

Diálogo intercultural en el Museo: silencios, malentendidos y encasillados

Mi exposición va a tener cuatro secciones. La primera, introductoria y muy breve, será un sencillo recordatorio del ambiente teórico de las ciencias sociales y de la antropología en este fin de siglo, concentrado en lo que se denomina “crisis de representación”. En la segunda sección, titulada “Discursos monológicos”, me referiré a dos clases de discurso (el de la rareza y el de la afinidad) y a su concreción en distintos tipos de museos culturales (a los que he llamado *museo de ultramar*, *museo universal* y *museo nacional*). La tercera sección, que he titulado “Discursos dialógicos”, estará dedicada a presentar otras dos clases distintas de discurso (el de la identidad y el de la ciencia) y la correspondencia de cada uno de ellos con otros dos nuevos tipos de museos culturales (el *museo étnico* y el *museo antropológico*). Por último, en la cuarta sección, que se titula “Conversación abierta”, expondré el perfil que, en mi opinión, tendría un museo acorde con determinadas preferencias estéticas y éticas de algunas gentes de nuestro tiempo.¹

Aunque sea obvio, me gustaría decir que las ideas que van a exponerse no representan ni la visión técnica que sobre este asunto pudiera tener una dama invisible llamada antropología, ni la visión genérica de ese ser polimorfo llamado público. Es sólo una visión particular, pero quizá compartida por grupos relativamente amplios que están casi enmudecidos por el predominio “políticamente correcto” de lo pedagógico y lo masivo.

I. INTRODUCCIÓN. LA CRISIS DE REPRESENTACIÓN

Cuando en el futuro -pongamos dentro de cincuenta años- los historiadores de las ideas quieran caracterizar este último cuarto del siglo XX destacarán, probablemente, la atención generalizada que se ha prestado al análisis del discurso. Este interés es resultado de lo que se conoce habitualmente como el “giro lingüístico” que ha desplazado de eje, durante este siglo, a la filosofía y las humanidades. La pregunta de

¹ Estas páginas reproducen sin cambios lo que constituyó mi intervención en el curso sobre “museología americana” que se celebró en El Escorial en agosto de 1997, y que fue organizado por Félix Jiménez Villalba, Concepción García Saíz y Araceli Sánchez Garrido. Por su originario carácter oral, no se incluyen citas ni referencias bibliográficas, que serían, por otro lado, escasas y de fácil localización para el avisado lector.

Kant “¿qué/cómo es posible conocer?/¿qué se puede conocer?” fue sustituida por la pregunta de Wittgenstein “¿qué se puede decir?”, que equivale a “¿qué se puede pensar?”. La posición epistémica del paradigma positivista, partiendo del supuesto de una separación entre sujeto y objeto, entre sujeto cognoscente y objeto cognoscible, una separación que hay que salvar mediante el método propio de cada ciencia, es una posición que ha quedado hecha añicos. Se ha pasado a pensar que no existe tal separación, que no hay distancia a salvar entre sujeto y objeto porque, en definitiva, el objeto está siendo siempre -y en cada ocasión de modo diferente- construido por el sujeto, por su propia mirada indagadora, por el acto de nombrarlo. En términos convencionales, podríamos decir que en los medios intelectuales de Occidente se han extendido, casi sin resistencias, las viejas tesis del perspectivismo que, ahora, se reformulan como relativismo, tanto relativismo cultural, como epistémico, e incluso ético. Pero no ya sólo, el viejo relativismo cultural que afirmaba el valor análogo de cada cultura particular, sino, además, un nuevo relativismo que afirma que cada investigador construye una versión, entre otras posibles y verosímiles, de una cultura dada; los propios actores sociales, por otra parte, construyen, también, y de forma contextualmente variable, su propia versión. No es preciso, desde luego, afirmar que todas las versiones sean merecedoras del mismo aprecio y que sean ociosos o imposibles los juicios de calidad o de valor relativo.

En todo caso, el mundo, por así decir, ha dejado de ser un conjunto finito de objetos para pasar a ser un repertorio ilimitado de discursos constructores de objetos. Esto, naturalmente, rompe con la históricamente arraigada identificación entre realidad y verdad; la verdad ha salido del campo de la lógica y ha entrado al de la pragmática y se piensa en ella como simple resultado del ejercicio del poder, incluyendo el poder de la seducción y el del consenso.

Quienes mantienen su creencia en que el conocimiento es como el desvelamiento de una realidad oculta, serán tildados de pecar de “realismo ingenuo” o, lo que es lo mismo, de reformular, más o menos pretenciosamente, el discurso del “sentido común”; es decir el sentido de lo real que es propio de las gentes del común.

Para algunos sectores de las ciencias sociales contemporáneas, en los trabajos académicos ya no se valora -porque se sabe que constituye una falsificación- la consistencia, la sistematicidad o la potencia explicativa (atributos de los meta-relatos de la época moderna nacidos del espíritu de la Ilustración); en su lugar, desechados esos meta-relatos sobre la razón o el progreso, han aparecido otras categorías de evaluación: la personalización, la crítica cultural, la interpretación evocadora y, sobre todo, la conciencia de reflexividad, la conciencia manifiesta y analizada de la interacción entre sujeto y objeto. (Casi como un juego de palabras podríamos decir que a la proclama estructuralista de la muerte del sujeto, ha sustituido la afirmación post-estructuralista de la muerte del objeto).

Fuera ya de la techumbre protectora del positivismo y el realismo, cada uno, ante su tema, tiene que tomar decisiones que ya son más de estrategia textual que de estrategia metodológica en sentido estricto. La cuestión básica es ¿cómo representar? Lo que se refiere tanto a la escritura de un texto etnográfico, por ejemplo, como a la definición del perfil de un museo. Todos hemos pasado a ser conscientes de que el *cómo* define el *qué* y que, por tanto, el debate es, siempre, un debate sobre formas y figuras de la retórica, sobre clases y tipos de discurso. Porque cada uno de ellos, cada estrategia textual, cada mundo de representación, va a producir un objeto diferente. Los objetos -y ahora uso el término aludiendo, también, a lo más particular, a los objetos que constituyen las colecciones de un museo- no *están ahí*. Sino que son, como las palabras, cosas que apenas tienen nada que decir cuando están

catalogadas en un diccionario o en una enciclopedia y que sólo hablan cuando son seleccionadas y articuladas en un discurso que, dependiendo de su arte y de su intención, pueden decir algo trivial, perverso o sugerente.

II. DISCURSOS MONOLÓGICOS

La diferenciación que voy a hacer entre lo “monológico” y lo “dialógico” se apoya en la consideración del estatus concedido al otro en la representación discursiva. Lo monológico y lo dialógico sitúan lo otro de manera diferente. La expresión “lo otro” está usada aquí en una acepción extensiva. Por un lado, abarca tanto a actores sociales de culturas ajenas, como a todas las producciones de esos actores; es decir, “lo otro” se refiere tanto a grupos sociales (“los otros”) como a colecciones o repertorios de cosas producidas por “los otros”. Por otro lado, ha de entenderse que “los otros” adquieren esta condición no sólo por su distancia espacial, sino también y según los casos, por su lejanía temporal; no son sólo los de allí, sino también “los de antes”, aunque hayan sido de aquí.

Pues bien, lo que caracteriza a un discurso monológico es el tratamiento de “lo otro” como objeto; lo que quiere decir, en mi argumentación, que “lo otro” no posee un reconocimiento textual como interlocutor y carece, por tanto, de la posibilidad de articularse autónomamente conforme a su propia lógica. Monológico ha de ser entendido, pues, como excluyente de otra lógica que no sea la del autor de la representación, sin cortapisas efectivas (aunque siempre con limitaciones) derivadas de otras lógicas subordinadas (la de las cosas mismas, o la de quienes han producido esas cosas). Sin embargo, en cierto modo, como veremos, nunca hay un absoluto monólogo del autor de la representación; de hecho, los receptores potenciales de la misma (los lectores, los oyentes o el público visitante de un museo) son interlocutores tácitos que encuentran en ese discurso la satisfacción, más o menos completa y efectiva, a alguna de sus demandas específicas (demandas, por ejemplo, de exotismo o de orgullo nacional).

Voy a distinguir dos clases de discurso monológico, el que enfatiza la rareza de lo otro y el que se esfuerza por afirmar nuestra afinidad con lo otro. Bien entendido que estoy hablando de clases puras, de “tipos ideales” que, en su concreción empírica, pueden aparecer mezclados entre sí, aunque creo que siempre podrán distinguirse según sea predominante una u otra de ellas.

El discurso de la rareza se manifiesta en la construcción de lo otro como exótico o como esotérico. Cualquier lógica diferente que pudiera dar razón de eso otro es, o ignorada para producir exotismo o tergiversada para generar esoterismo. El objetivo no es el de propiciar un entendimiento, sea cabal o parcial, sino el de suscitar extrañeza o asombro ante la incomprensible singularidad de lo otro.

El discurso de la rareza es polimorfo y ubicuo; puede encontrarse en lugares insospechados. Sus versiones más nítidas, las que son más fácilmente identificables, elaboran visiones de lo otro que, paradójicamente, toman la apariencia de ser antitéticas aunque ambas confluyen en su extrañamiento. Por un lado, la extraña singularidad puede atribuirse al primitivismo de lo otro; es decir, a una falta de civilización, a una ausencia, a una carencia de algo que nosotros, en cambio, poseemos. Por otro lado –y ésta es la versión más popular de nuestra época– puede otorgarse a lo otro la posesión de un significado inalcanzable para nosotros por lo que tiene de secreto, enigmático o inefable; es decir, porque posee algo de lo que nosotros carecemos. La particularidad otorgada a lo otro puede, así, ser resultado, tanto de

considerar que a ellos les falta algo -civilización- como que a nosotros nos falta algo -sabiduría-. De ambos modos, sacando provecho del defecto o del exceso imaginados, se construye el discurso de la rareza y se hace que lo otro sea digno de figurar en un museo; lo que tenga de asombroso es lo que le hace merecedor de esta distinción.

En el pasado, el concepto de “gabinete de curiosidades” reflejaba, sin ambages, este discurso. Después, durante el siglo XIX, lo encarnaron los “museos de ultramar” en los que su propia denominación expresaba el objetivo de construir retóricamente la distancia. En nuestros días, con el incremento de las demandas populares de espiritualismo, se multiplican las exposiciones temporales sobre temas exóticos o esotéricos que pugnan por conseguir la estabilidad y la institucionalización que les confiera una respetabilidad de la que, todavía, carecen.

Pero además, de forma difusa aunque potente, el discurso de la rareza contamina la mayor parte de los museos culturales. En buena medida, porque el propio concepto genérico de “museo” apela a la singularidad de lo que en él se acoge y exhibe. Por eso, sigue teniendo cierto carácter de provocación, por ejemplo, el incluir en una sala etnográfica dedicada a medicina quiché un bote de sal Andrews, una caja de aspirinas o una vitrina con una colección de inyecciones.

Desde el punto de vista museográfico, es característico del discurso de la rareza el amputar selectivamente el contexto social o cultural de lo que se expone; los rasgos de lo otro que pudieran tener como consecuencia su vulgarización -una disminución de su valor como algo singular- es cuidadosamente silenciado. Cuanto más procura el éxito en producir asombro al visitante, más tiene que ocultar y silenciar. En todo caso, el discurso de la rareza siempre enfatiza museográficamente la forma y relega, en cambio, el significado o la función. Las clasificaciones formales (a veces, privilegiando rasgos estilísticos) son la espina dorsal museística del discurso de la rareza; quebrar esa práctica es atentar contra su lógica discursiva.

La otra clase de discurso monológico, el de la afinidad, representa, en cierto modo, una posición opuesta al anterior. Lo otro, en este caso, no se hace extraño y ajeno, sino, por el contrario, afín y propio. También el discurso de la afinidad es bivalente y sus dos versiones pueden presentarse con la apariencia de antitéticas aunque, de hecho, comparten una análoga valoración sobre la afinidad con que puede ser contemplado lo otro. Para una versión, lo otro presenta siempre suficientes rasgos como para ser reconocido como perteneciente a la gran familia humana; con una marcada influencia de las ideas de la Ilustración, al museo que encarna esta variante del discurso de la afinidad lo he llamado *museo universal*. Para la segunda versión, lo otro –en realidad, el único segmento de lo otro que tiene interés– tiene un rasgo que, de modo automático, indiscutible, nos lo hace afín: el hecho de que sus manifestaciones hayan acaecido, o acaezcan, en el territorio de la nación; por este motivo, al museo que encarna esta otra variante lo denomino *museo nacional*. Desde cierta perspectiva, las posiciones de ambos son complementarias. Mientras el *museo universal* dice que “ellos son como nosotros”, el *museo nacional* pone el empeño en hacer creer que “nosotros somos como ellos”. En ambos casos, no se convierte en distancia insuperable las diferencias culturales que distinguen “lo de ellos” de “lo nuestro”.

En el *museo universal* el sujeto de la exhibición no es ya el primitivo exótico o el contemporáneo esotérico, sino la categoría abstracta de “humanidad” o la genérica de “hombre”. Su programa narrativo es el de representar la ingente, la inconmensurable, variedad de lo otro; su objetivo, que a veces resulta

explícito, es el de suscitar admiración y orgullo hacia lo que se llama “creatividad” de la especie que, de tan diferentes maneras, ha resuelto o expresado multitud de cuestiones. Lo otro se hace objeto de asombro, no por su singularidad exótica sino por su pluralidad ilimitada. Cuantas más cosas diferentes se acumulen en las vitrinas del *museo universal* con mayor éxito se logra que el visitante se admire y se enorgullezca de pertenecer a la especie humana.

No hay motivos para el silencio, aunque es inevitable que se produzcan numerosos malentendidos, porque, a veces, las cosas no son tan sencillas como son vistas por la mirada universalizadora.

Museográficamente, el *museo universal* margina el significado sintético del concepto de cultura –el que cada cultura específica constituye una totalidad integrada– y clasifica sus materiales mediante ítems interculturales (el vestido, la vivienda, la religión y epígrafes parecidos). Con la tentación continua de producir un relato de “historia natural”; es decir, con el riesgo de articularse de manera secuencial mediante el establecimiento de períodos, fases o etapas que estén connotadas por una jerarquía de valor. El peligro se conjura, a veces, utilizando criterios de clasificación muy genéricos –como los proporcionados por la llamada “guía Murdock”– y así, aunque sea a costa de perder especificación, poder hacer caso omiso de cualquier sucedáneo de la noción de progreso.

La otra versión del discurso de la afinidad está constituida por el *museo nacional*. En él, los pueblos que habitaron antes –a veces, hace muchos siglos– el mismo espacio que habitamos nosotros se transforman en nuestros antepasados, en nuestros progenitores y las culturas de esos pueblos en culturas matrices de la propia. Además –aunque con menos énfasis y alguna incomodidad– los pueblos contemporáneos que, siendo culturalmente diferentes, comparten con nosotros un territorio y una estructura política estatal, son vistos como compatriotas. Las diferencias culturales se interpretan como un signo de la riqueza de la nación y, en el museo, se entreveran con otras diferencias de tipo regional o local, con diferencias subculturales, para construir plásticamente un mosaico de formas y colores armónicos.

Si en el discurso de la rareza, lo otro era el objeto, aquí el sujeto es el nosotros y lo otro no es sino el pretexto para elaborar la retórica insaciable de la identidad nacional. El *museo nacional* se legitima, directa o indirectamente, por la ideología nacionalista y, aunque puede ser que el propio museo no presente rasgos nacionalistas, engulle todo lo otro de su territorio, de su pasado o de su presente, y lo convierte en sustrato de la propia cultura nacional. Si el *museo universal* deriva de las ideas de la Ilustración francesa, el *museo nacional*, en cambio, se inserta en la corriente del Romanticismo alemán.

El *museo nacional* propende a ser un museo historicista en el que la sucesión de pueblos y culturas en un territorio se confunde con la historia de la nación. En algunos casos un relato fluyente en el que se suavizan, hasta ocultarse las discontinuidades o cortes históricos que pudieran amenazar la pretendida obviedad de identificar predecesores y progenitores. En otros, por el contrario, pueden resaltarse esos cortes para mostrar, teatralmente, cómo una y otra vez en la historia, resurge el fondo cultural inmovible de la nación.

Por otro lado, el relato historicista del *museo nacional* tiende a privilegiar los factores endógenos de la dinámica cultural y a minusvalorar las influencias y dependencias del exterior. Lo foráneo, salvo como antagonista, no tiene cabida en el *museo nacional* aunque pudiera presentar estrechas homologías o

intensas relaciones históricas con lo nativo. En tercer lugar, el *museo nacional* propende, también, a ser arcaizante y a tratar con mayor atención y los mejores espacios a aquellos pueblos y culturas del territorio que mejor representa los papeles principales de la mitología propia de toda nación. En definitiva, el *museo nacional* se configura como un templo en el que se rinde culto, no a la humanidad, sino a algo más próximo y sensible, la patria. Por la índole de sus objetivos, el *museo nacional* más que pedagógico es educativo; constituye un instrumento importante en la formación de la conciencia nacional. Por esto, ha de enfatizar los logros que las sucesivas culturas del territorio patrio han podido alcanzar en el orden técnico, el de la organización social, el del conocimiento o incluso el de la moral; lo otro sirve, así, para incrementar la cohesión moral de nosotros.

III. DISCURSOS DIALÓGICOS

Lo propio de esta clase de discursos es establecer formas de representación en que a lo otro se le asigna un papel de interlocutor. Es el autor de la representación –en nuestro caso, el grupo responsable de un museo– quien asigna los papeles; lo que significa que no se trata de un verdadero diálogo, sino de la representación ficticia, aunque eficaz, de un diálogo. El carácter convencional, regulado, con que se representa el diálogo hace que éste carezca de fisuras o incoherencias; lo que hace que pueda ser criticado como un monólogo enmascarado. Su modelo literario son los “diálogos” que –desde la antigüedad hasta casi nuestros días, con un período de esplendor en el Renacimiento– fueron utilizados como un procedimiento discursivo para exponer y defender, ante imaginarios interlocutores, cualquier tesis filosófica, religiosa o de otra índole.

Voy a distinguir dos clases muy diferentes de discursos dialógicos: el discurso de la identidad que se plasma en lo que llamaré *museo étnico* y el discurso de la ciencia que toma forma en lo que voy a llamar *museo antropológico*. En el discurso de la identidad, nosotros afirmamos las cosas, “nuestras” cosas, y ellas, en el museo, interpelan a quienes no reconocen, dudan o niegan nuestra identidad diferenciada. En el discurso de la ciencia, su forma dialógica se produce porque nosotros preguntamos a las cosas y las cosas nos dicen cuál es su significado y su función en el seno de las culturas de las que proceden. El diálogo, en el discurso de la identidad, es un diálogo con ellos a través de las cosas; en el de la ciencia es un diálogo con las cosas mismas en el que ellos no aparecen sino como un lejano y difuminado contexto.

En tanto que sostenedor del discurso de la identidad, podría pensarse que el *museo étnico* se confunde con el *museo nacional* que también afirma y consolida una identidad colectiva. Pero son distintos y su heterogeneidad no se deriva sólo de la diferencia de rango o de poder que separa a una nación con un estado reconocido de un grupo étnico que pugna por conseguir su reconocimiento como entidad culturalmente diferenciada. La heterogeneidad deriva del hecho de no tener el mismo destinatario ambos discursos, el de la afinidad y el de la identidad; el *museo nacional* se dirige a los compatriotas –haciéndolos afines entre sí y con los otros– para representar ante ellos los diferentes actos del drama histórico de la cultura nacional; el *museo étnico* se dirige, prioritariamente, a quienes no forman parte del mismo grupo y han de ser convencidos de que el grupo en cuestión merece reconocimiento y adhesión a sus demandas de autonomía cultural. De modo muy simplificado podríamos decir que si el “*museo nacional*” hace una tarea educativa, el *museo étnico* lleva a cabo, de manera tácitamente polémica, una tarea proselitista.

Por esta razón, el *museo étnico* es dialógico. Porque no puede prescindir de tener en cuenta la lógica y los valores de quienes regatean el reconocimiento al grupo étnico que protagoniza el museo. La búsqueda de ese reconocimiento hace que el *museo étnico* tenga que lograr, mediante la selección de sus materiales, un doble objetivo: el de despertar la piedad y la admiración. Para ello ha de combinar la narración historicista que muestre las desventuras del grupo y su capacidad de resistencia cultural con la exhibición culturalista de sus rasgos más peculiares. Produce, así, un discurso doble que es, simultáneamente, histórico y atemporal, en tanto que difusamente arcaizante (siempre se trata del tiempo de los abuelos). Esta combinación es de una gran eficacia narrativa para producir la percepción de que el grupo protagonista ha permanecido inalterado en el tiempo y que su identidad, por tanto, no es circunstancial sino esencial.

Una variante de *museo étnico*, con menos carga polémica y con menor necesidad, por tanto, de construir un relato histórico es el “museo folklórico” o de “artes y tradiciones populares” (tanto en sus versiones nacionales, como regionales o locales). En ellos reina la atemporalidad y lo arcaizante ocupa todo el espacio; lo histórico, cuando aparece, está despojado de conflictividad y está subordinado a la organización formalista y esteticista del museo. Son museos para la nostalgia de un mundo que, aunque nunca existió, es siempre grato de imaginar y soñar.

Muy distinto es el *museo antropológico*. A diferencia del *museo étnico*, que es partidista, el *museo antropológico* se pretende neutral; con la neutralidad propia de la ciencia y de dónde hace derivar su autoridad. Los criterios con que organiza sus colecciones, o la información que proporciona en sus cartelas o paneles, procura que estén ajustados a los últimos descubrimientos o reflejen las hipótesis más verosímiles. Su principal preocupación es la verdad y no tiene dudas acerca de la realidad y pertinencia de este viejo concepto. El error –de cualquier clase, en la catalogación o en la interpretación– es considerado como una catástrofe porque socava la razón de ser del museo (lo que, en cierto modo, ocurre en todos los tipos de museo, aunque con un dramatismo menor). En el *museo étnico* puede exhibirse el pastiche o la falsificación sin hacer reparos o aspavientos de rechazo o escándalo; en el *museo antropológico* la autenticidad de las piezas es la cara sensible, perceptiva, de la verdad abstracta, intelectual, que el museo pretende encarnar. Y que lo convierte, también, como al *museo universal* o al *museo nacional* en un espacio investido de autoridad sagrada, en un templo, en este caso bajo la advocación de una ciencia menor y, en varios sentidos, marginal. Su carácter sacral no se pierde aunque, de modo paralelo a como han hecho las iglesias tradicionales, se introduzca interactividad o modos un tanto sacrílegos y lúdicos de expresión. La fuente de donde mana su sacralidad, una determinada concepción de la verdad y de la ciencia, permanece intocada.

A diferencia de otros museos que tienen como objetivo –aunque sea tácito, oculto o negado– el suscitar determinados sentimientos (de asombro, de admiración, de orgullo, de identificación), el *museo antropológico*, de modo explícito, pretende transmitir conocimientos. Para hacerlo de manera respetable, emplea un conjunto de conceptos que constituyen el núcleo de eso que, con excesiva benevolencia, se denomina “teoría antropológica”, “cultura” o “grupo étnico” y los diversos renglones que han servido para describirlos sin hacerse demasiados problemas: medio ambiente, poblamiento y vivienda, cultura material, parentesco, organización social y política, mito y ritual, valores y creencias. Claro está, que el *museo antropológico* tiene que hacer esta descripción de manera distinta a la monografía etnográfica porque difieren sus medios de expresión. Para el museo constituye un desafío creativo y técnico el transmitir información sobre cuestiones que no tienen referencia plástica; pero éste, sin embargo, no es el principal

problema, aunque no sea desdeñable cuando se tiene como finalidad la de representar con veracidad la integración, el funcionamiento y el significado de una cultura.

En los últimos años, la crítica de más calado al tipo de trabajo antropológico que se ha estado haciendo durante decenios se refiere al positivismo ingenuo con que hemos pretendido hacer creer que, con virtudes metodológicas desconocidas, estábamos describiendo, explicando o interpretando verazmente culturas radicalmente diferentes a la nuestra. No es ahora el momento de discutir a fondo esta cuestión, pero sí me parece pertinente aludir, siquiera, a uno de sus aspectos. No se trata sólo de que el concepto de cultura haya sido tratado de un modo esencialista y se haya, en consecuencia, reificado, sino que el conjunto de las categorías clasificatorias de la cultura (desde el parentesco a la religión) han adolecido de análoga reificación y rigidez. La precisión y firmeza ficticias de nuestras definiciones conceptuales, que constituye el tributo pagado por nuestra antigua connivencia con la “historia natural”, han impedido representar la fluidez, multivocidad e incoherencia de la vida social.

Pues bien, en el *museo antropológico* la perturbación procedente de esa rigidez y afán de precisión, que no de rigor, se ve potenciada por dos factores ineludibles. En primer lugar, por la propia naturaleza del discurso museográfico que descansa sobre los conceptos de identificación, catalogación y clasificación; todos ellos excesivamente encasilladores de los usos sociales que, en cambio, están impregnados de ambigüedad o polivalencia, de contextualización ilimitada. Establecer cuál es “allí” el significado y la función de las cosas -y no, como sería posible y más probable, limitarse a sugerir las múltiples significaciones que “aquí” podríamos otorgar a las cosas de allí- ha dejado ya de ser un signo de buen hacer científico para ser considerado como una simple añagaza discursiva. Pero las colecciones de un *museo antropológico* han de ser presentadas sin que den lugar a incertidumbre. Porque -y éste es el segundo factor- la pretensión pedagógica del museo no consiente, tampoco, la equívocidad o la indefinición. Una pedagogía masiva es difícil que pueda evitar los encasillados fáciles; la pedagogía hace buenas migas con la simplicidad, pero hay buenas razones para suponer que la vida social de allí no puede -no ya ser entendida, sino ni siquiera evocada- salvo con grandes dosis, pedagógicamente indigeribles, de complejidad. De esta manera, el diálogo que el *museo antropológico* establece con las cosas de allí, es un diálogo en el que éstas no pueden decir nada diferente a lo que la disciplina les asigna. Pero, probablemente, algunos, tanto de allí como de aquí, permanecerán, permaneceremos, escépticos.

IV. UNA CONVERSACIÓN ABIERTA

La conversación constituye un habla menos formal que la del diálogo; no es sino un “hablar entre sí”, sin reglas, sin necesidad de respetar turnos de palabra, sin una asignación previa de papeles interlocutorios. Su informalidad hace que su estructura y su desarrollo sean tan variados como las gentes y las situaciones en que se conversa. A diferencia del diálogo, la conversación tolera mal las condiciones previas y tiene su propia dinámica que le hace seguir itinerarios insospechados para no llevar, a veces, a ninguna parte. Una conversación abierta es una conversación sin tema, que se produce porque sí, por el gusto de conversar, de hablar por hablar y en la que se va pasando de un asunto a otro, a salto de mata. En toda conversación abierta las alusiones son continuas y es casi más lo que se supone que lo que explícitamente se dice. Por eso, una conversación es tan difícil de contar o de reproducir. Muchas veces, al reproducirla, se la convierte en un diálogo; algo que, de hecho, no fue.

Creo que existe la posibilidad de plantear, como alternativa a lo que se llama diálogo intercultural, una conversación intercultural abierta. En el caso que nos ocupa, el de los museos, esta clase de discurso tendrá unas implicaciones de tal peculiaridad que el museo que se disponga a encarnarla resultará, sin duda, un museo muy diferente a cualquiera de los existentes. No necesariamente mejor que los otros, pero sí más próximos a las demandas estéticas y éticas de algunas gentes; no sé si pocas o muchas.

Si se trata de una “conversación intercultural”, debemos preguntarnos, en primer lugar ¿con quién conversar en el museo?. Desde luego que no con ellos, con los otros, que no están aquí; sino con las cosas (prefiero llamarlas así, “cosas”, y no con el cultismo de “objetos” que tiene cierta equivocidad epistémica, y tampoco con el término más profesional de “piezas”, que se presta a la fácil ironía cinegética). Una conversación abierta con las cosas, pero ¿con qué cosas?. No con las cosas que permanecen allí, que están con los otros, ni tampoco con las cosas, que estando aquí, son tratadas como si estuvieran allí mediante el empleo de toda clase de técnicas museográficas que produzcan la impresión ilusoria de que las cosas siguen allí y soy yo el que voy a verlas. Porque no es así. Las cosas están aquí, en el museo; son cosas que alguna vez estuvieron allí, pero que, al dejar de estar, perdieron la posibilidad de hablarnos con la voz de allí. Hay por tanto que hablar con estas cosas sin olvidar que ya no están en libertad, sino en cautividad. Pero así y todo, la conversación con ellas puede ser de gran interés, aunque, sin duda, diferente. La diferencia a la que estoy apuntando es análoga a la existente entre un moderno parque zoológico que finge eficazmente que Bengala, Laponia o Kenia están a unos cuantos pasos de la salida del metro y los viejos zoológicos, “las casas de fieras” en las que se prescindía de cualquier ficción y los animales se exhibían en su emocionante condición de prisioneros (Las emociones pueden ser muy diversas y nos llevaría demasiado lejos el intentar, ahora, su descripción).

Con las cosas cautivas en el museo se puede conversar acerca del momento y los modos de su cautividad, pero también se puede hablar con ellas de otros muchos asuntos y de muchas maneras diferentes. Lo propio de una conversación abierta, frente a las formas de discurso que hemos comentado antes, es que permite una gran diversidad estilística, permite, por ejemplo, pasar de las bromas a las veras, o de lo especulativo a lo poético. La heterogeneidad no amenaza la continuidad de la conversación, sino que, al contrario, impulsa su progresión y evita su agotamiento. ¿En qué se diferencia este discurso conversacional de los discursos anteriores? ¿De qué manera hablar y escuchar a unas cosas que ya no están allí y que, por tanto, pueden decir algo sobre allí, sobre aquí y sobre la interferencia entre aquí y allí?

El discurso monológico de la rareza es un discurso que nos deja mudos de asombro. El discurso conversacional, por el contrario, explora la dimensión comunicativa de las cosas y las hace ser elocuentes -a ellas y, por tanto, a quienes las tratan-. La relación conversacional con las cosas no es contemplativa como en el discurso de la rareza, sino relacional, interactiva. Y esta relación conversacional permitirá a cada cosa manifestarse con múltiples facetas que van más allá de su condición de cosa singular, rara o exótica.

Frente al discurso de la afinidad, reductor ilusorio de las diferencias culturales, el discurso conversacional se establece a partir de la distancia interlocutoria. Sólo con algo que se reconoce como diferenciado puede producirse una conversación y evitar el monólogo solipsista. El discurso conversacional con las cosas del museo surge de la separación con las cosas y reproduce, profundizándola, esa separación. Profundizar la separación no quiere decir aumentarla, sino percibir el mayor número posible de dimensiones que presenta la separación, la distancia, la otredad de las cosas.

Si el discurso de la identidad, en tercer lugar, acaba siempre remitiendo a premisas esencialistas (aunque, muchas veces, se trate de un esencialismo estratégico o puramente táctico), el discurso conversacional, en cambio, se adhiere a factores circunstanciales, al valor de las situaciones específicas. Y así, frente a la pureza identificadora de las cosas, el discurso conversacional saca a la luz su condición ambigua, resultado de mezclas, de influencias, de fusiones y confusiones sin límite. Las cosas que el discurso de la identidad se esfuerza por presentar como signos diacríticos, incluso como emblemas, del grupo étnico, el discurso conversacional las transforma en simples señales de un uso diferenciado. Las disyunciones se vuelven conjunciones. Las cosas se hacen, mediante la conversación, culturalmente anfibias.

Por último, frente al discurso de la pedagogía científica que se construye acentuando la univocidad literal de las cosas, el discurso conversacional saca a la luz el carácter polifónico que poseen y permite ver las cosas con la multitud de funciones y significados que aquí podemos conceder a las cosas que fueron de allí. Mientras el discurso científico, como el pensamiento domesticado, produce relaciones abstractas y conceptuales con las cosas, el discurso conversacional, como el pensamiento silvestre, las establece de un modo perceptivo y sensorial. Las cosas pasan a ser tratadas como metáforas y, en ese sentido, aunque tengan “función y significado” éstos nunca agotan su capacidad de evocación. El discurso conversacional trata de que las cosas no dejen de evocar algo más allá de lo que pudo ser su función o su significado cuando permanecían allí.

Este discurso conversacional –que genera elocuencia, reconoce diferenciación, resalta la ambigüedad, utiliza la metáfora y se expresa míticamente– tendría su espacio en un nuevo tipo de museo muy distinto al museo de ultramar, al museo nacional, al museo universal, al museo étnico o al museo antropológico. Su inexistencia histórica –y quizá también sus rasgos constitutivos– le hacen merecer el paradójico nombre de museo sin nombre, de *museo innominado*.

Las características que tendría el *museo innominado* se contraponen, sistemáticamente, a las de cualquiera de los otros tipos de museos que hemos estado considerando.

Frente al museo de ultramar –que considera indiscutible la disparidad entre lo singular y lo común, lo exótico y lo corriente, lo auténtico y lo falso– el *museo innominado*, en cambio, se organiza ignorando esas distinciones, negándose a la discriminación entre las cosas y ejerciendo, museográficamente, una actitud anti-jerárquica. Según cual sea el hilo de la conversación que ha decidido seguir el *museo innominado*, los lugares preferentes de la exhibición pueden estar reservados a las cosas de mayor o de menor valor en el mercado de bienes culturales. El *museo innominado* no se siente orgulloso de algunas de sus piezas, sino de la elocuencia que ha sabido suscitar en todas ellas.

A diferencia del “museo universal”, el *museo innominado* es un museo relativista. No sólo relativista cultural –que esto, también puede serlo el universal– sino relativista ético y, sobre todo, epistémico. Algunas cosas son, para el museo innominado, incomprensibles, pero no por exóticas o por raras como para el *museo de ultramar*; sino por corrientes y vulgares. La incomprensión no está correlacionada con la rareza, sino con la capacidad de marginar el sentido común universal para mirar o entender las cosas. Por esta razón, el *museo innominado* no puede museográficamente organizarse bajo renglones comparatistas; su relativismo radical le obliga a ser anti-comparativo.

Si el *museo nacional* promueve la adhesión o la lealtad hacia la propia comunidad civil, el *museo innominado*, en cambio, suscita indiferencia –desafección incluso– respecto a cualquier clase de

comunidad imaginaria; es un museo cosmopolita. La conversación con las cosas la establecen los individuos que, museográficamente, han sido despojados de la posibilidad de esgrimir su afiliación comunitaria. Las cosas no proceden de ningún país, las culturas representadas no pertenecen a ninguna nación contemporánea y si las naciones elaboran su propia mitología con esas cosas y esas culturas, el *museo innominado* permanece indiferente, al margen, de esa tarea. Y para llevarla a cabo más eficazmente tiene que ignorar, aunque sea un sacrificio, la perspectiva histórica o acentuarla hasta el punto de evitar la producción de juicios históricos que lleven a la exaltación o la denigración de naciones contemporáneas. El anti-historicismo pasa, así, a ser otro rasgo del museo innominado.

Un rasgo éste que también le diferencia del *museo étnico*, aunque en este caso va acompañado de otros. Frente al estilo combativo, a veces agrio, con que el “museo étnico” trata los asuntos que incumben al imaginario proceso de persistencia cultural del grupo, el *museo innominado* adopta un estilo irónico y acentúa la fluidez e inconsistencia de las fronteras y denominaciones étnicas. Lo que le hace manifestarse, museográficamente, con una fuerte tendencia anti-clasificatoria.

Del *museo antropológico* también le distingue esta evitación de las obsesiones clasificatorias, pero, sobre todo, le diferencia el hecho de que el *museo innominado* es un museo anti-pedagógico. No es un museo para enseñar, para transmitir información o conocimientos. Es un museo, por el contrario, que se fija como objetivo el suscitar reflexiones y emociones por muy poco definidas que puedan ser unas y otras. Es un museo para adultos dispuestos a relaciones de complicidad; dispuestos a entender algunas metáforas y a dejar pasar otras. Es un museo del que no se sale sabiendo más, sino, probablemente, sabiendo menos por haber tenido que pensar más. El *museo innominado* es más de sugerencias, dudas y preguntas que de datos y respuestas.

Este museo, que no es jerárquico, ni clasificatorio, ni pedagógico, que es cosmopolita y relativista es, en realidad, un museo no museístico. Es decir, es un museo en el que no se toma como natural la concordancia y unidad museográfica sino que, por el contrario, exhibe una pluralidad de lenguajes museográficos. La misma cosa –copias de la misma cosa– es tratada museográficamente de manera distinta: de tal modo que el interlocutor con esa cosa percibe con claridad todos los lenguajes museográficos posibles. Tiene presentes los problemas de la sintaxis. El *museo innominado* es, en este sentido, un meta-museo (como la gramática constituye un meta-lenguaje).

No es, como el *museo nacional* o el *museo antropológico*, un establecimiento sagrado. Por el contrario, es un espacio para gentes que no tienen en otros lugares sus iglesias, o que no necesitan iglesia alguna. Es un museo profano. Quizá éste debiera ser su nombre. Quizá debiera dejar de llamarse museo innominado y llamarse así: *museo profano*.