

Campos de memoria y museos de historia

José Pantoja Reyes*

Los museos son, ante todo, “lugares de memoria”, espacios diseñados para la preservación de objetos naturales y culturales que el imaginario moderno define como dignos de conservarse (Nora, 1984-1992). Éstos constituyen un mundo objetual que puede pertenecer tanto al universo de “lo otro”, de una alteridad producto de un horizonte civilizatorio o temporal al que pertenecen los objetos, como de lo propio moderno. La discriminación significativa que guía hacia la formación de los acervos –las colecciones– convierte al museo en escenario de los trofeos del triunfo de la modernidad sobre la naturaleza, sobre “otras civilizaciones” o simplemente sobre el pasado. El museo es un recordatorio permanente de las pretensiones de perdurabilidad del proyecto moderno. Incluso hoy, cuando las posibilidades nihilistas crecen sobre nuestro futuro, no se hace un museo para promover el apocalipsis humano, sino que se crea para alertarnos de él –por ejemplo, el Museo Memoria y Tolerancia en la ciudad de México–. El museo nos ofrece así una perspectiva optimista sobre el tiempo, en cuanto que se pretende mostrar el triunfo del recuerdo sobre el olvido.

Sin duda la preservación es uno de los sentidos primordiales de estos lugares. Conservar en el museo forma parte de las tareas pedagógicas que el proyecto moderno se impone como labor emancipadora. El orden objetual, donde los objetos se convierten en signos de un campo de memoria,¹ condiciona y dirige la mirada del espectador: clasifica y demarca, definiendo fronteras, y proyecta las facetas del mundo moderno. La modernidad se ofrece a sí misma objetualmente en el museo. Sus visiones, imaginarios y recuerdos –recuerdos que, aunque no se tengan, se deberán tener– se asocian para configurar la mirada del espectador. También es un lugar de saberes, el campo de memoria que se constituye en las redes de objetos, y sus vacíos es un saber de lo que se puede recordar, pero también de lo que aún no ocurre, es decir, de aquello que sucede en la conversión del espectador en sujeto.

El museo es una institución cultural en sí en cuanto receptor de las actividades y productos de la acción civilizatoria moderna, pero también se trata de una institución pedagógica que interactúa con el complejo “educativo” for-

mal e informal de la sociedad. De lo anterior se deriva un tercer sentido básico: el procedente de su carácter público. El museo es una suerte de espacio democrático: del saber, del gusto, de la memoria. Forma parte de las instituciones democráticas del mundo moderno y corre un poco su propia suerte. Gracias a las tecnologías multimedia, el museo y su contenido objetual no desaparecerán, al contrario de lo que le ocurre al libro y la lectura; la multimedia reafirma y expande el sentido público-democrático del museo.

El carácter público no se contrapone con su uso mercantil; el hecho de que se pague la entrada en un museo no elimina su carácter público ni su vocación democrática (Catalá, 1993: 179-185). Allí lo que era privado o restringido se vuelca hacia todos: una colección privada se exhibe para ser vista, aunque la propiedad sea privada. El campo de memoria del museo, lleno de nuevos recuerdos y olvidos contruidos, interactúa con otros campos semánticos que traspasan sus puertas; al interactuar con los campos del saber y de lo estético, éste se transforma: el campo de memoria museográfico contiene lo que ha de preservarse y el recuerdo de lo que se ha perdido (Hernández, 2003: 25-40). Sin embargo, gracias a esas interacciones, también expresa el recuerdo de lo posible, el proyecto moderno en proceso de realización.

En lo que respecta al museo de historia hay que agregar un elemento más, aquel que se refiere a la voluntad consciente de crear identidad en torno a los objetos. El objeto-signo se convierte en objeto-símbolo y traspasa el campo semántico para integrarse al imaginario social, adquiriendo nuevas dimensiones semióticas.

Algunos museos de antropología comparten este cometido identitario, aunque no siempre explícito. En su origen, la colección etnográfica pretendía mostrar al “otro”, es decir, construir un espejo que delimitara las fronteras de lo civilizado y lo salvaje a través de objetos provenientes de la “otredad”, pero la imagen especular no es suficiente para configurar un proyecto identitario. El museo de antropología tiene pretensiones universales en la medida que construye una identidad en torno a un proyecto civilizatorio moderno y occidental. La diversidad museográfica sólo sirve para demarcar el contorno del espejo

identitario occidental y muestra la pérdida de vigencia de la alteridad cultural y temporal –un ejemplo son las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología (MNA)– (González, 2002: 1-14). Sin embargo, a través de ese espejo identitario que es el MNA sabemos lo que no somos, pero aún no –o de manera inmediata– lo que sí somos o podemos ser. De ahí que, en términos del campo identitario, el MNA sólo pueda ser “leído” como parte de una institución cultural más amplia que emplea asimismo museos de arte, historia, ciencia y tecnología. Regresaremos a esto más adelante.

Por el contrario, en el museo de historia el campo de memoria se encuentra en relación directa con la “identidad positiva”, y en gran medida sus dificultades y transformaciones se asocian con la carga identitaria que ha asumido.

CAMPOS DE MEMORIA; MEMORIA Y EXPERIENCIA

El campo de memoria se define por el conjunto: la asociación, el orden, la selección de los objetos a preservar. Por ejemplo, en un museo de pintura la discriminación de obras y autores para formar colecciones opera como parte de un proyecto cultural mayor que define el significado y la relevancia cultural que la sociedad moderna otorga a la actividad artística. Desde luego que en un museo de pintura el campo de memoria sólo aparece como un supuesto de la exhibición, ya que para el museo lo importante se libra en torno a la experiencia suscitada durante la visita al conjunto expositivo. Aquí el campo de memoria es el soporte sobre el que ocurren otras experiencias.

Por el contrario, en un museo de historia las relaciones se invierten; la prioridad del dispositivo museográfico es suscitar recuerdos –sobre todo de un saber previo– o que los espectadores construyan recuerdos acerca del pasado. La experiencia estética es aquí un elemento presente pero secundario, pues las interrelaciones entre los campos semánticos destacan el campo de memoria.

Un caso especial son los museos de la memoria, donde la experiencia de vida es compartida con quienes no participaron de ella. Allí la memoria se convierte en denuncia o alerta frente a las “tragedias” colectivas, como en el caso de los museos que tratan el genocidio. Existen también museos de la memoria que exponen otro tipo de experiencias, como aquellas vividas por un grupo durante la “construcción” de la colectividad –fundación o reconstrucción de un pueblo, de un espacio, de un proyecto–; por ejemplo, los museos comunitarios en México (Bedolla, 1995: 48-55). Como ocurre en el caso de los museos de antropología, los museos de la memoria combinan estructuras de los museos de historia; por ejemplo, la introducción de experiencias personales en orden generacional o la sucesión cronológica.

Es difícil establecer estas distinciones pues, como señalamos, los museos comparten elementos y se transforman con



Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Galería Histórica del Museo Nacional, actualmente acervo del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec
Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01_19

el tiempo. Por ejemplo, en los museos de historia se ha buscado incluir “la memoria” como experiencia más allá del campo de memoria, en un esfuerzo dirigido a alcanzar un tono más “vivencial”, en lo que Francisca Hernández denomina museo espectáculo. Este último combina técnicas de ambientación y escenificación paralelas al objeto y su cédula, como las guías escenificadas a través de personajes históricos que narran ideas y opiniones como si fueran “memorias” (Hernández, 2003: 276-282). En el museo de historia la diferencia entre memoria como “experiencia” y el campo de memoria estriba en el hecho de que los “valores” ya están implícitos en la selección y disposición espacial de los objetos, mientras que en el museo de la memoria la valoración –el bien y el mal, la moralidad y la ética humana– es en sí misma el objeto museográfico: la tortura, la violación de los “derechos humanos”, el genocidio.

Es pertinente señalar la distinción entre recuerdo y experiencia. Etimológicamente, el recuerdo es volver a vivir



Biblioteca, Museo Nacional Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03_126

lo sucedido y puede provenir de diversas fuentes: un saber adquirido, una noción conceptual, vivencias, sentidos. El recuerdo es tamizado por diferentes capas de olvido que depuran y delimitan lo recordado (Bertrand, 2007; Álvarez, 2007: 190-203). El olvido nos ayuda a soportar el peso del pasado y de sus consecuencias. En la experiencia, el pasado vive y no necesita ser recordado; está presente en el gesto; se ha corporeizado, transformado en actitud y habilidad; es una relación activa con el mundo. La experiencia vista como proceso también se expresa en forma consciente y participa en la ideología y la cultura de los individuos.

Se puede recordar algo que se sabe –por haberlo visto, oído o leído–, mientras que la experiencia sólo se produce a partir de algo “vivido”; sólo ocurre como totalidad. El recuerdo individual preserva de manera fragmentaria la vida pasada, mientras que la memoria colectiva sólo es posible en el marco de una “historia común”; es una construcción social.

El recuerdo aparece socialmente como un decir; la experiencia vivida no puede reducirse al discurso; a través del lenguaje forma parte de la experiencia sólo como “experiencia pensada” y, por consiguiente, “experiencia compartida”.

MUSEOS DE HISTORIA

El campo de memoria del museo de historia se ha tensado debido a los cambios culturales contemporáneos, en los que la memoria y la experiencia adquieren una mayor importancia en la formación de la identidad, en el universo fragmentario de la memoria y en la fugacidad del tiempo presente frente a los “grandes relatos” históricos (Reyes, 2003; Jameson, 2013). Es un movimiento que pone el acento en la experiencia vivida y desplaza el lugar del pasado en la identidad colectiva (Ankersmit, 1998: 209-266). En la medida que el museo de historia mantenga su ámbito de acción en torno a la construcción de identidades colectivas, deberá sumar a sus problemáticas las relaciones entre recuerdo y saber, la integración de la memoria social y la experiencia a su campo de memoria.

El museo de historia en México ha sido un espacio privilegiado en la conformación del acervo memorístico de la nación. Situado entre los monumentos y el discurso histórico, se ha poblado de objetos del pasado para mantener la memoria colectiva de la nación. En realidad se trata de una red de diversos museos que en conjunto forman una institución museográfica, soporte del discurso de la historia nacional. En origen, el acervo museográfico no pretendía decir, sino fijar la memoria. Era una suerte de archivo objetual contenedor del pasado para conjurar el olvido; su materialidad ofrecía la presencia del pasado; un lugar de la memoria donde el olvido fuera derrotado, aunque no se tuviera recuerdo de lo acontecido.

El museo de historia nacional se originó a partir del conjunto de objetos-reliquias del pasado prehispánico. Este conjunto era parte del escenario de combate que tenía una resonancia civilizatoria, una guerra contra el pasado; expresaba el marco de construcción de la identidad cristiana novohispana, la cual se mantuvo en la de la nueva nación y de la que ese pasado no forma parte.

A finales del siglo XIX la mirada positivista y su práctica museográfica modificaron los referentes de preservación, aunque no eliminaron la valoración religiosa de los objetos prehispánicos, sino que los dotó de un nuevo sentido: sala de arqueología del museo nacional donde representaban un pasado superado, inasimilable para la nueva identidad nacional, proyectada hacia el futuro. El campo de memoria se formó con sentidos contradictorios: había que preservar para olvidar. Los objetos-reliquias servían para diferenciar lo que ya no es y no podía ser frente a lo que sí era y se realizaba. El museo de historia surgió de un campo de memoria que marcaba negativamente las fronteras culturales y temporales de la nación; colocaba los límites civilizatorios.

Era un museo de la derrota de “lo otro” y la victoria de la nación verdadera. En la escenografía museográfica, la coexistencia entre las colecciones del mundo indígena –pasado y presente– y las de la nación posterior a la conquista resultó conflictiva. Era el anuncio de la difícil convivencia que en el

siglo xx posrevolucionario tuvieron los conjuntos museográficos formados por los objetos del pasado tanto prehispánico como colonial e independiente. Tras saturarse los espacios de exhibición, dieron origen a dos museos. Las colecciones prehispánicas quedaron depositadas en museos de antropología y arqueología; la escisión convalidó la esquizofrenia de la identidad nacional –en torno al Estado nacional–, fundada en el mestizaje.

El museo de historia en México se transformó para dar pie a una nueva composición que no sólo buscaba fijar la memoria, sino producir la memoria. En el siglo xx posrevolucionario el museo adquirió un nuevo sentido: el de constituirse en el faro objetual de la identidad. Los objetos pretéritos que antes eran la prueba muda del pasado fueron dispuestos para transmitir mensajes sobre la identidad “nacional”. En el siglo xx, el museo de historia se transformó en un lugar de comunicación consciente de ese carácter (Hernández, 2003: 15-21).

A partir de este momento el museo de historia –incluidos los museos estatales y locales– estuvo obligado a “decir”, a contener y a participar del discurso histórico, y los objetos que componían su campo de memoria devinieron signos. Su museografía ya no sólo se dirigió a crear la “ficción” de la presencia y olvido del pasado, sino que expuso un discurso histórico que contenía objetualmente el pasado que era vigente frente al caduco; un discurso destinado a producir nuevos recuerdos sociales, partícipes de la renovación de la memoria colectiva y de la identidad nacional. Su campo de memoria se reorientó y expandió para apoyar la formación de la memoria colectiva, ofreciendo marcas o referencias para la configuración de la nueva identidad nacional, aunque ésta se asumió como constituida desde su origen fundacional –en la Conquista–. La función pedagógica de la comunicación asumió de modo activo la tarea de difundir y completar la labor escolar, centrada en el creciente público escolar, y tal vez sin quererlo formó parte de la educación básica.

Ese museo de historia o museo-faro ahora se transforma de nuevo ante nuestros ojos. El museo de historia se reorienta para ajustarse a “la cultura posmoderna”; es decir, la cultura como espectáculo –como simulacro–. Ya no se trata de construir recuerdos y demarcar olvidos, sino de producir experiencias, instantáneas de vida en una cultura que se vacía de experiencia. Se reorienta para insertarse en las nuevas instituciones culturales, en el aparato que sustenta las oleadas continuas y masivas de los peregrinajes turísticos mundiales, en los que los datos históricos sólo son relevantes en cuanto aportan la autenticidad necesaria para la recreación *in situ* de situaciones “originales”. Ofrece simulacros de historia cuyo interés radica en la vivencia mágica del espectador-participante frente al pasado. Pretende que los espectadores vivan su experiencia individual como iluminación, y los lugares de memoria son los de

experiencia estática. Como espacio público, el museo propicia la democratización del poder chamánico de comunicación –de éxtasis– entre el individuo contemporáneo y el espíritu de “otras” culturas, ya extintas pero “vivas” en los objetos y espacios. Las nuevas museografías propician la transformación del espectador en participante.

En el nuevo campo de memoria la temporalidad sólo tiene un reducto: el de la originalidad o autenticidad. Los museos de historia dejan de lado la relación consciente entre presente y pasado para dar paso a nuevos procesos de identidad y facilitar la comunicación cultural-espiritual que el nuevo espectador espera tener en su relación con los objetos del pasado, que con esa experiencia dejan de serlo y se reordenan para superar la narrativa cronológica y explicativa –condición de discurso histórico– y ofrecen ambientes, escenarios. En este sentido, los museos tienden a convertirse en museos espectáculo, incluso a costa de su campo estético. La avanzada de estas transformaciones no se encuentra en el museo de historia mismo, sino en las exposiciones temporales donde se experimenta con los nuevos sentidos museográficos.



Pasillo, Museo Nacional **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03_130



Eulalia Guzmán (der., junto al pizarrón) y Antonio Pompa y Pompa en la biblioteca del Museo Nacional **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03_135

MUSEO HISTORIA-FARO

Los museos de historia en el siglo xx prefirieron instalarse en edificios históricos, justo para reforzar el carácter histórico del museo. Las colecciones de objetos prehispánicos se depuraron y no regresaron a los sitios arqueológicos, sino que se abrieron otros museos. Con ello se estableció la distinción entre zona arqueológica y museo: la primera no era considerada museo por su carácter ambiental y la falta de control de los signos y las relaciones entre el público y el objeto; en el sitio arqueológico e incluso en el histórico el espectador experimenta el pasado y lo explora imaginariamente, mientras que el museo de historia del siglo xx se esforzó por colocar al espectador frente al pasado y acentuar la cisura temporal entre pasado y presente.

Tal distinción está llegando a sus límites. A escala global apareció el ecomuseo, que acabó con la idea de que el museo sólo existe entre muros, y reafirmó el principio de que el ambiente era un objeto museográfico; fortaleció la tendencia a desobjetivizar los museos con la aparición de la multimedia. En el ámbito nacional existe una política institucional clara sobre los nuevos usos del museo, donde el objetivo central es fomentar el turismo por encima de la preservación e incluso

elimina del campo de memoria el criterio de “autenticidad” de los objetos museográficos, para convertir al museo en espectáculo; por ejemplo, el museo de Tzintzuntzan y la destrucción y reconstrucción del Fuerte de Loreto.

DISCURSO Y MEMORIA

El museo de historia-faro se inicia con la ruptura que lo lleva hacia su conversión en un espacio productor de memoria. Ya no es depositario de objetos de memoria, proceso en el que, como institución, asume su condición de productor de sentido y sistema de comunicación. Metafóricamente, tal proceso pasó de la presentación de los objetos con fichas técnicas a la cédulas explicativas. El museo de historia se configuró a la manera de un libro de historia, donde el objeto queda enmarcado por la palabra; un entramado narrativo donde el objeto ya no es sólo un signo en el campo de memoria —como recuerdo u olvido—, sino que forma parte de la narración histórica. Dicho de otra manera, saber y memoria se identifican; el museo busca producir un metarecuerdo; es decir, no se trata del objeto y su lugar en el pasado —ni, por consiguiente, de delimitar el espacio del olvido—, sino de la narración sobre el pasado. En el primer ni-



Biblioteca, Museo Nacional **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03_136

vel, el recuerdo surge de un saber exterior al objeto del que el museo sólo participaba en forma marginal; ahora el museo quiere producir el saber y, a través del objeto, el recuerdo de ese saber.

El museo como discurso asume tareas “explicativas” para rebasar la memoria y promover la acción social; refuerza así el campo de la identidad más que el de la memoria. Con esto solía ocurrir que la atención del espectador o “público” se escindía sin que necesariamente integrara los dos niveles museográficos: el del discurso en las cédulas y el de los objetos. El público guiaba la atención sobre el objeto, aunque el discurso museográfico disminuyera la relevancia de su originalidad.

Como refiere Jean Baudrillard (1978), los objetos jamás se agotan en aquello para lo cual sirven, y como en los museos los objetos son sujetos a una experimentación continua, al transformar el museo historia en discurso ocurrió lo contrario a lo esperado: en torno a los objetos se construyeron múltiples lecturas. La inserción del discurso histórico y la inter-

cambiabilidad del objeto no evitaron la emergencia de otros sentidos históricos, desde aquellos en los que piensan el objeto museográfico como objeto fetiche hasta los que producen su propia discursividad histórica.

Como ordenador del museo, el discurso histórico –narración y explicación– es incapaz de saturar los posibles significados que el espectador encuentra en el objeto. Aunque lo pretenda y se afane por insertar el objeto en un sentido histórico preestablecido –sin importar aquí si es una versión “oficialista” o “progresista” de la historia– e intente trasladar el centro de atención del objeto-signo –además de desaparecer el objeto-símbolo– hacia la discursividad-objeto, la pérdida de la apariencia entre el objeto y el campo de memoria al que pertenece produce el efecto contrario al esperado: el discurso es visto por el espectador como una impostura y el objeto-signo se resiste a ser “leído” desde una sola perspectiva. El campo de memoria condiciona el sentido en el museo, pero no lo restringe; el discurso histórico en el museo lo fractura:

uno es el de la narración y otro el de los objetos. La presencia del discurso histórico en el museo de historia mexicano descubre la tensión y confrontación en el seno de la identidad nacional –a veces de manera intencional– y el dispositivo museográfico contemporáneo participa de estos conflictos.

INTERRELACIONES EN LOS CAMPOS SEMÁNTICOS DEL MUSEO DE HISTORIA:

EL CASO DEL MUSEO NACIONAL DE LAS INTERVENCIONES

Un caso extremo de las consecuencias del museo de historia como discurso es el del Museo Nacional de las Intervenciones (MNI). Aquel que lo haya conocido en la década de 1980 sabrá que durante muchos años sobrevivió sin objetos originales ni auténticos, pues su colección era de reproducciones. Allí no importaban tanto los objetos como las cédulas que aludían al tema del museo, el cual sin duda resulta crucial para la identidad nacional: el de las relaciones del país con el extranjero. Sin embargo, resultaba y resulta incómodo para todos tanto en lo historiográfico como en lo simbólico. De modo que se trataba

de un museo donde el discurso era lo relevante, mas no como discurso histórico, sino como memoria, cercano a los museos de memoria del Holocausto.

El objetivo era recordar y alertar acerca de las amenazas procedentes del extranjero y, en segundo plano, presentar la heroicidad. Una memoria construida dolorosamente a partir de la enumeración de las invasiones y las pérdidas. ¿Quién quiere saber de la pérdida? ¿Quién en su memoria quiere preservar el dolor? En general, los individuos trasladan los recuerdos dolorosos al universo del olvido para “amortiguar” el trauma; nadie quiere recordar todo por siempre ni necesita recordarlo todo.

En la primera década del siglo XXI, el museo se reestructuró para atraer a otros públicos, además del escolar –obligado a visitarlo–. La parte importante de la propuesta consistió en recuperar la condición de museo de sitio y ambientar la vida conventual. Además, las visitas guiadas se teatralizaron como actividades de memoria más que de narración históri-



Pagaduría, Museo Nacional, 1912 Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03_143

ca, y se promovió su transformación en un centro comunitario. El MNI consiguió una intersección contradictoria de los campos museográficos, de la memoria, del saber y de la estética que propicia la reflexión museográfica.

UN CASO MÁS: EL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA DE XALAPA

El Museo de Antropología de Xalapa es un caso paradigmático. Como otros museos de antropología, se encuentra organizado a partir de objetos prehispánicos, si bien su campo privilegiado y ordenador no es el de la memoria ni el del saber, sino el estético, lo cual lo aleja de los museos de historia y de antropología. Es un museo al que las secuencias cronológicas y la organización temática le resultan indiferentes. Desde el ingreso, el ordenamiento museográfico está dispuesto para que los objetos se “vean”. Éstos son el centro de atención. No existe una narrativa histórica ni antropológica; sus cédulas son fichas técnicas. Son pocos los casos en que los objetos nos informan. En general todo está dispuesto para la apreciación estética. Desde nuestra perspectiva –la relación entre memoria y museo–, no es tan relevante el hecho de que las piezas arqueológicas sean convertidas en piezas estéticas –con la carga simbólica y cultural que de esto se deriva–, sino que el museo pone a la experiencia estética en el centro.

Esta experiencia estética implica la sublimación del recuerdo, que es una experiencia compleja para la memoria. En cuanto situación estética, se espera que el espectador encuentre una satisfacción plena y total en la mirada sobre el objeto. Como situación estética no necesita conectar con la memoria ni con la identidad. De ahí que los objetos elegidos cubran las expectativas estéticas: noble –por la habilidad en su elaboración–, grandioso –por su tamaño– o inconmensurable –por sus atributos–. Se suscita así que el objeto produzca una “suspensión del ánimo” –y no por su “belleza”–, ya sea por lo grotesco, lo terrorífico, lo contrastante o lo discordante entre forma y contenido.

No debemos confundir la propuesta estética y su experiencia con la experiencia estática –o esotérica– del museo posmoderno, que supone una realidad entre el espectador y el objeto. Más bien se propone una comunicación indirecta con el pasado por medio del objeto. En ese sentido, la experiencia estética es también sublimación del recuerdo. Se busca que ocurra una transferencia de empatía entre dos realidades diferentes y contrastantes; una empatía volcada hacia el objeto. No se busca construir un discurso –ni histórico ni antropológico–, sino establecer un sentir –producido en los sentidos del espíritu– que en principio es incomunicable como totalidad; en este museo el objeto no es mudo, aunque para el espectador la experiencia es indecible y la empatía de la memoria se transfiere al sentimiento estético, con lo cual el pasado se torna irrelevante.



Planta alta, Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN_FOLI040

CONCLUSIONES

Las transformaciones culturales contemporáneas a escala mundial, de las que México es partícipe, y los conflictos en el seno de la identidad y el proyecto nacional nos obligan a reflexionar sobre el museo de historia en México como institución y no sólo como un recinto específico. Una reflexión que nos permita hacer los cambios necesarios para que el museo de historia mantenga su lugar en los procesos de construcción de la memoria social y participe en la reformulación de la identidad nacional. Los museos de historia en México, y en general en el ámbito global, han cambiado sus paradigmas y, con ello, sus campos de memoria para acompañar y al mismo tiempo propiciar los cambios culturales propios de la modernidad: campos de memoria para propiciar el olvido, para sacralizar objetivamente al Estado nacional, como constructor de identidad, como museo-discurso, como museo-memoria y, finalmente, como museo-espectáculo.

Una de las tareas impostergables del museo de historia nacional en México consiste en superar la fractura en su campo de memoria entre las colecciones prehispánicas y las de “historia nacional”, para con esto romper la clausura identitaria que ocurre al centrar la identidad nacional en

el mestizaje. Necesitamos un museo que se abra al proceso dinámico de construcción de la identidad social, nacional y, en nuestra situación, también mundial —es decir humana—, en la que los “espectadores” participen de manera activa en su conformación —retomando, por ejemplo, la experiencia de los museos comunitarios como museos de identidad, donde el recuerdo y el discurso histórico son sólo el soporte de la identidad y no su sustituto—. Se trata de una experiencia museográfica total, como parece ser la tendencia de las transformaciones del museo-espectáculo, donde las funciones pedagógicas, estéticas y vivenciales se reúnen para crear un nuevo espacio museográfico. Allí la relación con el pasado no se reduce a la experiencia “sublime” y pasiva de lo estético, sino proactiva; el campo de memoria en función del significado múltiple y el “sentido histórico” colectivo abierto y en formación. Se trata de modificaciones en el campo de memoria del museo de historia no sólo en función de los “lugares de memoria”, sino de “un lugar de experiencia histórica” ❖.

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Nota

¹ Entiendo como “campo” una red espacial donde se ordenan los objetos para producir significados, de modo que los objetos pueden ser vistos desde una perspectiva semiótica (conteniendo mensajes) o semántica (con contenidos connotativos y denotativos referenciales).

Bibliografía

- Álvarez Gómez, Mariano, *Teoría de la historicidad*, Madrid, Síntesis, 2007.
- Ankersmit, Frank A., “La experiencia histórica”, en *Historia y Grafía*, núm. 10, 1998, pp. 209-266.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Bedolla Giles, Ana Graciela, “Los museos comunitarios”, en *México en el Tiempo*, vol. 1, núm. 4, abril-mayo de 1995, pp. 48-55.
- Bertrand, Pierre, *El olvido: revolución o muerte de la historia*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Catalá Domènech, Josep M., *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Madrid, Fundesco, 1993.
- González Cirimele, Lilly, “El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca”, en *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto de 2002, pp. 1-14.
- Hernández Hernández, Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Madrid, Trea, 2003.
- Jameson, Frederic, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, 3 vols., Buenos Aires, La Marca, 2013.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 ts., París, Gallimard, 1984-1992.
- Reyes, Mate, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Madrid, Trota, 2003.

Sala de Códices, Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN_FOLIO352



