la jungla colombiana). Esta escenificación crítica era, según la crítica Carolina Ponce de León (Precolombino Postmoderno, Revista Poliéster, 1995: 14-16),

...una parodia de la reconstrucción del pasado en el ambiente descontextualizador del museo que impone una mirada aséptica, estética y desnaturalizado sobre objetos de función religiosa: el museo como sacro escenifica una estilización del pasado precolombino e idealiza una coherencia histórica que oblitera los sangrientos episodios de la

conquista española.

En otra ocasión (Bienal de La Habana, 1994) el mismo Ospina vuelve sobre el tema y el método. Si en ejemplo anterior utilizó objetos con formas similares a las del pasado precolombino, ahora añade otros objetos con formas que nos hacen recordar a personajes de las famosas caricaturas conocidas como los Simpson a los que también dota de particularidades formales que aparecen en muchos objetos precolombinos. Para algunos críticos ahora Ospina incursiona en el tema dedicado a las culturas de Centro y Periferia, también, en la inevitable penetración cultural o en el mismo multiculturalismo. Pienso que también cuestiona la misma Historia de la Modernidad europea y nuestra. En sus obras el Museo tampoco queda bien parado.

Estas son formas de cuestionar el Poder desde sus mismas sedes: el artista no se le enfrenta directamente, sino que lo penetra y hace implosionar desde sus mismas entrañas. Aunque se resista al Poder no le queda hoy otra alternativa que soportar los empujones que en muchos de sus espacios algunos artistas le propinan.

### Consideración Final

En cuanto a la crítica al Modelo e Museo Moderno y la misma Historia de la Modernidad, es interesante apelar a algunas opiniones puntuales que la crítica Ponce de León nos brinda cuando dice que el

...Museo establece una nueva gramática para los objetos; los articula dentro de un sistema de valores que poco tiene que ver con su significación original y mucho con la necesidad de satisfacer las demandas de simulación como única realidad posible. Es un medio para consolidar sofismas de identidad de pasados felices y futuros trazados sobre es-

tas ficciones. En este juego de espejos de lo original, de lo contemporáneo y El Dorado inventado para ser eternamente perdido; de historia y ficción, de representación y simulación, se desenvuelve esta obra de Nadín Ospina. El arte se convierte en la opción postmoderna de configuración religiosa (del latín religare: volver a unir) (Precolombino posmoderno, 1995: 16)

La carga ideológica que subyace es la que debemos encontrar detrás del Modelo y del canon presentados: el exotismo de las culturas situadas más allá de las fronteras europeas; belleza y perfección, en lo Occidental, en lo Europeo. En fin, es necesario valorar como detrás del Modelo de Museo o de exposición que se nos muestra puede estar el servilismo a la moda artística, el deseo de estar al día como vicio de cualquier época, pero también las formas genuinas de demoler esquemas, como lo que realiza Ospina. Una de las herramientas a utilizar en la presentación del discurso museológico del Nuevo Mod-

elo de Museo en el que trabajamos, provienen de la creatividad de los artistas, nos vamos a apropiarnos de sus conquistas. Para acercarnos críticamente a la historia “oficial” no podemos adoptar su solemnidad, debemos partir de otros recursos como los más cercanos a los niños, entre ellos los comic, las caricaturas, los juguetes. Ospina lo hace como arte, nosotros podemos hacerlo como comunicadores: museólogos y museógrafos que deben presentar un discurso que no es la historia propiamente dicha, pero que debe tener visos de ella. Historia que responde a necesidades de los ciudadanos de un lugar y de los que vienen de otros sitios en búsqueda de particularidades muy concretas porque para algunos investigadores los museos suelen estar más preocupados por rescatar, catalogar y conservar el patrimonio que difundir al conjunto de la comunidad su significado y función social con sentido crítico y transformador. No son tan “neutrales” ni “objetivos” como podría suponerse sino que, por el contrario, son el resultado de tensiones sociales y relaciones de Poder.