

Los museos nacionales de interculturalidad y museos de identidad local en tiempos cosmopolitas

José Antonio González Alcantud

Universidad de Granada
jgonzal@ugr.es

Resumen

Los museos han desplazado en las mentalidades contemporáneas a los espacios de la sacralidad tradicionales, compitiendo directamente con ellos. Los museos son parte sustantiva de la ciudad secularizada. Por esto se han convertido en deudores de las polémicas que arrastra una espiritualidad laicizada. También son sujetos de la especulación cultural, tanto desde el punto de vista económico como ideológico. En la ciudad-museo esencial, París, la crisis y la especulación se ceban con los museos de antropología en especial. El autor considera que sólo la funcionalidad local, unida a necesidades muy directas del museo, depositario de identidades y alteridades comunales, lo reconcilia con sus funciones tradicionales.

Palabras clave

Especulación cultural, crisis museística, París, Granada, Fez, museos locales, memoria social.

Abstract

Museums have displaced traditionally important local heritage spaces in contemporary mentality. Museums are a substantive part of the secularised city. In this way they have become the focus of controversies that surround laicized spirituality. They are also subject to cultural speculation, as much from an economic point of view as an ideological. In Paris

crisis and speculation have especially affected anthropology museums. The author considers that only local functions, together with the direct needs of the museum, communal deposit taker of identities and otherness reconciles the museum with its traditional functions.

Key words

Cultural Speculation, Crisis of the museum, Paris, Granada, Fez, Local Museums, Social Memory.

La actualidad de la polémica museística

Difícil es sustraerse hoy día a la problemática suscitada por los museos. Las clases medias de todo el mundo, una vez han adquirido un mínimo barniz cultural y social, los visitan con avidez. En la sociedad de las clases medias regida por la cultura espectacular los museos ocupan un lugar central. Algunos de los grandes museos del mundo, los situados en urbes metropolitanas, como el Metropolitan o el Louvre, están siempre ocupados por grandes masas. Cuando el edificio que los alberga es grande los atascos no suelen ser salvables, si bien la avalancha de turistas, agolpados ante las grandes obras, previamente popularizadas mediáticamente, suele ser penosa. Las masas de turistas japoneses ante la Gioconda es un ejemplo que ha provocado fáciles sátiras. Sin embargo, en antiguas galerías de reducidas dimensiones como los Uffizzi de Firenze suelen crear grandes problemas de organización a sus gestores. En ocasiones, los problemas son de seguridad. Todavía más de diez años después del robo de quince obras de arte del Isabella Stewart-Garner Museum de Boston se siguen buscando los cuadros robados, entre ellos uno de Rembrand, y frente a sus marcos vacíos, dejados allí por la dirección del museo, podemos leer la recompensa, que muy al modo americano, ofrece el gobierno a quien pueda proporcionar una pista que lleve a lo robado. Los más expuestos a estas avalanchas de público y de problemas de seguridad son viejos museos, situados en edificios o enclaves singulares, que muy difícilmente pueden ser reubicados.

Otros museos, por contraste, siguen llevando, sin lugar a dudas, una vida tranquila, lo cual también es un riesgo, dada su “improductividad”

a los ojos de los políticos de la cultura. Véase al respecto la red de museos provinciales de *beaux arts* de Francia, entre los que quisiera destacar el de Nice, como ejemplo paradigmático. Este museo posee verdaderas *chefs d'oeuvres*, algunas realizadas por uno de los directores del museo, Gustave-Adolphe Mossa, y sin embargo, son escasísimos los visitantes que se acercan al mismo. Puede que la razón sea que está enclavado en una intrincada colina. Esta ignorancia, sin embargo, no es felicidad, ya que hemos visto desaparecer recientemente, en la misma Francia, al Musée des Arts et Traditions Populaires, creado en un edificio singular en el bois de Boulogne parisino por el maestro de etnógrafos Georg Henri-Rivière, precisamente, según la argumentación oficial, por la falta de visitantes. Cuando fui becario en el Centro de Etnología Francesa, anexo a este museo a finales de los años ochenta ya se percibía la crisis fatal que ha acabado con él, y eso que sólo llevaba quince años abierto.

Recuerdo la conversación con un conservador –uno de los primeros en salir huyendo ante la inminencia de la debacle para refugiarse como profesor de geografía en la Sorbona– quien, entristecido, me hablaba de la falta de atractivo de este museo para los parisinos, a pesar de encontrarse en el Jardin d'Acclimatation, un lugar de recreación, y cómo sólo las visitas escolares equilibraban en algo los malos resultados. Inteligentemente, él me relacionaba esta falta de atractivo con la “descampenización” de Francia, que hacía que las culturas agrarias no tuviesen mayor interés que el educativo, por aquello tan galo de la “trasmisión de los saberes”. El hombre lo veía con manifiesta claridad, ya que acababa de ser comisario de una exposición en el Grand Palais sobre la revolución francesa y los campesinos, que sólo había tenido ¡quince mil visitantes! Esta cifra que a mí, persona de provincias, me parecía extraordinaria. Pero al parecer entre los funcionarios del Ministerio de Cultura la impresión era otra. Conclusión: si malo es el éxito en materia museística, peor es el abandono, ya que irremediamente es sinónimo de muerte. A los intentos de reanimación del cadáver se les llama oportunamente “*mise en valeur*”, que quíerese o no suena mejor en su original francés, que el castellanizado “puesta en valor”. Término este que nuestros políticos culturales han convertido en el “abracadabra” de nuestra época en materia de bellas artes, arqueología e incluso etnología.

Los demás, si pueden y quieren, hacen ampliaciones, como el Prado, a cargo de los Jean Nouvel de este mundo. Estas intervenciones arquitectónicas tienen un fin en sí mismo que no vamos a analizar aquí. La arquitectura posmoderna constituye muchas veces un auténtico contraste con el clasicismo, incluidas las vanguardias históricas, que se pueden encontrar dentro, y para la que sirven de continente. “Lo que se ha ido difundiendo en la arquitectura posmoderna no es por tanto un período nuevo del clasicismo, sino más bien el síntoma del final de la tradición, de la destrucción del estatuto paradigmático de la antigüedad «clásica» que garantizó durante siglos su conocimiento y su estudio en la tradición europea”, se ha dicho (Settis, 2006). Importa, pues, incluso enfatizar la brecha abierta entre el continente y el contenido. Lo posmoderno se justifica en función de esa brecha, que no hay que salvar, sino mediante evidencias. Lo posmoderno, como detectó Fr. Jameson hace veinticinco años, no es más que una prolongación del capitalismo tardío, que ha fragmentado el mundo. Escribe Jameson: “Si en otro tiempo las ideas de la clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma” (Jameson, 1995).

Si a ello le añadimos la teoría imperecedera de Guy Débord sobre la sociedad del espectáculo, la espectacularización de estos fragmentos de realidad los habría convertido en objeto de consumo en sí mismos. “El origen del espectáculo –arguye por su parte Débord– es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esa pérdida (...) En el espectáculo, una parte del mundo *se representa* ante el mundo, apareciendo como algo superior al mundo. El espectáculo es sólo el lenguaje común de esa separación. Lo que une a los espectáculos no es más que su relación irreversible con el centro que mantiene su aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en cuanto separado*” (Débord, 1999). En estos dos argumentos tenemos presente el problema de la representación espectacular de la unidad del mundo que representan muchos de los proyectos de posmodernidad museográfica, enfrentados a la unidad de la que es portador lo clásico. El museo, ahora más que nunca, se percibe como una unidad fragmentada.

Deslocalizar e interculturalizar los museos nacionales

Francia siempre tuvo una política patrimonial avanzada desde que el abate Gregoire formulase durante la revolución francesa la necesidad de convertir el legado artístico y arquitectónico del pasado en “bienes nacionales”. Esta nación, que se concibe a sí misma como habitada por la “*complétude*” de su historia, y frente a la cual, como sostenía Salvador de Madariaga, los europeos siempre hemos tenido la impresión de tener en ella una segunda patria, ha constituido para muchas generaciones un modelo de política museográfica y de protección patrimonial. Hoy día ese proceso se halla en crisis. Por supuesto, se trata de un ataque generalizado a las enseñanzas clásicas, como el que estamos viviendo ahora con la creación de los “grados” universitarios europeos, y la adecuación al mercado que supone el proceso de Bolonia. Nos encontramos ante una calculada guerra librada entre la ciencia y la cultura, como sostenía el filósofo Michel Henry, que no es la primera vez que se libra en la historia de la humanidad, y que tiene por perdedor seguro a la cultura. En esa guerra ocupa una primera línea en el frente la política museística. Después de dos siglos de casi inactividad, o con esta muy ralentizada, que había convertido a nuestros museos en unos lugares conventuales, para bien y para mal, ahora asistimos a un estado de permanente renovación, e incluso donde la exposición temporal, de consumo rápido, ocupa un lugar específico. Nunca se ha visto caer tan rápido un paradigma, el del conocimiento humanístico, y sus maneras de difusión y representación, considerado incluso un obstáculo para el avance del bienestar social.

El centro Georges Pompidou constituyó un caso en sí mismo. Tras el mayo del 68 el presidente Pompidou puso en marcha un programa de reformas urbanas *a la Haussman*, es decir, regido por la necesidad de higienizar el centro de la ciudad, en evitación de lugares como los mercados centrales (*les halles*), donde tanta gente bohemia se agrupaba, constituyendo un potencial peligro social. El proceso de higienización fue metafórico por Marco Ferreri en su filme *Touchez pas à la femme blanche*, rodando la destrucción de los pabellones Baltard, donde estaban esos mercados centrales, mientras que el general Custer cargaba con su caballería contra los indios que deambulaban sin rumbo por el gran socavón. Es digna de ver una de las últimas imágenes del film, aérea,

donde se observa un gran agujero en el centro de París, propio de un bombardeo. El centro cultural resultante, que contiene un museo de arte relacionado con las vanguardias artísticas, una biblioteca pública de libre acceso, cines y salas de exposiciones temporales, resultó novedoso en su tiempo. La propia estructura arquitectónica se buscó que fuese un referente internacional, y siguiendo la moda de la época, que aún perdura, se emplearon sólo acero y cristal en su edificación. El resultado puede ser definido como exitoso, siendo, sin lugar a dudas, uno de los lugares más visitados y sobre todo más usados de la ciudad de París. Hasta tal que punto que su caso ha sido tomado como pretexto para llevar a cabo una teorización sobre lo que debe ser la “*ingeniérie cuturelle*”, sobre todo en la época de ministro de Jacques Lang. A través de él, como hombre del teatro, se daba continuidad a la obra de André Malraux, que pensaba en términos de supremacía de las culturas en la gestión del Estado moderno.

Yo, particularmente, creo en una versión crítica de la “ingeniería cultural” que no la niegue, pero que la redireccione en base al ejercicio de la función crítica. Se trata, en definitiva, de sacar a la acción cultural en el dominio no sólo museístico sino también en otras formas de escenificación como son los festivales musicales, es decir, de la cultura performancística, del “pensamiento débil”, que atiende popularmente a conceptos tales como “multiculturalismo”, “interculturalidad” o “mestizaje”, para llevarlo al campo de la “función crítica” o, si se quiere, de la “crítica cultural”. Ello exige un continuado trabajo reflexivo, y un estado de vigilancia epistemológica para evitar caer en la fácil tentación de una acritica posmodernidad, cuyo destino último es crear espectáculo y con él especulación. Nuestra posmodernidad estaría marcada por la resistencia, y no por la capitulación.

El sistema museístico en París ha sido renovado en los últimos años siguiendo el criterio de la conjunción de espectáculo y especulación. Desde el punto de vista puramente museográfico, el primer obstáculo a salvar se suponía que eran los dispositivos excesivamente barrocos, regidos por un periclitado “*horror vacui*”, o por el deseo de sus iniciadores de querer transmitir un número excesivo de mensajes, que acabarían encabalgándose los unos a los otros. El siguiente era la racionalización de las colecciones. El proceso empezó en los ochenta con el traslado de los fondos de l’Orangerie, en uno de los pabellones anexos del Lou-

vre, con toda su pintura decimonónica, hasta el albor de las vanguardias históricas, al Museo Quai D'Orsay. La experiencia resultó muy gratificante, ya que en primer lugar, no fue objeto de polémicas, si exceptuamos una pequeña e irrelevante, que se refería a que el edificio elegido para el nuevo museo era una antigua estación de tren, enfrente del edificio de la Legión de Honor, y que a ella habían llegado muchos deportados tras finalizar la guerra mundial. El tema carecía de mucha enjundia, y el resultado fue una suerte de invernadero conteniendo un museo bien dispuesto. Hay quien pensó entre nosotros ese destino para la estación de Atocha en Madrid, lo cual seguramente hubiese dado mejores resultados que la mole herreriana del actual Centro Reina Sofía. El programa fue más o menos simultáneo a la construcción de la pirámide del Louvre, intervención ya más discutida, pero que al poco tiempo estaba integrada en el paisaje urbano. Otro ejemplo de museo que fue modificado y renovado completamente fue el Guimet, de artes asiáticas. Cuando lo conocí a finales de los noventa presentaba, como todos los museos de factura antigua, una gran cantidad de piezas. Al ser reabierto, he observado una drástica reducción de piezas, sobre todo de armaduras samuráis. A uno, cuando se producen estas transformaciones siempre le cabe la duda de a dónde han ido a parar las piezas no expuestas. Ciertamente se extiende mucho más el vacío entre los objetos.

Entendemos por especulación cultural (G. Alcantud, 2008) la búsqueda de réditos económicos de la acción cultural a través de su *mise en valeur* de fragmentos del patrimonio. Un ejemplo de especulación cultural que concierne directamente al mundo de los museos, y también de la antropología social, es el "*affaire Branly*" en París. Vayamos a los antecedentes: el llamado *musée de Trocadéro* hizo su aparición con motivo de las primeras exposiciones universales. En concreto tuvo sus primeras colecciones en la de 1867. Era un espacio expositivo de lo que entonces se entendía por antropología, es decir, una visión primitivista y en perspectiva evolutiva de todas las culturas humanas, con excepción de las occidentales. Paralelamente, las exposiciones universales solían acoger congresos antropológicos que evidenciaban los avances del conocimiento en esta materia. El museo estaba situado en una colina, la de Chaillot, que domina el Sena y el Campo de Marte, donde se ubicaba el grueso de cada exposición. El palacio que lo albergaba era un feo edificio de estilo entre neobizantino y neomudéjar, que contenía igualmente la ópera

nacional popular. El edificio nunca fue bien visto por los parisinos, así que con el paso del tiempo, y tras elevarse enfrente suyo una majestuosa torre Eiffel en la exposición de 1889, se planteó demolerlo y transformarlo radicalmente. En 1931, y tras una ácida polémica, el edificio fue finalmente demolido y en su lugar se levantó el actual palacio de Chaillot, que acogió en su seno a varios museos: el de la Marina, el de Monumentos Franceses, la Filmoteca Nacional, así como el denominado a partir de entonces Museo del Hombre. Si en la primera fase del museo de Trocadero el director clave fue el doctor Hamy, una especie de republicano burgués con tímidas veleidades socializantes, en esta segunda fase, el hombre providencial fue Paul Rivet, un americanista que tenía grandes inclinaciones políticas. Fue concejal del ayuntamiento de París como republicano socialista, y sobre todo fue el creador y principal impulsor del comité de intelectuales antifascistas, que fue muy activo contra el fascismo en los años treinta. Entre sus pretensiones estaba hacer del *Musée de l'Homme* un "*musée vivant*", y para ello promocionó la biblioteca, que debía abrir hasta altas horas de la noche para facilitar el acceso de los trabajadores a la misma, y las visitas organizadas por la Sociedad de Amigos del Museo. Durante su mandato también hubieron grandes acontecimientos científicos, como la expedición Dakar-Yibuti de 1931 que, encabezada por Marcel Griaule, supuso el descubrimiento para Occidente de los dogon. De esta manera, el museo del Hombre se convirtió en el principal museo de etnografía del mundo. Pero este proceso quedó interrumpido con la ocupación nazi de París. Si bien la vida científica se mantuvo a unos niveles mínimos, la del museo quedó interrumpida por el compromiso de los antropólogos y funcionarios del mismo con la resistencia. Se considera que la primera célula de la red de la resistencia surgió en el Museo, y fue denominada "*De l'Homme-Vildé*" en honor esto último de un joven antropólogo de ese nombre ejecutado por los nazis. La célula fue desmantelada y muchos de sus miembros tuvieron que huir o fueron ejecutados o deportados. Entre los que huyeron se encontraba el propio Rivet, y entre los deportados la africanista Germaine Tillion. A partir de la liberación el Museo del Hombre no sólo quedaba connotado como el lugar al cual acudían las vanguardias artísticas a inspirarse, sino igualmente como un auténtico "*lieu de la memoire*".

Pues precisamente este lugar, con una historia tan rica y que había servido durante décadas de museo etnográfico, fue desmantelado a par-

tir del año 2001, culminando dicho desmantelamiento con la apertura de un nuevo museo que se supone lo heredaría en la primavera del 2006: el *Quai Branly*. Lo primero que se dijo fue que el Museo del Hombre era un museo cochambroso por anticuado. Ciertamente su dispositivo museográfico no había sido renovado desde hacía décadas, pero el Museo y las diferentes sociedades que giraban en torno a él, como la sociedad de americanistas, mantenían vivas, con escasísimos medios, las exposiciones temporales. Para acelerar su crisis, el Ministerio de Cultura le fue reduciendo sus fondos hasta dejarlo en el año 2001, en que yo trabajé en su biblioteca, prácticamente inane. A la vez se fletó el nuevo proyecto, creando un modelo de lo que sería el nuevo Branly en un ala del Museo del Louvre. En esta muestra predominaban buenos dispositivos museográficos, con objetos escogidos, bien iluminados y explicados, empleando para ello las nuevas tecnologías informáticas. El resultado está enmarcado por la modernidad, y con él se querían marcar las distancias con el antiguo museo del Hombre. La cosa, sin embargo, no quedaba ahí, ya que paralelamente se iniciaban las obras en el lugar conocido como Quai Branly, a las orillas del Sena, casi por frente de la colina de Chaillot, y cerca de la torre Eiffel. Y allí mismo, en las obras, se ubicaba un punto informático que mantenía informados a los viandantes. Por supuesto, los funcionarios del Museo del Hombre, los conservadores y los antropólogos y arqueólogos ligados al mismo libraron una batalla durante todo este tiempo, que incluyó desde largas huelgas hasta manifestaciones públicas. Alguna llegó a reunir a millares de personas. Al frente de este movimiento se destacaron el etnocineasta Jean Rouch y el prehistoriador Henri Lumley. El resto de la antropología parisina miró hacia otro lado, como si no le concerniese la polémica. En el mejor de los casos dimitieron sucesivos encargados del proyecto. Me refiero a las dimisiones de Maurice Godelier y Alain Bensa. Finalmente se hizo cargo de la dirección científica Emmanuel Déveaux, hasta su apertura.

La primera pregunta es: ¿a quién se le ocurrió esta estrategia de cierre y reapertura y por qué? Cuentan los miembros del comité "*Patrimoine et Résistance*" que se formó para evitar el cierre del Museo del Hombre, que el *affaire* comenzó durante unas vacaciones de Jacques Chirac en la Isla Réunion. Allí conoció al marchante de arte primitivo Jacques Kerchache, quien no tardó en convencerlo dada la afición que compartían, el coleccionismo de arte africano, de llevar a cabo una remodelación de

los museos etnográficos de París, con el fin de modernizarlos y hacerlos atractivos. Para Kerchache los antropólogos, con su afán científicista, se alzaban como una barrera infranqueable, ya que se empeñaban en estudiar las piezas pertenecientes a otras culturas como objetos científicos. Kerchache sabía que en los sótanos del Museo del Hombre se escondían infinidad de piezas procedentes de la expediciones coloniales y que los antropólogos no parecían dispuestos a dejar que estetas ni mucho menos marchantes se acercaran a las mismas. Enarboló entonces una suerte de eslogan para él revolucionario: ¡Todas las obras de arte nacen iguales! Y bajo ese lema puso en marcha un ideario que equiparase el arte primitivo al clásico. Los tiempos relativistas que corrían iban a favor de esta idea noble en apariencia. El problema es que debajo de ella latía otro interés: sacar del control de antropólogos, que vigilaban la parte científica del arte primitivo, y de conservadores, que atendían al viejo concepto de “bienes nacionales”, y por tanto de objetos inalienables, el control de los museos etnográficos, depositarios de una enorme masa de arte, escasísimo ya en el mercado. No podemos olvidar que Kerchache era marchante. Y no podemos olvidar tampoco que frente al modelo patrimonialista, tutelado por el Estado francés, se alzaba otro modelo en las dos pasadas décadas: el norteamericano, fundado en un modelo ultraliberal desde el punto de vista económico, cuyos resultados negativos estamos viviendo ahora en Occidente, pero cuyos desastres han conocido antes que nosotros en otros muchos lugares del planeta.

Los objetos presentes en el museo serían objeto de desamortización, una vez saneados en hangares situados en las afueras de París. El año que yo visité el nuevo Branly, a pocos meses de su inauguración, enfrente de él, en el otro lado del Sena, se celebraba con todo esplendor la feria de los anticuarios parisinos, dedicada en esta ocasión casualmente al arte primitivo. Evidentemente, y ahora que estamos de crisis, bueno será recordarlo, el capitalismo que no cree ni en él mismo busca valores refugio que además otorguen distinción a su poseedor. Esta es una vieja ley histórica. El arte primitivo, al ser escaso y estar en casi su totalidad depositado en museos, exige ser devuelto al mercado. En realidad, pienso, no se quiere acabar con el museo, sino convertirlo, como en Estados Unidos, en una pieza más del mercado, donde las cosas expuestas alcanzan un valor añadido desde el punto de vista comercial. Por tanto, podemos encontrar absurdos como que este

Branly reciba donaciones, mientras que sus piezas se escurran discretamente de los almacenes sin control. Se trata de darles liquidez, vamos, como ahora se dice. Para ello hay que acabar con las tradiciones nacionales europeas sobre la protección patrimonial, porque son estáticas y no producen circulación económica. Y el estado arguye retóricamente que no puede hacerse cargo de todo. Sólo de lo que produce especulación, ciertamente.

El museo Branly ha sido objeto de numerosas críticas desde el momento mismo de su inauguración. La prensa recogió las protestas de algunos representantes de Latinoamérica sobre la subrepresentación de las culturas precolombinas en él, y la mezcolanza museográfica que se hacía de las unas y las otras sin distinción ni siquiera continental. Algunos antropólogos comenzaron a insinuar que el proyecto no era malo en sí, pero que podía derivar por caminos peligrosos. Indecentemente los gestores del Museo al exponer unas de las joyas del mismo, las máscaras dogon procedentes del antiguo del Hombre, no tuvieron empacho en poner en pequeños televisores las películas de Jean Rouch. Rouch había muerto hacía muy poco, y había manifestado una hostilidad absoluta a este museo. Indecencia, incluso obscenidad. En lo tocante a justificar el proyecto, se puso en marcha la “ideología Branly” consistente en poner a un periodista y a una académico a escribir un libro, no muy largo y con buena documentación gráfica, que relacionase el mundo de las vanguardias artísticas y la antropología. Idea adecuada que sin embargo derrapaba desde el momento en que se quería forzar el asunto para decir que ésta era la aportación francesa a la aparición de la pluralidad cultural. Jacques Chirac se hizo hacer preguntas incluso en la página web de la Presidencia de la República a este respecto, y afirmó contundentemente una y otra vez que Francia era más o menos la patria no sólo de las libertades públicas sino también de la diversidad cultural. En aquella fase final de su mandato presidencial se comenzó a recordar que Chirac era sobrenombrado como “El Africano”. De esta manera, entroncaba no sólo con Escipión, sino sobre todo con la figura mayestática de Lyautey, el único francés contemporáneo enterrado en los Inválidos al lado de Napoleón I. Lo que se olvidaba es que Chirac, precisamente por su afición al arte africano, había sido objeto de algún que otro escándalo en su época de alcalde de París. Se recuerda, por ejemplo, que Villepin, entonces joven asesor suyo, regaló al jefe con motivo de su aniversario

una estatuilla africana, y que alguna revista del corazón publicó la foto del acto. Entonces algunas embajadas africanas pidieron información sobre la figurilla, y se descubrió que era producto del tráfico ilegal de antigüedades. Un gobierno africano, una vez localizada su procedencia, exigió su devolución, lo que se hizo de inmediato. Pero yo no quisiera echar todas las culpas sobre Chirac el Africano. En realidad la política sobre el Branly había sido consensuada con los socialistas, y más en concreto con Jospin, convirtiendo su apertura en un asunto de Estado. Aquí se comprende el silencio de los antropólogos parisinos. Mis amigos de provincias siempre me exigen que ponga esto de “parisinos”, para dejar claro el origen y responsabilidades del problema.

Paralelamente se pusieron en funcionamiento otros cierres, como el del Museo de Artes Africanas. Este había sido una creación del mariscal Louis Hubert Lyautey, uno de los grandes demiurgos políticos, militares y también culturales del Marruecos contemporáneo, y por ende de Francia. Lyautey fue encargado, como compensación a la pérdida del gobierno colonial marroquí, por intrigas metropolitanas, con el comisariado de la gran exposición colonial de 1931. Esta, bien es sabido, fue una exposición muy contestada en su tiempo. Los surrealistas, por ejemplo, llamaron a boicotearla, e idearon una pequeña exposición alternativa a ella. Hoy día incluso, un equipo de investigadores viene difundiendo desde hace pocos años que aquello era un verdadero *zoo humano*, situado significativamente al lado del *zoo* de animales exóticos, con poblados reconstruidos, donde habitaban indígenas de diversas partes del mundo colonial francés, y de los que no podían salir de donde no podían salir, debiendo cumplir con su papel de “salvajes” a lo largo de la exposición. Quizás se hayan exagerado las tintas sobre el particular, pero lo cierto es que la exposición colonial de 1931 era la representación imperial de la Francia republicana, y para ello no depararon en medios. Lyautey, que había comenzado su vida colonial en Indochina para terminar en Marruecos, pasando por Madagascar y Argelia, había ayudado a construir en París la gran mezquita en los años veinte, y ahora, en los treinta, el Palacio de las Colonias, a la entrada de la exposición. Este, marcado por una especie de *art déco* barroquizante, acabó albergando cuando terminó la exposición el Museo de las Colonias, cuyo nombre fue variado más adelante por el de Museo de Artes Africanas y Oceánicas. Este museo, con grandes piezas, sobre todo pro-

cedentes de Marruecos y Oceanía, no tenía en el sentido estricto una función científica y era por consiguiente el más fácil de dismantelar.

Caso totalmente distinto es el del Museo de Artes y Tradiciones Populares de París, surgido a partir de 1937 como una sección del Museo del Hombre (Segalen, 2005). Su conservador Georg Henri Rivière luchó administrativamente hasta que a principios de los años setenta este museo estaba instalado en un lugar emblemático, como era el Jardin d'Acclimatation, en el bois de Boulogne. Era un museo de nueva planta, con una parte horizontal donde se exhibían las colecciones, y otra vertical, en torno a las diez plantas, donde se ubicaban los servicios de investigación. Aún hoy día es un edificio luminoso y concebido con un aire de posmodernidad. Rivière, y luego Jean Cuisenier, lucharon por darle al museo una disposición que podríamos catalogar de ejemplar. El primero, al dividir las dos grandes secciones, la de divulgación, presentada con criterios pedagógicos, empleando los recursos lumínicos y sonoros más avanzados de la época, y la "galería, donde los objetos, pulcramente presentados, se dirigían a un público más especializado. Además, se adoptó la política de producir exposiciones temporales. El museo, a pesar de estar en París, daba toda su relevancia al mundo rural francés. De hecho, el régimen de Vichy, durante la ocupación nazi, le había otorgado a este museo toda la importancia posible, ya que representaba el corazón de Francia, que siempre simbólicamente poseía un espacio singular y trascendente para el mundo campesino. La nueva museografía ideada por Rivière seleccionaba sus objetos por su "excelencia". Cuisenier sostuvo que al igual que en la historia del arte se seleccionan los objetos culturales por su excelencia, hay que hacer lo mismo con los objetos etnográficos (Cuisenier en G. Alcantud, 2007). En la parte científica, Jean Cuisenier asoció al museo un laboratorio etnológico del CNRS, el *Centre d'Ethnologie Française*. Durante los años en que esta asociación fue posible, el propio Cuisenier nos comentó que fue un hecho excepcional, ya que en la dirección del MATP-CEF se concitaban la conservación y la investigación. Pero cuando yo conocí en Museo y el Centro a finales de los ochenta ya estaba en crisis el modelo, como quedó dicho. El Centro entró en bancarrota en los noventa, después de que Martine Segalen, la tercera directora del proyecto, lo abandonase para ocupar una cátedra en Nanterre. En Segalen se concitaban la coincidencia de la preocupación por el museografía y la investigación. Los sucesores serán conserva-

dores de museo en el sentido estricto. Sólo ha sobrevivido a esta debacle, y más que dignamente, la revista *Etnologie Française*, asumida ahora por el editor *Presses Universitaires de la France*.

El crecimiento de la Unión Europea, lo minúsculo del campesinado francés, la hostilidad a todo pasadismo y la huida de los investigadores dieron los argumentos a los gobiernos franceses para pensar en “deslocalizar” y redefinir, aprovechando esta deslocalización, sus contenidos. Para deslocalizarlo hacía falta el apoyo de un gobierno regional, en consonancia con la tímida descentralización política puesta en marcha y la presencia de nuevos y potentes actores económicos. París, por demás, no tenía mucho interés en sostener un museo de temas rurales. En ese horizonte se ofreció la posibilidad de llevar a cabo la política mediterraneísta tantas veces invocada sobre el papel, y escasamente lograda. Se podrían explotar tanto el panlatinismo, de raíces napoleónicas, dirigido sobre todo a España e Italia, como la idea igualmente fértil de Francia como “nación islámica”, guiño dirigido a los países del Magreb. Se escogió para este cometido Marsella, una ciudad clave en las políticas mediterraneístas de Francia, si bien decaída, sobre todo frente a Barcelona, la considerada metrópoli del Mediterráneo occidental. El puerto viejo se había rehabilitado, y a su lado permanecía el *château* de Saint Jean sin ninguna utilidad concreta. Era relativamente fácil conseguir fondos locales, de la región y de la Unión Europea para rehabilitarlo. Sostuve una entrevista con un responsable del proyecto y le pregunté de dónde sacarían los fondos nacionales y locales para dotar de contenido material a un museo que se iba a denominar de “Europa y el Mediterráneo”. Le hice ver que en el Museo del Hombre no había casi fondos y menos en el ATP. Me contestó que enviarían misiones que comprarían cosas. Le objeté que ya había pasado la época de hacer las “misiones” o “expediciones coloniales”, y que existían leyes nacionales que protegían los bienes culturales. Calló. El proyecto, pues, se presentaba lleno de dificultades materiales. Las valoraciones positivas que encontré corrieron a cargo de una ilustre especialista en Argelia sin relación con el mundo de la museística, la cual me aseveró que estaba bien lo del nuevo museo de Marsella, ya que por una vez se podrían poner en orden los archivos coloniales y centralizar toda la información documental y objetual sobre el Magreb. Desconozco si en el proyecto final se pensaba o se piensan anexar los archivos coloniales de *Aix-en-Provence* al museo.

En todo caso se ve la intención de hacer un “*pôle de la connaissance*” en el sur, dirigido al mundo mediterráneo, y que sirva de apoyo ideológico a las políticas euromediterráneas de Francia. En principio este proyecto parece menos comprometido con las transformaciones del capitalismo ultraliberal e inmaterial que el Branly. Lo que no tiene ubicación son las culturas agrarias francesas. Quizás, aventuro, lo puedan tener en el futuro Museo de Arlés, actualmente cerrado para acometer una gran reforma. Conexiones entre uno y otro siempre las hubieron, sobre todo a través de los estudios sobre la Tarasca de Louis Dumont, y la declaración reciente de la Tarasca como bien inmaterial de la Humanidad, lo que ha dado lugar a formación de una comisión específica en la UNESCO. Aquí ya hay una razón de ser.

Comparativamente, observamos que las decisiones políticas y la evolución de unos y otros museos en Francia han sido distintas, a pesar de que el motor, es decir, la modernización material y conceptual, hayan sido los mismos. El ataque al Museo del Hombre ha estado dirigido por marchantes y traficantes de arte primitivo. Han querido encubrir todo ello con la defensa de la posición francesa específica en el debate de la “multiculturalidad”. El caso del ATP está más circunscrito, y no resulta tan problemático, ya que tiene apoyos territoriales y cumple una función más trabajada ideológicamente: el mediterraneísmo, comenzando desde Braudel hasta la cuantiosa etnografía francesa sobre el Mediterráneo occidental, desde Robert Montagne hasta Pierre Bourdieu. Parece más sólido y menos especulativo.

Función identitaria de los museos locales

La polémica sobre los museos creados en países colonizados por la potencia colonial encierra, posiblemente, una paradoja *in terminis*. Vamos a abordar esta problemática desde los museos marroquíes y andaluces. Los que mejor conocemos en calidad de etnógrafos.

El caso de un museo que próximamente verá la luz en Granada es sintomático. Se trata del Centro Cultural Museo Memoria de Andalucía. Este museo es un edificio debido al arquitecto Campo Baeza, que ya ha construido otro edificio anexo: el conocido popularmente como El Cubo, sede central de una Caja de Ahorros local, que ha recibido varias distin-

ciones nacionales. La necesidad de llevar a cabo este museo viene dada por la voluntad populista de los gobernantes regionales. Algunos de ellos había visitado en sus viajes al extranjero museos de artes y tradiciones populares modernizados. A su vuelta, pensaron que Andalucía carecía de un museo parecido, ya que el museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, enclavado en el pabellón mudéjar del recinto de la antigua exposición de 1929, no dejaba de cumplir exclusivamente una función local cara a la ciudad. El citado político pensaba que la nueva situación política de Andalucía exigía una nueva política museística *ex novo*. En una reunión de intelectuales convocada por el presidente andaluz, a instancias de su asesor, yo me opuse abiertamente a esta idea, ya que consideraba que estaba de más este megaproyecto, que carecía de bases objetuales, y que resultaba mucho más saludable culturalmente, e incluso políticamente, sostener una red andaluza de museos locales. En esos momentos no existía política de museos locales en Andalucía, y los únicos museos que podían sobrevivir en condiciones de cierta dignidad eran aquellos que pedían su inscripción en la red andaluza de museos, la cual les garantizaba la automaticidad de una subvención. Bien es cierto que sólo las ciudades de tipo medio poseían personal y capacidad cultural para hacer propuestas que traspasasen el umbral mínimo impuesto por la administración para ser inscrita en la red. Quedaban fuera una miríada de pueblos que construían en graneros, molinos, pósitos, etc., museos muchas veces catalogados de “etnográficos” que no cumplían el mínimo, y que sobre todo estaban acuciados por la necesidad de “inventar la tradición”, satisfaciendo deseos autóctonos, y que desde el punto plástico se guiaban por el arraigado “*horror vacui*”, que algunos han catalogado de la “política museística “de mesón”, consistente en acumular sin criterio muchos objetos marcados por la pátina de la antigüedad. En lugar de poner orden y establecer unas exigencias lógicas en un río que amenazaba con desbordarse desorganizadamente, la política regional consistía en recuperar una supuesta memoria colectiva. El gobierno regional apadrinó un museo “de la autonomía regional” en Coria del Río, anexo a la Casa natal del llamado “padre de la patria andaluza”, Blas Infante, pero sobre todo, con el concurso de esta Caja de Ahorros, puso en marcha este megaproyecto museístico en la ciudad más reluctante a todo regionalismo, Granada (G. Alcantud, 2004). La intencionalidad estaba clara: fortalecer el regionalismo andaluz.

Este tipo de centros culturales, con museos incluidos, que exigen grandes inversiones han llevado en Francia recientemente a varios escándalos políticos. Sus promotores suelen ser políticos locales que han querido emular los proyectos políticos de la “*grandeur*” parisién sin parar en medios, habiendo endeudado a sus ayuntamientos o regiones con proyectos que podríamos catalogar sin lugar a dudas como “faraónicos”. La desmesura ha privilegiado la acción cultural regida desde la política en los últimos tiempos. Y no sólo en el ámbito museístico. Recuerdo, hará tres años, cuando se puso en escena en la Maestranza de Sevilla “Parsifal” de Wagner, dirigida por Daniel Barenboim con la orquesta, coros y coreografía de la Ópera de Berlín. Las entradas eran a una media de 50 euros, y se daban tres funciones si no recuerdo mal. Imposible pagar el gasto con ese dinero. Ahora veo que el Palau de la Música hace lo mismo con Lorin Maazel al frente este otoño. De acuerdo que la cultura no es productora de réditos, pero el dispendio parece excesivo. No existe una justa proporción en las inversiones culturales. O es el lujo y el glamour o es la nada. Y por supuesto en el dominio museístico y expositivo estamos en las mismas.

Un caso más comedido, pero con problemáticas específicas, es el de aquellos museos locales o regionales que han sido modernizados, con un dispositivo escenográfico muy moderno –en esto tenemos muy buenos profesionales–, sin renovar paralelamente su discurso intelectual. Traigo a colación, por ejemplo, el nuevo Museo de Etnografía de Castilla y León, de Zamora, donde se vuelve a un concepto tradicionalista de la cultura popular, con gran énfasis en la cultura material desaparecida y en el ciclo vital y festivo. En fin, me contaban hace poco que el Ministerio de Cultura tiene la espina clavada de la inexistencia de un gran museo nacional de Antropología, y que va a ubicarlo en Teruel, desempolvando los anteriores intentos, que tuvieron a Julio Caro Baroja y al Museo del Pueblo Español, instalado efímeramente en la ciudad universitaria de Madrid, y finalmente convertido en Museo del Traje, de su malditez. Cabe preguntarse si el Ministerio sabe realmente lo que quiere hacer, o si va a dejar en manos de la parte más folclorizante de la antropología folclorizante la realización de un proyecto de modernidad que seguramente acabará oliendo a rancio.

Frente al desconcierto producido por la antropología parisina en fase de desamortización objetual y de construcción de una ideología y obje-

tualidad intercultural, y las tendencias hacia la realización de museos de identidad local, que en Francia llaman “de sociedad”, quiero exponer algunos ejemplos de ingeniería cultural aplicada a los museos.

El primer caso es el del Museo Nejjarine, de la medina de Fez. El museo Nejjarine se creó hace diez años por iniciativa privada, gracias al concurso de un rico industrial de la madera, que había sido primer ministro de Marruecos, y cuyo padre había sido artesano y comerciante de la madera en el propio fondouk Nejjarine. Este fondouk, muy cerca del santuario de Muley Idris en Fez, es el verdadero corazón de la medina. El fondouk, después de haber dejado de ser centro de comercio, había sido la sede de la comisaría de la policía colonial, y era un lugar marcado negativamente, ya que en él habían sido torturados algunos nacionalistas durante la lucha por la independencia. Quienes pusieron en marcha este museo fueron dos antropólogos y una arqueóloga, todos ellos muy críticos con lo que se había hecho en época colonial en Marruecos. Y con esa mentalidad crítica quisieron establecer un nuevo programa museográfico y patrimonial que respondiese a los intereses locales.

Retrocedamos a los orígenes de la polémica. La política protectoral diseñada por el mariscal Lyautey consistió en salvaguardar lo que llamaban el “*vieux Maroc*”, es decir, la sociedad más tradicional de Marruecos, incluido su pintoresquismo. El problema, a partir de 1912 en que se proclamó el protectorado, y tras la experiencia previa argelina –que en el fondo había sido una política de colonización bestial, incluida la destrucción de centros de culto, pero sobre todo del tejido artesanal de Argelia–, se trataba de llevar a cabo una política conservacionista, que incluía el estudio de los sistemas sociales asociados a esa tradición. El protectorado dictó diversos dahires, por los cuales se protegían los gremios tradicionales y los productos que éstos fabricaban. Las artesanías, y muy en particular los tapices, debían cumplir unas normas de calidad y de fabricación, que iban en dirección contraria a su producción manufacturada. También el urbanismo tradicional fue objeto de protección y se dieron normativas muy estrictas sobre la construcción en las medinas; para salvaguardarlas de la influencia occidental se planificaron ciudades nuevas alejadas de las ciudades antiguas. De esta manera, los colonizadores podían adquirir propiedades inmobiliarias a un costo razonable, mientras que la medina como tal quedaba preservada de cons-

trucciones fuera de contexto. Para que todo este programa pudiese llegar a buen puerto se crearon el *Service des Arts Indigènes* y el *Service des Beaux Arts*. El primero, sobre todo, en la época de Prosper Ricard, fue especialmente activo. Profesionales como Michaux-Bellaire o Alfred Bel hicieron estudios sobre los gremios o sobre la cerámica fesí, mientras el propio Ricard reunía corpus de tapices y músicas autóctonos.

Una parte muy importante de todo este movimiento fueron los museos de artes indígenas y los conservatorios de música. La idea general era que Marruecos y sus artes estaban en decadencia, y que era necesario que el protectorado apoyase las culturas tradicionales con el fin de que se evitase un colapso como el que ya existía en Argelia. Dejando de lado los conservatorios, cuya problemática es específica, los principales museos que se establecieron fueron probablemente el de la casba de los Ouadaías en Rabat, dominando el Oued Reegred, que la separa de Salé, y del museo Batha, cerca de la puerta de Bab Boujeloud, en Fez. Algunas colecciones que se consiguieron reunir fueron distribuidas entre los dos museos con criterios que hoy se ponen en cuestión. Pero el caso es que estos museos habían de servir para fijar y exportar modelos. La ideología subyacente a muchos de sus conservadores era la de la preeminencia del arte "*bispanomauresque*", es decir, de aquel arte que a través de *muqarnas* y *zellig*, es decir mocárabes y azulejería, había conseguido, en al-Andalus y, luego, como en una suerte de continuidad, en las ciudades marroquíes, una alta espiritualidad y destreza material. Por supuesto salían fuera de esto las artes bereberes, siempre consideradas subsidiarias respecto a la tradición andaluza. Pero aún y así también estaban representadas en los museos. Sólo cabe añadir que los españoles imitaron en su zona del protectorado este modelo con pocos años de diferencia. Es el caso del Museo de Tetuán, que a lo largo del tiempo fue variando de nombre, desde museo de artes indígenas a museo etnográfico. En el mismo se mostraban piezas de lo que suponía era una cultura moruna estática. El director de este museo en su fase más llamativa fue el pintor Mariano Bertuchi, un granadino que hizo todo lo posible por mantener una escuela de artes indígenas, y por organizar intercambios entre los artesanos de Granada y Tetuán. Las transformaciones e influencias mutuas en las artesanías tetuanés y granadinas están aún por evaluar.

Hasta la aparición del Museo Nejjarine hace diez años, el museo fesí por antonomasia era el museo Batha. De él eran conservadores los tres

investigadores previamente citados, que harían finalmente el Nejjarine. Este es un museo monográfico de la madera, inserto en un barrio cuyos habitantes se dedican al trabajo de esta. El problema de hacer este museo, lo cuenta su director Mohammed Chadli, es que hubo que convencer a muchas personas para que hiciesen donaciones, incluidos los bienes *babus* de la mezquita Quaraouyín. Bastaba fijarse en ellos para que aún estando abandonados aumentase su valor inmediatamente. El Museo lleva una vida discreta en cuanto a actividades, pero hemos de reconocer que la restauración fue magnífica, dada la tradición del trabajo en madera de cedro existente en Fez, y que los visitantes se llevan una impresión de racionalidad en la medina de Fez. No se vende nada, no tiene tienda de recuerdos, y sólo una hermosa terraza con una tetería nos permite disfrutar del cielo fesí. Esta discreción junto a una buena restauración es la que lo ha convertido en un referente. Un arquitecto iraquí, casado con una diseñadora sueca, lo ha tomado como modelo para sus intervenciones en un palacio fasí que compró y rehabilitó, con un efecto multiplicador por emulación. Una fundación norteamericana quiere restaurar una de las mejores madrazas de Fez, habitada aún por estudiantes coránicos de la Qaraouyín, siguiendo el mismo modelo, para de una manera discreta igualmente convertirla en un lugar de mediación cultural con el pensamiento teológico islámico de fondo. Como observan, un proyecto discreto que no necesita más empalagos, ni siquiera una página web.

Otro ejemplo que les quiero traer a la palestra, y en el cual yo estoy implicado personalmente, es la Casa de los Tiros en Granada. Este museo podríamos catalogarlo como el museo de la ciudad hoy por hoy. Al contrario de ese otro macromuseo dedicado a la memoria de Andalucía, del cual he hablado hace un momento, la Casa de los Tiros es uno de los centros más activos de la ciudad. Quizás, como en el caso del Nejjarine haya que traer a capítulo el factor humano: es decir, que los directores de ambos museos son personas que “viven” sus museos, y más allá de sus obligaciones funcionariales han procurado darles una dimensión de “compromiso” con su entorno que sobrepasa con creces el habitual trabajo del funcionario. No nos engañamos al respecto. Los presupuestos de la Casa de los Tiros, si hemos de compararlos con los de otros centros semejantes, son irrisorios. La titularidad del mismo corresponde al gobierno regional andaluz, si bien la titularidad de los objetos es del ministerio de cultura. Pero esto es una mera formalidad. Este

museo tiene igualmente una estabilidad que le confiere la personalidad de su verdadero fundador, Antonio Gallego Burín, primer alcalde franquista de la ciudad y posteriormente director general de Bellas Artes durante el franquismo. Gallego Burín por estas razones es un personaje controvertido en la ciudad. Desde luego no era un tipo vulgar, podríamos incluso catalogarlo de “intelectual”, ya que fue decano de la Facultad de Letras y escribió varios libros, incluida una guía de la ciudad. Algunos, con justeza, esgrimen que parte de estos textos son exagerados parafraseos de otros o incluso simples y puros plagios. Gallego tiene, como signo de los tiempos, una escultura hecha en bronce y sin colocar en la ciudad por estas y otras polémicas. Sea como fuere, Gallego había recibido la Casa de los Tiros como herencia de otro intelectual local, Francisco de Paula Valladar, quien fuera su primer director. Aquí debemos hacer un alto para narrar la historia de la Casa de los Tiros.

Este es un palacio de estilo renacentista con dos elementos sobresalientes, su fachada, con esculturas que representan héroes de la Antigüedad clásica, y con el lema de los propietarios sobre la puerta principal: “El corazón manda”, con los iconos un corazón con una espada o puñal vertical encima. En segundo lugar, destaca la llamada Cuadra Dorada, con un artesonado maravilloso, de carácter emblemático, sobre el cual se ha especulado de manera más o menos hermética. La Casa la construyó un linaje abulense de conquistadores, los Rengifo, que emparentaron tempranamente con los antiguos propietarios de toda la manzana, los Granada Venegas. Los Granada Venegas era una de las dos ramas principales de la familia real nazarí, que convertidos al cristianismo permanecieron en Granada tras 1492. Se significaron más adelante en su lucha contra sus antiguos súbditos, los moriscos, en la guerra de las Alpujarras de 1568. Los Granada Venegas recuperaron algunas de sus antiguas propiedades, como el Generalife, en el recinto de la Alhambra. Y de esta manera, unida al Generalife conservaron la propiedad de la Casa de los Tiros hasta 1921, fecha en la que el Estado español tras largo pleito con los últimos herederos, los Grimaldi Palaviccini, de Génova, consiguieron hacerse con ellos. Los archivos de la Casa fueron trasladados a Génova. Entonces Paula Valladar, que era el director de una influyente revista local, *La Alhambra*, fue nombrado director. Esta casa no podía convertirse en una casa museo parecida a la del Greco en Toledo, patrocinada por el marqués de la Vega Inclán, ya que no estaba

unida a un personaje concreto, y que el linaje de los Granada Venegas no encajaba con la narración histórica sobre la ciudad. De manera que se fue transformando en una “invención” muy particular. Gallego Burín en particular la teatralizó, y no sólo ella sino el entorno, trasladando fuentes y monumentos, con el fin de conseguir un efecto de “estilo granadino” soportado en el renacimiento y el barroco. El interior lo diseñó como si hubiese sido su propia casa, con carpinteros, tejedores de tapiques alpujarreños, etc, que él personalmente supervisaba. Dedicó una sala a los viajeros, principiando por los románticos, y en especial W. Irving, otra a la emperatriz Eugenia de Montijo, otra a los gitanos más castizos, a los que era muy aficionado –de hecho había apoyado a García Lorca y a Falla en sus pretensiones de rehabilitar el cante jondo en el festival de 1922–. Y era tan “suya” esta casa que no sólo proyectó su modelo sobre la ciudad, sino que igualmente intentó hacer lo mismo cuando fue director general de Bellas Artes, en particular en Madrid con la Casa del Marqués de la Vega Inclán, o en Valladolid con el museo de escultura. En el llamado “comedor granadino”, que era una auténtica invención, daba comidas a intelectuales locales como García Lorca o Fernández Almagro. Estaba tan identificada la casa con su “inventor” que en la transición resultó un espacio que incordiaba. Había que rehabilitarla por motivos obvios de conservación, y nadie se atrevía. Verdaderas obras de arte no poseía, pero eso sí, tenía en sala aparte la mejor hemeroteca existente en Andalucía, y una de las mejores de España. De manera que algo había que hacer. Y se empezó por cerrarlo.

Cuando hubo que abrirlo se me llamó a mí como miembro de la comisión científico-técnica. Corrían los noventa avanzados. En la comisión estaban representantes de la administraciones nacional y regional, entonces de signo político contrario. Y técnicos, sobre todo. El problema principal venía del hijo de Gallego Burín, Antonio Gallego Morell, ex rector de la Universidad, ex delegado del Ministerio de Cultura, entonces presidente del consejo de administración del principal y único diario local. Este prohombre, catedrático de Literatura, profesaba una devoción sin límites a su padre, y si bien reconocía que había que modernizar el museo, quería preservar la idea original de su padre. Yo luché por que estuviesen representados los “moros”, pues al fin y a la postre no otra cosa eran los Granada Venegas, sus antiguos propietarios, y que se eliminasen expositivamente muchos objetos de baja calidad o absurdos,

depurando el museo de falsedades hipercasticistas. En los debates existieron tensiones, pero finalmente se llegó a un acuerdo: el proyecto de diseño se le encargaría a un pintor local, que había escrito un libro sobre Gallego Burín, en el que no salía mal parado. Lo respetaba por esta razón su hijo, y lo respetaba yo mismo, ya que habíamos sido compañeros de carrera, y sabía de sus cualidades como hombre renovador, y acorde con el tiempo que vivíamos. Él fue el encargado, con mucho tacto, de transformar este museo caduco en un lugar sobre el que existiese un consenso público. Creo que lo logró introduciendo una sala orientalista, depurando el resto de las salas de objetos inservibles, y eliminando el *horror vacui* que le había impreso su creador. A la vez, la Cuadra Dorada, la parte noble del edificio, con un espléndido artesonado renacentista, iba aumentando su presencia en la ciudad mediante una serie de actividades literarias celebradas cada vez con mayor periodicidad. Y su sala de exposiciones igual. Es decir, el museo se fue desprendiendo de su casticismo, y fue progresivamente, y sin estridencias, entrando en el campo de la modernidad.

A este punto llegamos cuando hace un año fui llamado para organizar una exposición que daría lugar, luego, a la apertura de la única sala que quedaba pendiente. Se me llamó en la calidad de experto, ya que en la primera fase de mi actividad como antropólogo había desarrollado un apartado de “festólogo”, abordando estudios sobre las diferentes fiestas de Granada, si exceptuamos la Semana Santa, que siempre me ha causado innato pavor. En especial se me reclamaba en relación con las fiestas centrales de la ciudad, las del Corpus. El tema me resultaba rancio, pero acepté el reto. Propuse tratar monográficamente “Las Tarascas del mediterráneo: de Arlés-Tarascón a Granada”. Se presentó el proyecto y le perdí la pista, hasta que un buen día, al inicio de la primavera pasada recibí el aviso de que el dinero para la exposición estaba librado por la autoridad regional y que había que hacerla para la fecha indicada en el proyecto. Es decir, dos meses y medio después. Volví a aceptar el reto. Yo vi una oportunidad única de descastizar las fiestas de Granada, tan identificadas con una tradición anclada en el pasado. En el espíritu del proyecto estaba el realizar una comparación con otras tarascas, que como la del Corpus granadino, procedían de Tarascón en la desembocadura del Ródano. Quería sacar del ensimismamiento a las fiestas centrales de la ciudad, y relacionarlas con otros fenómenos similares.

La exposición se montó con el Museo de Arlés, una rancia creación del poeta felibrés Frédéric Mistral, que ha quedado descompasada de su tiempo, y que ahora va a ser oportunamente cerrada para proceder a una gran remodelación. Y sobre todo, con los actores de la fiesta de la Tarasca de Tarascón. Los caballeros de la tarasca, una sociedad creada por el mítico rey René, en el siglo XV para hacer reír y beber juntos, vinieron a Granada, y hermanaron a las dos Tarascas en el Corpus de este año último. Fue verdaderamente espectacular. La exposición recibió más de seis mil visitas. Y todo ello fue posible por una movilización de antropólogos: como comisario impliqué a una antropóloga de la universidad de Niza, y a una alumna de un máster de mediaciones culturales de aquella misma universidad, que por condición de bilingüe pudo deshacer numerosos entuertos que hubiesen dado al traste con el proyecto comparativo. Igualmente se está filmando una película etnográfica de la experiencia. Lo pongo como ejemplo práctico de ingeniería cultural.

Estas experiencias nos indican que la fragmentación y la espectacularidad que ha provocado un mal entendimiento de la posmodernidad, interpretada como una suerte de acriticismo, puede reintegrarse efectivamente en pequeños espacios, ligados a la perspectiva local. Pero que para no volver hacia atrás estos espacios tienen que ser puestos en relación comparativa con otros, y que el discurso expositivo modernizador tiene que estar en congruencia con ese aspecto que refleje más la posición relativa que tenemos en el mundo que las identidades. Somos seres sin raíces, porque tenemos piernas, pero no somos individuos sin lugares, siempre pertenecemos a alguno.

Bibliografía

- AMAHAN, A. (2008): "Fez: gestión y preservación del patrimonio en la época colonial". In: GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (ed.). *La ciudad magrebí en tiempos coloniales. Invención, conquista y transformación*. Barcelona: Anthropos. pp.: 257-266.
- CHADLI, M. (2007): *Musée et médiations du patrimoine. La création du Musée Nejjarine à Fès*. Université de Nice. Thèse inédite.
- DÉBORD, G. (1999): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2004): *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición oriente/occidente en la realidad andaluza*. Granada: Universidad de Granada.
- (2007): *Las palabras y las culturas. Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica*. Granada: Universidades de Granada y de Sevilla.
- (2007): "Lugares exóticos y conflictos espaciales. Espacios urbanísticos para la etnografía exotista parisina", en CALATRAVA ESCOBAR, J.; GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (eds.) *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada Editores. pp: 331-355.
- (2008): *Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la antropología*. Barcelona: Anthropos.
- (2003): (ed.) *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial*. Granada: Diputación de Granada.
- HENRY, M. (2004): *La barbarie*. París: PUF.
- JAMESON, F. (1995): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- SEGALÉN, M. (2005): *Vie d'un Musée. 1937-2005*. Paris: Stock.
- SETTIS, S. (2006): *El futuro de lo "clásico"*. Madrid: Abada Editores.

