

# El miedo y otros intrusos

## en la curaduría de un museo en San Juan de Puerto Rico

Silvia Álvarez Curbelo\*



La escuela del Maestro Rafael Cordero de Francisco Oller (1890). Col. Ateneo Puertorriqueño



Recorrido por la exhibición. Fotografía Nestor Barreto (Carimar) 2000

Una exhibición museográfica es un espacio donde se dirimen cuestiones de poder inherentes a toda práctica de significar y representar.<sup>1</sup> Pero si además es subvencionada por el poder público, suele adoptar el carácter ordenador de un ritual de ciudadanía, de una práctica de legitimación como lo son también la erección de monumentos públicos, la conmemoración de efemérides o la nominación de calles y escuelas.<sup>2</sup>

La primacía de lo nacional en los relatos culturales de Puerto Rico inhibe en muchas ocasiones el desvelamiento de narrativas o representaciones que fragmenten su cuerpo. Como contenedores principales

operan los imaginarios del sincretismo racial y la armonía social, que se representan a través de las figuras alegóricas de “la casa” y “la gran familia”. De ahí que a menudo no se le dé paso a “inoportunas” intervenciones del diferendo racial o de género o que, aun cuando se produzcan inclusiones de lo “negro” o lo “femenino”, se hagan sin perturbar el lugar “sagrado” de la nación puertorriqueña. En más de una ocasión estas inclusiones adoptan el rango paternalista de una “aportación” a la cultura nacional. La apelación a una tercera raíz, en el caso de la cultura negra, no hace sino apuntalar las jerarquías de representación en la que la cultura hispana-occidental ni siquiera

recibe el nombre de primera raíz, porque el dato es incontrovertible. El miedo es una de esas construcciones que puede atentar contra el relato organizador de la nación, especialmente si revela la presencia de otredades dentro del mismo cuerpo de la patria, quebraduras y brechas incongruentes con el registro unitario. Al volatizar la ilusión integradora, el miedo se torna discursivamente peligroso e impertinente. En lo posible, no debe ser representado. Por esto, a la linealidad y homogeneización que suelen caracterizar a los regímenes museográficos donde se representa lo nacional o alguna de sus partes, se suma un ademán heroico, que opera como una especie de conjuro ante los terrores que puedan reanimarse. Los museos históricos organizados desde lo nacional suelen ser roperos victorianos, aunque nunca —y no necesitamos de Freud para constatarlo— logren reprimir sus fantasmas y sus sombras.

### EN MI VIEJO SAN JUAN

Como ha pasado con otros distritos históricos latinoamericanos, el Viejo San Juan ha experimentado procesos de señorialización y museificación que generan versiones sanitizadas y consensuadas del mapa cultural y social de la ciudad. La estetización de la identidad colectiva y la domesticación cultural de la diferencia que cobijan ambos procesos han constituido políticas culturales recurrentes dentro del proyecto político autonomista, que organizó al Estado puertorriqueño y a la modernización del país a comienzos de la década de los cincuenta.<sup>3</sup> A pesar de que este proyecto ha sido relevado en ocasiones por los proponentes de la anexión a Estados Unidos, éstos no han logrado hacer mella profunda en las casas culturales y en las ficciones nacionales, cuya referencia fundamental sigue siendo la de una nacionalidad homogeneizada por el lenguaje, un mestizaje blanqueador y por el tropo de la “gran familia puertorriqueña”.

En torno a la curaduría de la exhibición permanente del Museo de la Historia de la Ciudad de San Juan de Puerto Rico, adelantamos

estas reflexiones.<sup>4</sup> En ésta se articula una narrativa de miedos urbanos y conjuros enhebrada en San Juan desde los albores del siglo *xv* hasta el último entresiglo. A partir de un análisis de su economía representacional, planteamos algunas ideas acerca del lugar del miedo en la constitución de la ciudad para concluir que, precisamente por sus operativos inherentes de inclusión y exclusión, los enaltecedores museos pueden ser también “casas del terror”.

En el régimen museográfico que nos ocupa, una narrativa insumisa del miedo y sus conjuros porfía un lugar representacional, *vis à vis* una narrativa de consenso y de homogeneización validada por el poder público. Esta narrativa rebelde no está en otro lugar; está allí, pulsando su lugar junto a otras narrativas de la exhibición; se desborda en los paneles, en los videos e interactivos. Es una línea rebelde, de fuga frente a lo nacional o a lo estatal como lo son también el género y el diferendo racial. Como los disensos, las “malas nuevas”, los escenarios crueles, las identidades y comportamientos marginales y marginados y los vecindarios excéntricos desafían las versiones azucaradas, esencialistas, teleológicas y las profecías autosatisfechas. En todo caso, su presencia le propone al museo que abandone o, al menos, que comparta su vocación de templo guardián de la nación con la de foro en el que se abran las puertas y ventanas a otras narrativas y representaciones que, como la del miedo, pongan a temblar un poco a las ficciones de una nación unitaria.<sup>5</sup>

### LOS INTRUSOS DEL MERCADO

La exhibición permanente de la historia de la capital ocupa una de las dos grandes naves que componen el Museo de San Juan. Su localización es importante. Se encuentra en el lado norte del Viejo San Juan, de cara al océano Atlántico y a uno de los barrios populares más conocidos: La Perla, otrora notorio barrio de inmigrantes recién llegados del campo, rateros y prostitutas de buen corazón, hoy disputado por capos y políticos populistas. Por siglos, el lado norte albergó

“los lugares de la muerte”, es decir, el cementerio, que todavía está allí cerca, y el matadero. En el siglo XIX, y encuadrado por las teorías higienistas y de ordenamiento urbano tan en boga, se edificó, en el predio que hoy ocupa el museo, el mercado público que se mantuvo allí hasta bien entrado el siglo XX, cuando se destinó a usos gubernamentales, nunca de larga duración.

De ese palimpsesto, la identidad de mercado fue la que más nos hechizó por su materialidad, por su afinidad con los trasiegos, con los rumores, con los regateos, con lo cotidiano y con las identidades variopintas. De ahí que se decidiera rodear, asediar, los ventanales y puertas de la exhibición con los rostros, objetos y espacios del antiguo mercado. La inclusión, mediante fotografías ampliadas, tensionaba el recorrido proponiendo cacofonías, intrusiones y fugacidades. Este ruido escénico rendía también otro servicio: nos curaba en salud, era una especie de antídoto o amuleto para contrarrestar la avasallante y seductora fuerza del nacionalismo cultural oficial.

El narrativo, sin embargo, no alteró en lo sustancial el croquis de subalternidades. No quisimos caer en un populismo etnofílico que, en aras del protagonismo de los de abajo, hiciera caso omiso de la distribución de poder a lo largo de los quinientos años de vida de San Juan. Más bien se potenció la irrupción de narrativas sustitutas en competencia por un lugar representacional. Una de ellas es la que recorre los miedos y los conjuros que han constituido a la ciudad: los producidos y agenciados desde arriba y desde abajo; desde sus centros y desde sus márgenes; desde allende los mares y desde sus mares interiores. Su metáfora organizadora es la de la muralla, una y otra vez resemantizada desde la conquista española, como escudo, cinturón de castidad, muro de lamentaciones y frontera.

### LA CIUDAD Y SUS MURALLAS

En lugar de los eventos parteaguas o las sombrillas temáticas que suelen periodizar los recorridos museográficos, nuestra curaduría insiste

en unos ambientes generales y opacos con los que narrar la ciudad; todos ellos son derivaciones de la figura de la muralla. El primero de ellos, titulado Fundaciones, presenta más de una fundación para San Juan: al lado de la ciudad de piedra de los conquistadores, que eventualmente se desvanece cuando se termina el oro, hay una ciudad de paja, de indios y negros, sin la cual la otra no se sostiene pero que a la vez es fuente permanente de miedos para el colono. Con Asedios, la segunda estación, la ciudad se enfrenta a terrores que vienen del mar en forma de ataques por potencias extranjeras que la llevan a amurallarse, pero a la vez la exhibición visibiliza las tácticas de los habitantes para conjurar la vulnerabilidad de la ciudad, como son el recurrir al contrabando y generar una cultura más caribeña a contrapelo de la oficial. Con la tercera instalación, llamada Ciudadanos, el San Juan oficial se enfrenta a los “demonios” del separatismo a propósito de la independencia latinoamericana, y del abolicionismo mientras se genera, dentro de sus muros, una ciudadanía criolla que aspira a modernizarse pero que, a su vez, tiene potenciales enemigos en sus márgenes: los pobres, los libertos y las mujeres. En la estación Modernos cruza la segunda mitad del siglo XIX y se adentra en la primera mitad del siglo XX, cuando el dominio sobre la isla pasa a manos de Estados Unidos. Las murallas físicas de la ciudad son parcialmente derribadas, permitiendo su expansión, pero las murallas simbólicas persisten frente a una modernización que es progreso, pero también potencial desorden. Terrores asociados con la cultura popular —ahora con acceso a libertades cívicas y a los contagios de cuerpos y almas— se conjugan con la remilitarización de la ciudad a cargo de la nueva potencia hegemónica. Con Metropolitanos llegamos al espacio final de la exhibición. Las imágenes rutilantes de una urbe desparramada, en fuga, vertebrada por el consumo, la velocidad y con un notable déficit de espacio público, no logran obliterar la inseguridad, el miedo al otro ni las microviolencias que convulsionan a las ciudades contemporáneas.



Los intrusos del mercado atisban al museo. **Fotografía** Nestor Barreto (Carimar) 2000



Antiguo mercado de San Juan de Puerto Rico. **Fotografía** circa 1900

### MORALEJA (NO AUTORITARIA)

Lejos de espantar, el relato de sus miedos en el museo puede contribuir a derribar las murallas que intentan contener los terrores de la ciudad, al “ampliar la experiencia del tiempo en un espacio abierto a la memoria y la iluminación instantánea”.<sup>6</sup> Una nueva eficacia del museo que, en la apuesta de Andreas Huyssen, surge como posible espacio de contestación y negociación cultural, de reflexión sobre la temporalidad, la identidad y la alteridad.<sup>7</sup> ☘

\*UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

### Notas

<sup>1</sup> La incorporación de conceptos, ideas y emociones en una forma simbólica que pueda ser transmitida e interpretada de manera significativa, es lo que Stuart Hall denomina las “prácticas de representación”. El circuito cultural en el que se constituyen y despliegan estas prácticas es siempre territorio “minado”. Véase Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, Londres, 1997.

<sup>2</sup> La legitimación en los Estados modernos y de masas es más complicada que en aquellas formas avaladas por una divinidad inescrutable o por la fuerza de superioridades jerárquicas. De ahí la necesidad de acudir a la “invención de tradiciones” y otras ritualidades. Véase Eric Hobsbawm *et al.*, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

<sup>3</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, Huracán, San Juan, 1993, págs. 17-66.

<sup>4</sup> La curaduría fue comisionada al colectivo independiente Centro de Investigaciones Carimar por el gobierno municipal de San Juan durante la incumbencia de la alcaldesa Sila Calderón (1997-2000).

<sup>5</sup> Duncan Cameron, “The Museum: a Temple or the Forum”, *Journal of World History*, vol. 14, núm. 1, 1972, págs.191-202.

<sup>6</sup> Graciela Speranza, “La vanguardia de los museos”, *Cultura y Nación*, suplemento de *Clarín*, 13 de agosto de 2000.

<sup>7</sup> Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Londres, 1995.