



XXIX Encuentro Anual del ICOFOM
XV Encuentro Regional del ICOFOM LAM
“Museología e Historia: Un campo de conocimiento”

ICOFOM - 29th Annual Meeting
ICOFOM LAM – 15th Regional Meeting
“Museology and History: A field of knowledge”

LA “CRISIS” DE LOS MUSEOS DE HISTORIA
Luis Gerardo Morales Moreno¹

Introducción: la relación museos e historia

Esta comunicación responde a la invitación de Nelly Decarolis, Mónica Gorgas y Carlos Ferreyra para el Simposio Internacional “Museología e Historia”, organizado por la sección latinoamericana y caribeña del Comité Internacional de Museos (ICOM), a celebrarse en la ciudad de Córdoba, Argentina. Los organizadores del Subcomité Regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe, con sus sedes en el Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers y la Universidad Nacional de Córdoba, pidieron un “texto provocativo”. Dicho texto en realidad arranca desde hace algunos años dediqué un estudio a la obra pianística de Modesto Mussorgsky, “Cuadros de una Exposición”, en donde dibujé una trayectoria analítica con relación a algunos de los temas que aquí analizo.² Así, que aproveché la oportunidad de la provocación para sintetizar un orden de ideas con las que he trabajado últimamente y que consideré conveniente reflexionar de nuevo.

La otra motivación para escribir este trabajo provino de una exposición museográfica denominada “*Historias Oficiales*”, de la curadora Carla Herrera-Pratts, instalada en la sala de exposiciones “La Celda Contemporánea”, ubicada en la Universidad del Claustro de Sor Juana, en la ciudad de México. Esta exhibición mostraba cronológicamente, desde 1959 hasta 2000, portadas de catálogos de exposiciones arqueológicas e históricas mexicanas celebradas en los Estados Unidos, al mismo tiempo que señalaba las fechas de ediciones de los libros de texto oficiales de la Historia, en México, como 1959, 1972 o 1994. Todo esto se observaba a través de portadas y algunos ejemplares de libros convertidos en *objetos museográficos* casi pegados a un gran muro. La idea de mostrar ejemplares de los libros de texto me incitó a imaginarme un museo ideal con una sala dedicada a las historias oficiales que incluyese los pupitres y pizarrones, así como algunos maniqués de los profesores y alumnos. En algunas de las pizarras habría escritas frases típicas, como si fuesen cédulas de pie de objeto: “*La historia es la maestra de la vida*”. “*El pasado es un país extraño*”. O, mejor aún: “*La historia me absolverá*”. Así, encontré la fórmula de mi escrito: el museo ha sido un intermediario privilegiado de la transmisión de la historia a través de profesores de enseñanza básica, de tal modo que no se trata sólo de conocimiento erudito sino también de ritos conmemorativos, sociabilidades ciudadanas y espacios de opinión pública. En la relación museos e historia están implicados dos planos: los fragmentos de la historia colocados *metonímicamente* en un espacio determinado y lo que los historiadores han escrito como *conciencia de la temporalidad*.

Intentaré aquí hacer lo más accesible posible, entre otras cosas, cuál es el estado de la cuestión relativa entre museos e historia; o, mejor dicho, entre representación museográfica e historiografía.

¹ Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana, ciudad de México, y especialista en historia y teoría de los museos. Actualmente se desempeña como profesor e investigador del Departamento de Historia de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

² Luis Gerardo Morales, “Cuadros de una exposición de imágenes identitarias”, en *Historia y Grafía*, México, Revista del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, 2003, núm. 20.

La *interferencia* museográfica entre “presencia” y “sentido”

¿Esto qué significa? Significa al menos tres cosas.

Primero. La relación entre museografía e historiografía se hace significativa por la lejanía que establecen entre presente y pasado. Por ejemplo, nuestra relación con los mundos pasados se *transmite* indirectamente, en el museo, mediante dispositivos y técnicas expositivos, así como también en los monumentos conmemorativos, las estatuas, los cementerios, etcétera. Esa es una forma, otra es mediante palabras escritas. Conocemos el pasado por el texto del historiador (la escritura de la historia). Ambas formas y substancias de la representación –la del objeto exhibido mediante dispositivos y la escritura- producen sentido pero lo hacen de una manera diferenciada.

En el museo histórico, por ejemplo, la historia se muestra como “*efecto de presencia*” del pasado, como *quasi-vivencia* porque el observador “deambula” observando un fragmento auténtico del pasado. Ese “*efecto de presencia*” adquiere sentido porque el objeto museográfico constituye una comunicación. Representa de muchas maneras un “querer decir algo” para un espectador anónimo. El objeto museográfico produce su propio espectador, se convierte en lo que de manera ya clásica Krzysztof Pomian denominó como un *objeto semióforo*.³ En efecto, el *objeto museográfico* no permanece instalado (dispuesto) sin referente alguno, pero su *representación* es autónoma de cualquier atribución de significado. Sólo una buena, regular o mala *interferencia museográfica* transformará o no el tránsito del observador de una *casí vivencia* a una *revivencia* de la realidad virtual de los rastros de la memoria.

Por el contrario, en la historiografía la “*realidad*” de los mundos pasados se despliega como “*ausencia*” susceptible de ser interpretada paradigmáticamente. Porque el texto histórico pertenece al campo de las atribuciones interpretativas. Se mueve como pez en el agua en la hermenéutica historiográfica. Pero en la memoria conmemorativa de los museos esa función interpretativa choca con sus propios límites. En los recintos arqueológicos o en las museografías de la Patria republicana, en Latinoamérica, una gran variedad de artefactos se convierten en algo más que significativos porque son apreciados en un sentido afectivo, emotivo o estético.

Así tenemos que la *vivencia* estética de la observación de objetos museográficos es distinta a la lectura y /o escritura de libros. El museo histórico moderno ha tenido el atrevimiento de unir ambos modos de la observación empírica, de unir significado y percepción simultáneamente. Coloca los objetos museográficos, inmaculados e intocables, junto con la escritura que los descifra, nombra y clasifica y, por ello, considero que el museo constituye un ejemplo problemático de la *interferencia* entre producción de presencia y producción de sentido.⁴ Como consecuencia de la *interferencia museográfica*, los objetos cobran vida sólo dentro del museo, ya no fuera de él. Los museos históricos no son la historia, pero tampoco libros de historia. Son únicamente fragmentos, vestigios, huellas o ruinas de lo ya acontecido. *En el museo la historia ya es otro lugar. Significa y presentifica otro espacio.*

Segundo. La relación entre las representaciones museográfica e historiográfica obliga a comprender la especificidad de los distintos géneros de museos actualmente en uso, como son los de arte, ciencias o etnología. Las nuevas tecnologías comunicativas o pedagógicas no pueden extrapolarse por la sencilla razón de que los consumidores de arte, tecnología, ciencias o historia no constituyen comunidades homogéneas. La puesta en escena dominante de la historia en los museos oscila desde santuarios de reliquias seculares y galerías maravillosas de anticuarios, hasta las *revivencias* turísticas de las visitas “in situ”, en Atenas, Roma, Teotihuacan o Machu Pichu. Es decir, la historia en los museos, o en los sitios de la memoria, a diferencia de los de arte, requiere de atribuciones significativas, al mismo tiempo que de *estetizaciones* persuasivas. Cuando observamos las imágenes de Simón Bolívar y San Martín, los estandartes de los insurgentes, o las medallas y trajes militares de los héroes republicanos o revolucionarios, no les asignamos una significación arbitraria. Pero, al mismo tiempo, cuando visitamos las estremecedoras lápidas verticales que conmemoran el Holocausto judío en Berlín; cuando caminamos por las cicatrices callejeras de la traza original del

³ Véase, Luis Gerardo Morales “De la historia cultural como objeto signo. Introducción a la obra de Krzysztof Pomian: “LO visible y lo invisible en los objetos”, en Valentina Torres-Septién (coord.), Producciones de sentido, México, Universidad Iberoamericana/CONACYT, 2002.

⁴ Esta discusión la vislumbramos en el artículo citado sobre Mussorgsky y con el fuerte estímulo del filólogo, filósofo e historiador Hans Ulrich Gumbrecht, en los años 2002-2003.

Muro de la Guerra Fría ruso-norteamericana; o nos compenetramos del delirio persecutorio del Museo de la Memoria de la Escuela de Mecánica de la Armada, en Buenos Aires, irremediablen, ente preguntamos ¿por qué? ¿Quién? ¿Cómo?

Así, vemos que la interferencia estética de la museografía entre “efectos de presencia” y “efectos de sentido” sugiere que el museo histórico opera la yuxtaposición de dos tipos de modernidades, en apariencia contrapuestas:

- 1) Aquella modernidad que concibe al objeto museográfico como resultado de una conciencia inmanente y,
- 2) Aquella otra modernidad que lo concibe como trascendente al sujeto conciente porque habita en el mundo de la metafísica no-hermenéutico.

Al respecto, contamos con dos ejemplos museológicos. Uno proviene del siglo XVII, de la Contrarreforma barroca cuando los jesuitas como Emmanuel Tesauro y Atanasio Kircher le otorgaron a los objetos de la naturaleza un significado simbólico trascendente, con lo cual la museografía ya no era sólo metonímica sino también metafórica. Esto explica porqué en la concepción jesuítica del siglo XVII, los gabinetes de curiosidades fueron incorporados dentro de una retórica de la imagen que los concebía como una metáfora del Arca de Noé. Posteriormente, algo semejante ocurrió con los nacionalismos patrióticos del siglo XX, especialmente en lo relativo a los objetos históricos y arqueológicos cuyo significado preciso no será más producto de una revelación metafísica, sino descifrado por los nuevos códigos de la interpretación científica empirista.

Esto nos lleva a una tercera cuestión, que se refiere al género de los museos de historia en México y América Latina como predominantemente vinculados al contexto de la formación de sociedades post-coloniales. Este largo proceso cultural ha significado la construcción de identidades e imaginarios colectivos desde las hegemonías intelectuales que orientaron ideológicamente a los estados nacionales. Construyeron consensos sobre lo que podía considerarse tradicional a diferencia de lo que poseía el ropaje de la modernidad. De acuerdo con esto, al museo sólo entraba lo que estaba en “desuso”, “pasado de moda” “fuera del tiempo del transcurso del progreso”. Salvador Dalí concebía llanamente el significado de la modernidad, con esta breve definición: “La moda es lo que ya pasó de moda”. Y su museo-teatro, en Figueres, permite constatarlo. Ahora permanece somnolientamente como un museo-basura del establishment cultural. De manera paradójica y por más vetustos que parezcan los museos históricos difícilmente pasan de moda. Han caducado, en muchas partes del mundo, sus interferencias estéticas y sus transmisiones didácticas, pero siguen operando como la *rememoración* de los tiempos idos que han trascendido la memoria social de los vivos. Sobreviven por sus “producciones de presencia”. ¿Por qué decimos esto? Porque en el campo de la historia importa no únicamente una determinada conciencia moderna de la temporalidad, sino también la *presentificación* de los mundos pasados. La operación museográfica hace presente una encarnación de lo vivido. Y con ello, nos referimos a las técnicas que producen la ilusión (la fantasía colectiva) de que los mundos pasados pueden hacerse tangibles de nuevo. Y es que desempeñan una actividad que carece, a fin de cuentas, de poder explicativo en relación con los valores relativos de las distintas formas de expresión estética. Es simplemente un estar-ahí. Es aquí donde el museo histórico tiene todo un campo por explorar pues a fin de cuentas nos coloca frente a lo que somos: una cultura histórica. ¿Por qué? Porque somos o constituimos *puro deseo*, porque anhelamos cruzar la frontera de nuestra oriundez (mundos originarios, supuestamente) yendo hacia el pasado. El artificio museográfico brinda la posibilidad de “hablar” con los muertos” o más aún, “tocar” los objetos de sus mundos. Al respecto, resulta intrigante el caso de un pequeño y modesto museo ubicado en la localidad de Anenecuilco, en la provincia de Morelos, en México, donde se rinde homenaje al prócer de la revolución agraria, Emiliano Zapata. Dentro de una vitrina y de un modo enfático se exhiben “los calzoncillos” de Zapata, los auténticos calzones del caudillo suriano. Me pregunto: ¿Estamos ante el reto de una nueva “estetización” de la historia, o sólo se trata de aprender de otro modo la complejidad del conocimiento?

A pesar de esas cualidades trascendentales, los museos históricos han venido comportándose como espacios del aburrimiento. Desde el último tercio del siglo XIX, legitimaron un modo de “exhibir” la historia y, con el paso del tiempo, crearon una nueva lejanía con sus espectadores. Orientados predominantemente a los públicos escolares, los museos convirtieron al *pasado imaginario* en un pedazo mudo en un recinto solemne. En la actualidad, los museos de historia en México, atraviesan por una triple crisis de paradigma: 1) de orden representacional; 2) de prácticas de gestión y, 3) de políticas de enseñanza de la historia, que requieren cada vez más del concurso de los especialistas.

Sugiero como esclarecimiento de esa crisis cuatro aproximaciones temáticas bajo un mismo conjunto de anomalías.

La fisura entre escritura de la historia y fragmentación museográfica

I

Primero, consideramos que los museos de historia constituyen una dimensión interpretativa de la historiografía, o sea, no sólo de los hechos ocurridos, sino también de sus relatos y sus prácticas comunicativas (ritos, gramática objetivada, escenificaciones). Porque el museo en general además de constituir un medio de transmisión de cánones científicos y estéticos opera como un espacio de sociabilidad. En el caso de los museos de historia, como ocurre en numerosos museos latinoamericanos del género histórico-arqueológico desde comienzos del siglo XX, la *transmisión de saberes* sobre el pasado se acompañó de prácticas comunicativas, como las del sistema escolar o las de los rituales cívicos-políticos. Los procesos de formación de los estados nacionales hicieron de los museos históricos espacios de construcción de sociabilidades modernas como las de la ciudadanía letrada, junto con símbolos de unidad del Estado. Un proceso semejante ocurre en los museos nacionales y/o universales de Washington, Londres, París o Berlín, que recrearon en sus reliquias colectivas imaginarios patrióticos (e imperiales) e hicieron de los museos de historia templos de identidad. Está por verse si en las sociedades post-coloniales resulta viable pensar en un paradigma representacional post-nacional.

II

Un segundo eje plantea la diferente forma de narración de la escritura historiográfica con respecto a la museografía. La linealidad y abstracción del trazo escriturístico no mantiene relación alguna con la corporeidad de los objetos museográficos. La lectura de las colecciones museográficas se experimenta en un espacio fragmentario de mirada dirigida. Parece una gramática objetivada porque su relato se configura también mediante un comienzo, un desarrollo y un final. Sin embargo, la fragmentación del espacio museográfico hace discontinuos los tejidos narrativos y los significantes del objeto museográfico son irreductibles a un significado preciso. Éste sólo se obtiene mediante los referentes culturales y educativos que producen el sentido de cualquier exposición museográfica. El estudio de los museos históricos requiere de nuevas *teorías de la referencialidad*. En consecuencia, las visitas guiadas, las audio-guías, los folletos informativos y todas aquellas herramientas que desarrollen mejor los programas narrativos de las exposiciones tienden a un mejoramiento cualitativo de los mensajes museográficos. Lejos de imponer el silencio, los museos de historia requieren del retorno de la oralidad. El giro comunicativo en los museos de las últimas décadas ha puesto en un lugar problemático al gesto museográfico moderno de los siglos XVIII-XIX: *exhibir-ocultando/mostrar-prohibiendo*.⁵

El aburrimiento museográfico no ha significado, sin embargo, falta de pasión por la historia porque como hemos sugerido la modernidad es intrínsecamente una cultura histórica. En muchas ciudades y partes del mundo, como Berlín (los muros introyectados y sublimados en museografías del holocausto), Bilbao (la pugna por el Guernica con el Reina Sofía de Madrid), California y Roma (la lucha entre dealers, detectives y curadores por detener redes de saqueo arqueológico e histórico "italianos"), la historia revive convertida en memoria social, en conmemoración de los caídos, en el duelo colectivo del No Olvido, y por eso desempeña una labor crucial en toda política educativa y cultural. Por ello, los museos históricos, los monumentos, los memoriales, los lugares de memoria pertenecen a la ciudadanía organizada, aquella que paga impuestos, ejerce su derecho al voto, propicia la opinión pública de las ideas y tolera las diferencias.

El retorno de la oralidad en los museos históricos implica ese desafío discursivo del modo-de-hacer-hablar los objetos con relación a los sujetos de su significación en el presente inmediato y en lo futuro. La actualización de la historia no está entonces en sus colecciones, que seguirán siendo muy viejas, sino en sus observadores que tienen muchas preguntas que hacerse ante cualquier ruina. El pasado requiere ser repasado.

⁵ Luis Gerardo Morales, "Ojos que no tocan: la nación inmaculada" en Ilán Semo (coord.), *Las representaciones de la Nación, México, CONACULTA* (En prensa).

III

Tercero, un museo histórico a diferencia de un libro de historia no puede rescribirse varias veces para ofrecernos nuevos datos sobre los modos dominantes de *pensar y mirar* la historia en diferentes momentos. La actualidad de las distintas versiones museográficas no se realiza de manera tan pronta como ocurre en el campo literario. Si hay una museografía histórica longeva, en México, por ejemplo, es justamente la que se sustenta todavía en concepciones historiográficas y pedagógicas provenientes del mundo liberal y positivista de fines del siglo XIX. Desde el viejo Museo Nacional hasta el actual Museo Nacional de Historia en sus diferentes versiones museográficas de 1945, 1982 o 2005, el pasado de México sigue siendo representado bajo un marco referencial empirista. Al respecto cabe mencionar un ejemplo ilustrativo de los graves dilemas de la museografía histórica mexicana en relación con la representación de una figura emblemática de la modernidad del Estado Nacional: el prócer Benito Juárez. Este héroe de bronce es el lugar común de los políticos mexicanos para hablar de secularización de la sociedad (la separación Iglesia-Estado, de 1857) y de antiimperialismo (la lucha contra la intervención francesa de 1862-1867).

Cabe señalar, que antes de los años sesenta del siglo XX, en México, las nuevas corrientes didácticas y museográficas habían permitido el ingreso de la recreación pictórica muralista de la historia. Así fue como José Clemente Orozco pintó su "*Juárez*" dentro del Museo Nacional de Historia en 1948. Esta acción representó, desde mi punto de vista, una aportación de la museografía mexicana al mundo de los museos en general. ¿Por qué? Porque convirtió a la pintura de historia, con un gran colorido y expresión plástica, en una herramienta didáctica. El realismo del *Juárez representado* permite un gran silencio en la denominada Sala de la Reforma (los años 1858-1860) y un merecido descanso para el visitante. El crítico de arte, Justino Fernández lo ha descrito así:

Juárez domina su mundo circundante desde el centro de la alegoría pintada por Orozco, destacándose a gran escala, firme, sereno, sobre un fondo de fuego y caracterizado en definitiva tanto por sus rasgos peculiares como por su mirada impávida. El cadáver de Maximiliano es llevado a cuestras por representantes del clero, conservadores, imperialistas y Napoleón III, mientras la efímera corona, caída por ahí, ya no tiene más significación que la derrota; todo como fúnebre procesión, desarrollada a lo largo de la parte baja del mural. Al lado derecho un soldado, con el simbólico 57 en el chacó, sujeta por el cuello a un monstruo diabólico, amarrado de pies y manos, tocado con negra mitra, y está a punto de darle un tizonazo. En el extremo opuesto, belicosos soldados mantienen en lo alto, defensivamente, el pabellón nacional.⁶

Este mural se convirtió en una lección de historia por sí misma y permite a fin de cuentas llenar los huecos narrativos dejados por la fragmentación de los objetos museográficos. Sin embargo, fue una renovación cosmética que estuvo muy lejos de recrear la visión del pasado liberal. De esta manera, el Museo Nacional de Historia quedó situado como un símbolo de poder y en ello radica también su éxito según la percepción de algunos museólogos. Su vocación cívica hizo imposible las innovaciones historiográficas y museográficas. Se veneraba una historia política que la historiografía mexicana desdeñó en los años 1970-1990. En cambio, el museo histórico la convirtió en su principal artefacto didáctico, aunque tal cosa tampoco resultó persuasiva para los niños. Según el escritor Jorge Ibarguengoitia, en 1972, el recinto histórico del Castillo de Chapultepec estaba reducido a un espacio oficial de la memoria. En ese museo el México independiente consistía en que cada uno de los héroes tenía la "pechera ensangrentada, o el paliacate que usó en vida el retratado, y una explicación demasiado larga. [...] Al salir oí que un niño le preguntaba a su madre: --¿Quiénes eran los buenos mamá? Desgraciadamente no pude oír la respuesta".⁷

Felipe Lacouture, quien fue director del museo en los años 1977-1982, cuando Gastón García Cantú era director del INAH, reconoció, a principios de los años noventa, que la gente identificaba al museo con la imagen del poder. Pensaba que la historia se veía como "hechura de personajes poderosos, que logran las cosas y no dentro de un discurso en el que se valore la acción nacional

⁶ Justino Fernández, *Orozco, forma e idea*, Porrúa, 1975, p. 140.

⁷ Jorge Ibarguengoitia, "Regreso al Castillo. La historia como canción de cuna", en *Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz, 1990, pp. 49-50.

integral. Esto se acentúa con la presencia de los muralistas que veían así la historia”.⁸ En particular sobre el mural de Orozco decía que:

Es la exaltación de la personalidad única de Juárez, Juárez hizo todo dentro de la lucha de liberales y conservadores y en la lucha contra el Imperio; en ese mural la conclusión es: “Juárez hizo todo y el enemigo era otro personaje: Maximiliano”.⁹

La utilización de murales pictóricos fue una audacia museográfica que no necesariamente redundó en la didáctica histórica. Lacouture reconoce que los murales opacaron a la museografía: “Siqueiros lleva tan lejos esto que se sobrepone en tal forma que ya no cabe nada como museografía dentro de esos espacios [...]”. Los murales se impusieron sobre los objetos museográficos “no como valores didácticos únicamente, sino en sí mismos como obras primordiales en el museo”.¹⁰

Se requiere, en consecuencia, “repensar” qué debemos entender por “lo permanente y lo temporal” en las salas históricas pues la brecha entre historiografía contemporánea y museos históricos es cada vez más grande e insalvable.

En esta cuestión observamos que la crisis de los museos históricos no es sólo de forma y contenido, sino de sustancia y expresión. Advertimos la necesidad de un cambio en la forma que concebimos al objeto-signo desde un campo no-hermenéutico basados más en la lingüística de Louis Hjelmslev que en la de Saussure y Roland Barthes. El objeto semióforo nos convoca a un distanciamiento crítico con la hipertextualidad de las exhibiciones museográficas para adentrarnos en un campo más fenomenológico y pragmático de la semiosis de los objetos culturales (de culto). Tal campo no-hermenéutico (no exclusivamente queremos decir) permite vislumbrar las materialidades comunicativas, cuestión que fue soslayada o ignorada por completo por las unidades discursivas o prácticas disciplinarias de la obra de Michel Foucault. La provocación en este caso, consiste en un retorno aristotélico de la noción de esencia intrínseca al concepto de presentificación. Y por extraño que eso parezca, resulta necesaria la relectura de Emanuele Tesauro.

IV

Nuestro cuarto eje teórico se sirve de esta capacidad del museo de “congelar” las imágenes que nos quedan para correlacionarlas con las prácticas discursivas y simbólicas con las que esos objetos se han relacionado en el tiempo. En síntesis, la representación museográfica histórica permite observar la condición reproductora de las hegemonías ideológicas. El poderoso efecto de unidad simbólica que recrean las museografías históricas sigue revelando las ironías y las contradicciones del mundo contemporáneo. Al respecto cabe reflexionar sobre los espacios de subalternidad de la historia y su viabilidad en las representaciones hegemónicas. Temas como las mujeres, los marginados, la homosexualidad, las minorías étnicas, las migraciones, etcétera, resultan cada vez más de urgente reflexión en las museografías históricas.

Discusión final

La noción positiva de crisis

En estos contextos de las modernizaciones sigue estando vigente la representación museográfica de historia porque en el contexto mexicano, durante los años del sexenio gubernamental 2000-2006, ha habido algunos intentos jurídicos por modificar el aparato corporativo cultural del Estado. La falta de pluralidad en los debates promovidos y de claridad en los ejes programáticos deslegitimaron desde un comienzo una supuesta “mercantilización” de las oportunidades de aprovechamiento social de las formas e instituciones culturales y educativas. Al mismo tiempo, los sindicatos de ese aparato burocrático “congelaron”, como en el Museo de Cera, una soberanía laboral e ideológica sobre el pasado histórico de México. La discusión cayó de nuevo en cierta polaridad entre lo público y lo privado, lo que en México significa, en el código nacionalista revolucionario, que lo que es patrimonio histórico no se vende. Y por supuesto tienen razón. Al mismo tiempo las privatizaciones bancaria, telefónica, de las telecomunicaciones y muchos servicios médicos, han dejado mucho que desear y

⁸ Entrevista editada en Carlos Vázquez, *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 68.

⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰ *Ibidem*.

no satisfacen a nadie, sobre todo a sus consumidores. Pero, al fin y al cabo, las propuestas legislativas gubernamentales no han sido convincentes y todavía no están a la altura de un debate que no es únicamente político o jurídico, lo es sobre todo de índole afectivo y didáctico, persuasivo y estético. Así, uno de los mejores ejemplos de la esclerosis del sistema corporativo educativo se ubica en el espacio de los museos de historia, convertidos en álbumes de estampitas, con sus inolvidables formas pedagógicas de hace cincuenta años.

Por otra parte, el sistema escolarizado ha convertido a la historia, en una maestra de la vida regañona y aburrida. El divorcio entre el museo histórico y la institución histórica, entre los museos y las organizaciones académicas y profesionales, hizo del género histórico arqueológico una especie de sistema único de representación momificada. Muchos maestros de enseñanza básica saben que la "visita al museo" resulta recreativa por la experiencia informal, no tanto por los contenidos estrictos de las colecciones históricas. La "crisis" de los museos históricos, por su rezago didáctico e intelectual, debe ser atendida con urgencia por las organizaciones profesionales y de especialistas, así como por las políticas educativas más progresistas.

Esta "crisis" no es otra cosa que un malestar que se expresa como un movimiento desde adentro de los museos empujados por los huracanes de las nuevas industrias del entretenimiento urbano, turístico e internacional. Frente a la infinidad de programas históricos que se ofrecen todos los días predominantemente por las cadenas de telecomunicaciones comerciales ¿qué ventajas de entretenimiento ofrecen la inmovilidad de las estatuas, los camafeos y los sables en los museos de historia?

Que nadie se asuste, la noción de crisis es intrínseca al proceso cognitivo: significa el momento de reflexión sobre lo avanzado y lo que requiere transformación.