

El patrimonio cultural en la provincia de Ciego de Ávila (Cuba)

Análisis y propuestas de ida y vuelta

Antonio Ortega Ruiz (editor)



iun
Universidad
Internacional
de Andalucía
A

INTERPRETACIÓN, MUSEOGRAFÍA Y COMUNICACIÓN: REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO MUSEOGRÁFICO A PARTIR DE TRES MUSEOS CUBANOS

*Manel Miró Alaix**

La tesis que inspira este artículo es que la especificidad de la exposición museográfica, entendida como medio de comunicación, es su dimensión espacial. En otras palabras, aquello que hace única a la exposición entre los medios de comunicación es que necesita ser recorrida por el receptor para que se produzca el acto de comunicación. Dentro de esta lógica, el espacio expositivo debe ser considerado como muy relevante en el diseño de la museografía, hasta el punto de ser, junto con el relato y los recursos expositivos, la base del proyecto museográfico.

1. UNA APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO DEL ESPACIO MUSEOGRÁFICO

La primera vez que me planteé la cuestión del espacio museográfico como instrumento de comunicación fue en 1995, cuando el museólogo francés Christian Carrier me pidió que hiciera la traducción al castellano de un artículo suyo que trataba del lenguaje expositivo.¹ En aquel momento yo estaba trabajando en la redacción de planes estratégicos de interpretación en la Fundación Centro Europeo del Patrimonio, tarea que me enfrentaba constantemente a la cuestión del sentido ideoló-

* Stoa-Planificación, Comunicación y Presentación del Patrimonio.

¹ CARRIER, Ch. (1996): «La exposición como media. Análisis de un lenguaje» en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año IV, número 16, septiembre 1996.

gico de la puesta en valor del patrimonio.² El texto de Christian Carrier amplió mi campo de interés al significado ideológico de la forma expositiva.

Recuerdo haber hablado del tema con diferentes compañeros y, después de darle muchas vueltas, llegué a la conclusión de que solo el contenido de una exposición podría tener un sentido ideológico, pero no su forma, de la misma manera que un libro se distingue ideológicamente de otro no por su forma sino por su texto. *El Capital* de Karl Marx y *La riqueza de las naciones* de Adam Smith tienen forma de libro, son formalmente parecidos, pero los contenidos los sitúan en espectros ideológicos opuestos. Dentro de esa misma lógica, la ideología de un proyecto de puesta en valor del patrimonio dependería solo de su tema y no de la manera cómo se abordaba su interpretación y su gestión. Pero el interés por la cuestión de la coherencia entre el espacio museográfico y los contenidos nunca desapareció, y su tratamiento ha sido una constante en los proyectos que he tenido la fortuna de poder dirigir.

Así, a raíz de la visita al Museo del *Che* de Santa Clara, en marzo de 2018, donde pude percibir un desajuste evidente entre el tema del museo, dedicado al héroe revolucionario, y la forma expositiva, de planteamiento conservador, tuve la percepción de que había cerrado en falso mi debate sobre el espacio museográfico y los contenidos. La comparación de la exposición con un libro no era útil, porque no tenía en cuenta la idea de Christian Carrier, que la especificidad de la exposición museográfica como medio de comunicación es que es el único medio de comunicación que se recorre, el único en el que el receptor está dentro del medio y, por tanto, el espacio expositivo y la forma expositiva deben ser parte esencial del relato. La manera como se organiza una exposición, los recursos expositivos que utiliza, la experiencia emocional que propone, son aspectos que influyen decisivamente en la vivencia del receptor, más incluso que los contenidos escritos o audiovisuales.

Poco después de visitar el Museo del *Che*, visité la exposición «Después del fin del mundo»,³ en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Interesado como estaba por la coherencia entre la forma expositiva y la ideología de los

² La cuestión del sentido ideológico de la puesta en valor del patrimonio no era cuestión de debate entonces en España, y es un debate que se sigue rehuendo ahora de manera generalizada entre los profesionales del patrimonio, aludiendo a que hay una especie de «ley natural» del patrimonio que está por encima de las ideologías, en la que se dicta lo que se debe y lo que no se debe hacer con el patrimonio.

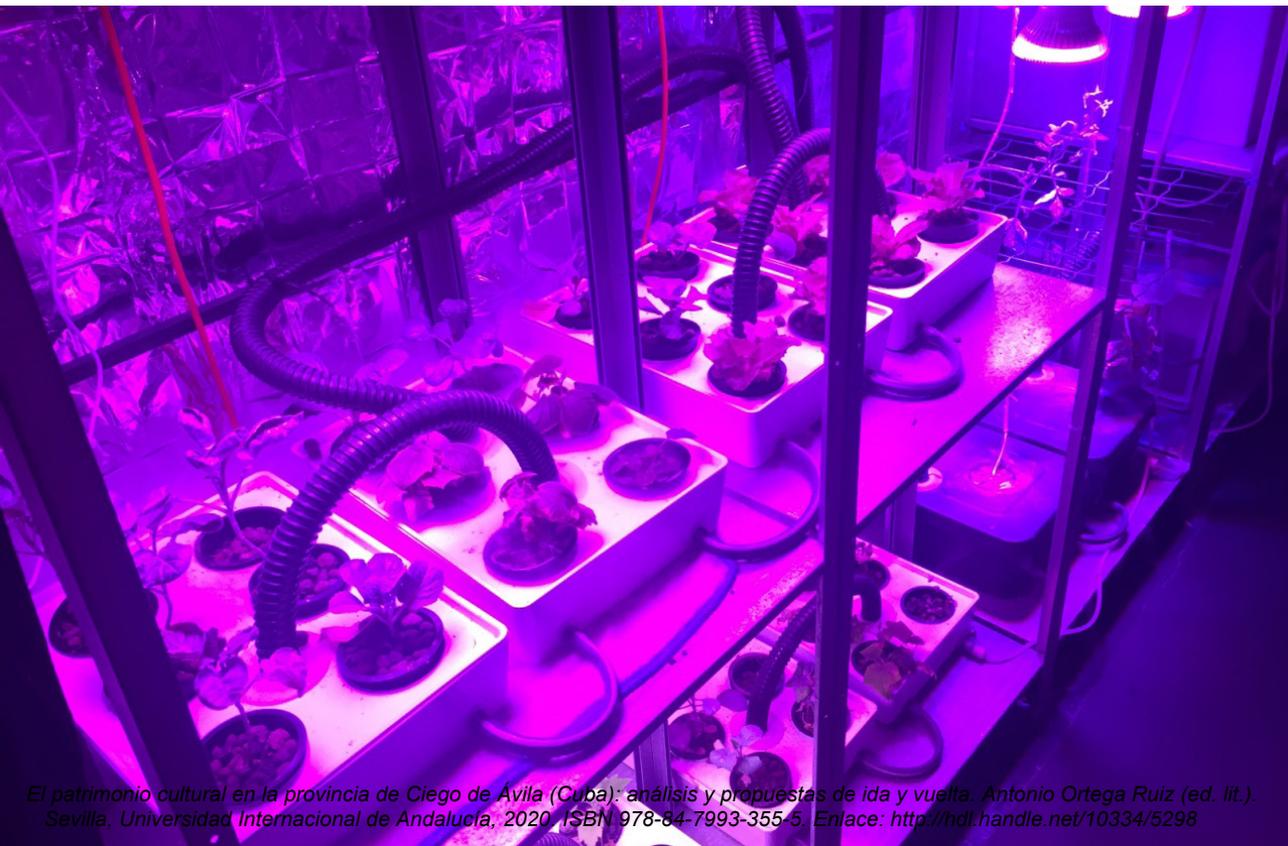
³ <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/despues-del-fin-del-mundo/224747>

contenidos, esta exposición me despertó un mar de dudas. La exposición se presentaba así en la web del CCCB:

Es una exposición sobre el planeta de 2017, transformado irreversiblemente en el Planeta Antropoceno tras dos siglos de intervención del hombre en los sistemas naturales. Pero también es una exposición sobre cómo llegaremos al mundo de la segunda mitad del siglo XXI, y sobre la responsabilidad de nuestra sociedad para con las generaciones que nacerán y crecerán en él.

La declaración de intenciones de la exposición dejaba clara su vocación de sensibilización. Pretendía despertar la conciencia de nuestra sociedad en relación con la responsabilidad que tenemos los seres humanos en la inminente destrucción de la vida en la Tierra tal y como la conocemos. Con este planteamiento, esperaba una

Imagen1. Un apartamento del 2050 deberá contar con fuentes propias de alimentación para enfrentarse al mundo seco que han generado los huracanes y la falta de lluvia. Fotografía del autor.



exposición con un lenguaje provocador, transversal y claro. Para mi sorpresa, me encontré con un lenguaje hermético transcrito a base de instalaciones artísticas que solo lo inquietante que resultaba intentar entenderlas guardaba relación con el propósito de mostrar el inquietante futuro que nos aguarda.

¿Por qué una exposición orientada a sensibilizar a la población de los problemas medioambientales de nuestro mundo utilizaba una museografía tan críptica? La respuesta está en que quizá el tema y la misión no eran más que un punto de partida para crear la exposición y que, en realidad, la exposición no tenía más fin que ella misma. De ahí se infiere que la distancia entre los objetivos declarados y la forma expositiva derivaba directamente de que lo que interesaba a los creadores de la exposición era su aspecto formal y no su capacidad para influir en la conciencia ambiental global.

Pero si una exposición se erige como portavoz de una denuncia social y acaba interesándose solo por la forma expositiva, relegando a un segundo plano la cuestión del significado de dicha forma expositiva, está haciendo un flaco favor a su causa. En «Después del fin del mundo», el porqué de la destrucción del planeta se difumina, parece no tener unas causas claras y también parece inevitable. En ningún momento hay un atisbo de explicación racional que relacione el final del mundo que conocemos con las consecuencias derivadas de un sistema económico obsesionado por la productividad y el máximo beneficio a costa de un reparto desigual y desproporcionado de la riqueza planetaria. De estas causas materiales, en «Después del fin del mundo», ni se habla.

En las antípodas de «Después del fin del mundo», la exposición «Welcome to hard times»⁴ nos recuerda que la creatividad expositiva contemporánea no está reñida con un posicionamiento ideológico y un compromiso social al mismo tiempo que se evita el sectarismo partidista. «Welcome to hard times» es una exposición del DOX, el Centro de Arte Contemporáneo de Praga, que también utiliza el lenguaje de la instalación artística y también pretende como «Después del fin del mundo» provocar y sensibilizar a la sociedad. La exposición parte de una reflexión y una pregunta: si como repiten una y otra vez los medios de comunicación es verdad que estamos viviendo una época dura y difícil, llena de riesgos y amenazas ¿por qué en lugar de rebelarnos, nos limitamos a ir al gimnasio?⁵

⁴ <https://www.dox.cz/en/exhibitions/welcome-to-hard-times>.

⁵ La exposición fue concebida por Erik Kessels y albergó tres instalaciones de los artistas Elinor Milchan (*My Love Answer Me*), Antuan Rodriguez (*Left or Right*) y Viktor Frešo.

El espacio expositivo de «Welcome to hard times», recuerda el ambiente impersonal y frenético del gimnasio porque las instalaciones son interactivas y el espacio expositivo está lleno de gente haciendo actividades. El discurso es claro y diáfano, una instalación con un «mapamundi rocódromo» ofrece a los visitantes la experiencia de trepar para escapar del sur deprimido y alcanzar el norte deseado, como sucede en el mundo real.



Imagen 2. El mapamundi rocódromo. Fotografía de 2FRESH.

En otro lado un ring y un espacio lleno de sacos de golpes con fotografías de líderes mundiales invitan al usuario a desfogarse con su político más odiado.

Lo interesante de esta exposición es que el espacio expositivo tiene una gran fuerza comunicativa, está pensado y planificado para crear un sentido y lo consigue, no es un mero «creador de ambiente». El espacio recuerda un gimnasio que funciona



Imagen 3. Visitantes de la exposición interactuando con los sacos de golpes y descargando su ira. Fotografía de 2FRESH.

como metáfora de nuestra alienación y al mismo tiempo alberga una serie de instalaciones que le dan sentido al espacio y lo llenan de contenido que debe consumirse de manera activa. No hay descanso en «Welcome to hard times» como no hay descanso en el mundo actual ni en el gimnasio, y el consumo frenético de la exposición es el reflejo del consumo frenético de nuestro mundo. No hacen falta instrucciones para disfrutar esta exposición y entenderla, es cultura popular, una cultura crítica.

2. LA CUESTIÓN DEL ESPACIO MUSEOGRÁFICO A PARTIR DE TRES EJEMPLOS CUBANOS

Si bien la visita al Museo del *Che* de Santa Clara fue el detonante final para escribir este artículo, la idea inicial surgió a raíz de las dos estancias que realicé en Cuba en

2014 y 2018, invitado por la Universidad de Ciego de Ávila y la Universidad Internacional de Andalucía, para impartir lecciones de interpretación del patrimonio en el marco de dos cursos que trataban de la puesta en valor del territorio, el patrimonio, el paisaje y los museos. En ambos cursos realizamos diferentes visitas a museos y sitios patrimoniales de las provincias de Villa Clara y de Ciego de Ávila. De esas visitas y de los debates que provocaron entre los participantes en el curso, surgió la idea de escribir este artículo dedicado al análisis de la función de la exposición museográfica como medio de comunicación.

Actualmente, en el mundo de los museos existen tres corrientes museográficas dominantes en relación a su perfil comunicativo: la *académica*, caracterizada por usar un lenguaje que parece dirigido a personas con un alto nivel de formación; la *didáctica*, caracterizada por usar un lenguaje orientado a hacer comprensibles procesos y conceptos a unos públicos sin ninguna formación específica previa; y la *emocional*, caracterizada por usar un lenguaje que apela a la inteligencia emocional y que presenta su relato en forma de experiencias que buscan provocar la curiosidad de los usuarios. En este artículo analizaremos si cada una de estas corrientes guarda relación con un tipo determinado de espacio museográfico y, si estos espacios museográficos, a su vez, guardan relación con su discurso museográfico. Para desarrollar el análisis, hemos tomado como objeto de estudio tres museos cubanos: el Museo del *Che* en Santa Clara, el Museo Provincial Coronel Simón Reyes Hernández de Ciego de Ávila y el Museo de La Cultura del Azúcar del Central Patria de Morón.

Aunque a menudo los museos mezclan diferentes lenguajes museográficos, lo cierto es que suelen tener uno dominante. En el caso de estos tres museos cubanos, cada uno de ellos representa genuinamente una de las tres corrientes museográficas descritas anteriormente, la académica, en el caso del Museo de Santa Clara, la didáctica en el Museo de Ciego de Ávila y la emocional representada por el Museo de Morón.

2.1. El Museo del Che

El Mausoleo del *Che* Guevara, ubicado en la ciudad de Santa Clara y alzado en homenaje al héroe más popular de la Revolución Cubana, icono mundial del ideal

revolucionario, se estructura en tres ambientes: un conjunto escultórico, un espacio memorial y un museo.

Cada uno de los tres ambientes desarrolla su discurso sobre la figura del *Che* con una semántica propia. El Conjunto Escultórico utiliza un lenguaje inspirado en los *heroion*, los monumentos que en la Grecia Antigua se dedicaban al culto a los héroes. El Memorial, que alberga la tumba del *Che*, usa un lenguaje inspirado en los espacios de meditación para transmitir una sensación de paz y reflexión. Finalmente, el Museo narra la vida del *Che* mediante fotografías y objetos personales y utiliza un lenguaje museográfico de tono académico y diseño clásico.



Imagen 4. La gran escultura del *Che* representado como guerrillero que domina el monumento. Fotografía de Víctor Fernández Salinas.

El Museo del *Che* fue inaugurado el 28 de diciembre de 1988, en conmemoración del 30 aniversario de la Batalla de Santa Clara. Tal y como reza en la web oficial del museo:

La exposición permanente del museo constituye un recorrido cronológico por la vida y la obra del Guerrillero Heroico abordándose niñez, adolescencia y juventud, con énfasis en el marco familiar donde se desarrolló, la evolución de su pensamiento y el vínculo mantenido con el movimiento revolucionario cubano a partir de su estancia en México y cómo este continúa con su ingreso en el Movimiento 26 de Julio, la expedición del Granma, su labor como guerrillero en la Sierra Maestra y la conducción de la invasión de oriente a occidente junto al también Comandante Camilo Cienfuegos y artífice fundamental de la batalla de Santa Clara en diciembre de 1958.⁶

El museo se estructura en un espacio rectangular de unos 200 m² que está dividido longitudinalmente en dos ambientes, generando un recorrido circular con entrada y salida diferenciadas. Las paredes están pintadas de blanco y sobre ellas destacan los soportes rojos de las vitrinas, que no apoyan en el suelo. Tienen un gran protagonismo las fotografías y los objetos, que son el aspecto más interesante del museo y poseen una potente carga emotiva.

En contraste con esa carga emotiva, la manera como se utilizan los recursos expositivos huye deliberadamente de cualquier emotividad. La presentación no destaca nada relevante de los objetos y el relato se centra en datos biográficos e históricos ofreciendo información pero no interpretación. Lamentablemente no puedo ilustrar mi argumento con imágenes porque no está permitido hacer fotografías⁷ en el museo. Este hecho, que podría parecer anecdótico, en realidad es muy significativo, porque permite entender que el Museo del *Che* se concibió como un templo⁸ a la memoria, en la acepción clásica utilizada por Duncan F. Cameron⁹ al hablar de los museos como templos. La elección del modelo «museo-templo» ayuda a entender el carácter académico de la museografía.

Reforzando el carácter de «museo-templo», los objetos de la colección se exponen como reliquias que no precisan de más explicaciones, porque el público al que

⁶ <http://www.cnpc.cult.cu/institucion/489>

⁷ Para ver alguna imagen de este museo: <http://www.cubahora.cu/multimedia?imagenes=memorial-del-che-en-villa-clara-06&page=76>

⁸ MIRÓ, M. (2012): «Prohibido hacer fotografías» en el blog Raining Stones. <https://manelmiro.com/2012/09/12/prohibido-hacer-fotografias/>

⁹ Cameron, D. F.: «The Museum, a Temple or the Forum1» en *Curator: The Museum Journal*. Núm. 14, 1971.

va dirigido el museo ya tiene suficiente conocimiento del *Che* como para no necesitar el apoyo de un relato para percibir su trascendencia. Parece, pues, que la exposición estuviera más pensada como una experiencia de reconocimiento al *Che*, que como una experiencia de conocimiento de su ejemplo.

El espacio museográfico también refuerza el tono clásico del museo, pues no se ha tratado como parte del discurso, como elemento integrante de la comunicación, sino solo como contenedor de las estructuras expositivas, como generador de ambiente. A pesar de tener un hilo conductor cronológico, el relato museográfico no se plantea como una narración dramática a través de una serie de espacios-secuencia, sino que se presenta como píldoras que se pueden tomar de una a una. En línea con las estructuras y el espacio museográfico, los textos que acompañan la exposición son de corte académico y huyen de cualquier controversia.

El espacio expositivo, la presentación de los objetos, los textos, la iluminación, la manera de hacer la visita, todo en el Museo del *Che* parece rechazar cualquier atisbo de emotividad, posiblemente porque los creadores del Museo del *Che* sentían un gran respeto hacia su figura y creyeron que el mayor homenaje que podían hacerle era seguir un patrón de museo clásico.

El diseño del Museo del *Che* no bebe de la tradición cultural popular cubana sino que apuesta de manera plenamente consciente por el lenguaje académico de los museos clásicos. La duda surge cuando se mira hacia la figura del *Che* con otra perspectiva porque, como pasa en cualquier otro museo, el Museo del *Che* podría haber sido muchos museos distintos y parece inevitable preguntarse si la museografía académica utilizada en el Museo del *Che* de Santa Clara está en consonancia con la personalidad del *Che*, si refleja el espíritu revolucionario que alimentó siempre su actitud vital.

¿Podría el Museo del *Che* haber tenido otra forma expositiva? Sin duda sí, pero eso no significa que fuera mejor o peor, sino que hubiera obedecido a un planteamiento distinto porque la forma expositiva, al final, siempre es el reflejo de la voluntad creativa de las personas encargadas de pensar y diseñar la exposición.

2.2. El Museo Provincial Coronel Simón Reyes Hernández

En el caso del Museo Provincial Coronel Simón Reyes Hernández, la exposición utiliza un lenguaje didáctico aunque algunos ámbitos poseen el tono solemne y académico que ha marcado tradicionalmente el relato de los museos de historia local.

El museo fue inaugurado el 13 de marzo de 1983 y se encuentra ubicado desde el año 2006 en el edificio que fue la Comandancia Militar de la Trocha de Júcaro a Morón, construido en 1874. Conserva diferentes colecciones relacionadas con la historia de la provincia, entre las que destacan la colección arqueológica procedente del yacimiento neolítico lacustre de Los Buchillones, objetos relacionados con las guerras por la independencia, especialmente la «Guerra de los Diez Años», la colección relacionada con el movimiento revolucionario de estudiantes y obre-



Imagen 5. Detalle de las maquetas de La Trocha que se exponen en el Museo Provincial. Fotografía de Antonio Ortega.

ros de la primera mitad del siglo xx, un espacio dedicado a explicar los logros de la Revolución y, finalmente, un ámbito muy singular dedicado a mostrar una de las especificidades del territorio avileño, el sincretismo religioso entre las creencias animistas africanas y la religión católica que se dio en el marco de los ingenios y plantaciones de caña de azúcar.



Imagen 6. Sala dedicada a la lucha por la independencia. Fotografía de Antonio Ortega.



Imagen 7. Sala dedicada a la santería afrocubana. Fotografía de Antonio Ortega.

El museo sigue un relato cronológico y su vocación didáctica se manifiesta en el uso de numerosas maquetas, muy útiles para entender la arqueología de la Cultura Taína, el desarrollo urbanístico de la ciudad de Ciego de Ávila y el sistema defensivo militar habilitado por el ejército español durante las guerras de independencia, que recibió el nombre de «La Trocha».

Al llegar a las salas dedicadas a la lucha por la independencia y posteriormente a la revolución, el tono del museo cambia de lo didáctico a lo emotivo, con referencias a las personas que dejaron su vida en la lucha por la conquista de las libertades.

En estos ámbitos las maquetas dejan paso a los expositores tipo vitrina que presentan recuerdos personales como prendas de vestir que usaban las personas caídas, noticias de periódicos relatando las atrocidades de los combates o fotografías en las que se puede identificar a los principales protagonistas.

La parte dedicada a las religiones de origen africano utiliza las escenografías como recurso museográfico principal, lo que permite una clara contextualización de los objetos.

La vocación didáctica del museo es evidente pero la ausencia de un planteamiento espacial de la museografía merma la capacidad comunicativa de la exposición. De manera aún más exagerada que en el Museo del *Che*, el Museo Provincial avileño construye su museografía solo a partir del mobiliario museográfico, es decir, a partir de vitrinas, maquetas y escenografías, pero no tiene en cuenta el espacio más que para ubicar en él de manera ordenada los soportes de la colección.

Y en el caso de este museo la ausencia de perspectiva espacial se echa especialmente de menos, porque el museo se ubica en un edificio histórico que ya es por

Imagen 8. El espacio bajo cubierta de la catedral de Pamplona, donde fueron abandonados los ingenios utilizados en la fábrica de la fachada neoclásica, se convirtió en el lugar ideal donde explicar el proceso y las vicisitudes que implicó su construcción. Fotografía del autor



sí mismo una pieza del museo, y porque la ausencia de un tratamiento museográfico del espacio hace que la exposición pierda fuerza comunicativa, al convertirse en una sucesión de hitos y no en una narración homogénea.

La falta de sorpresa al pasar de un ámbito a otro provoca una monotonía en la experiencia de visita que solo se rompe gracias al atractivo de las maquetas, el interés de las piezas de la colección y las pequeñas escenografías.

Si el plan museológico hubiera tomado como punto de partida la lectura espacial del edificio, en lugar de considerar solo la colocación de la colección, se podría haber conseguido conjugar la lectura de la casa y el relato histórico de la provincia, como sucede, por ejemplo, en la Fachada de la Catedral de Pamplona, donde el espacio histórico se convierte en el hilo conductor de la exposición.

Si utilizara el espacio histórico como lenguaje museográfico y no solo como mero contenedor museográfico, el Museo Provincial Coronel Simón Reyes Hernández incrementaría sustancialmente su eficacia como medio de comunicación porque la propia historia del edificio es, en cierto modo, una síntesis de la historia de la provincia.

Para conseguir este objetivo sería necesario definir un recorrido por la casa en el que cada sala tuviera asignado un contenido museográfico relacionado con su función original. Esta idea permitiría ir desarrollando los temas que actualmente presenta el museo integrados en la visita a la casa, como si la casa fuera en cada momento el escenario de un momento de la historia avileña.

2.3. El Museo de la Cultura del Azúcar del Central Patria o Muerte

El Central Patria o Muerte fue uno de los centrales azucareros escogidos para ser convertido en museo después del cierre de más de la mitad de los centrales del país a partir de la desaparición de la Unión Soviética y las sucesivas crisis mundiales del azúcar, lo que llevó a una reducción drástica de la producción azucarera cubana. La cercanía del Central Patria a la zona turística de la cayería de los Jardines del Rey permitió que este central pudiera iniciar una nueva etapa productiva, ahora como atracción cultural.

El museo está organizado en diferentes ambientes. La recepción está ubicada en una casona de estilo «country» donde hay una exposición hecha a base de paneles

gráficos en la que se exponen textos y fotografías del periodo en que el *Che* ejercía como ministro de industrias y de la historia de todos los centrales azucareros de la provincia. También se exponen herramientas y piezas relacionadas con la reparación de las máquinas. Completa el conjunto un parque de locomotoras de vapor.

Si se exceptúa el módulo de entrada, que presenta un lenguaje museográfico clásico a base de paneles gráficos y mobiliario expositivo, la propuesta museográfica del Museo Central Patria o Muerte resulta novedosa respecto a lo que hemos visto en los dos museos anteriores. Se asienta en la música y el baile, rasgos que caracterizan la cultura popular cubana.

En lugar de proponer un recorrido por las instalaciones industriales acompañado de una narración de corte científico técnico sobre locomotoras, toneladas producidas o variedades de cañas, los responsables del museo apostaron deliberadamente por centrar el discurso del museo en el factor humano, usando como hilo conductor la manifestación cultural que se produjo en el contexto de las plantaciones y los ingenios a partir del sincretismo entre la cultura hispanocubana y la cultura francohaitiana de raíces africanas.



Imagen 9. La exposición del módulo de entrada del Museo Central Patria o Muerte contrasta con el concepto y el lenguaje museográfico principal del museo. Mientras este está orientado a proporcionar una experiencia sensorial, la exposición del módulo de entrada insiste en una estrategia poco eficaz, la de considerar la exposición como un libro de hojas gigantes. Fotografía de Antonio Ortega.



Imagen 10. La expresión artística utilizada como lenguaje museográfico en el Museo Central Patria o Muerte. Fotografía del autor.

La música y el baile son los recursos que se usan para desgranar a partir de un relato poético los conflictos de culturas y de clases. Las sensaciones continúan con la degustación de la canchánchara, un combinado a base de ron, miel y cítricos y se culminan con un recorrido en un tren de vapor en el que se puede degustar la caña de azúcar.

Es cierto que el Museo del Central Patria o Muerte tiene por delante un ingente trabajo de restauración, investigación y adecuación de sus instalaciones y colecciones, pero de momento ha conseguido situarse como un elemento cultural de referencia, como un punto de interés local que mira también hacia los turistas de la cayería.

A diferencia de los dos museos anteriores que siguen las pautas tradicionales de la museografía de origen europeo, este museo azucarero de Morón se ha planteado una identidad museográfica propiamente cubana.

3. LA RELACIÓN ENTRE EL LENGUAJE EXPOSITIVO Y EL ESPACIO MUSEOGRÁFICO

Los tres museos cubanos analizados utilizan tres lenguajes expositivos diferentes pero, en cambio, no ofrecen diferencias sustanciales en cuanto al tratamiento del espacio museográfico. Esta poca diferenciación posiblemente sea debida a que los

tres museos han proyectado su museografía con un método que no tiene en cuenta o no valora el diseño del espacio.

Este hecho no debe extrañarnos porque la idea de considerar el espacio como parte del relato museográfico es relativamente reciente. Frente a la museografía decimonónica de los grandes museos nacionales nacidos para exponer los tesoros nacionales y dedicados a ensalzar el orgullo nacional, la Nueva Museografía, tanto europea como americana, surgida en los años cincuenta y sesenta del siglo xx, puso el centro de atención de los museos en su carácter social. Desde entonces, tanto museos de corte académico, como museos de orientación didáctica, han ido asimilando este carácter social y han ido modelando la forma expositiva para adaptarla a los gustos de la demanda. Los museos de los países de tradición protestante, más abiertos a la idea de considerar como *clientes* a los visitantes de los museos, fueron los primeros en dedicarse a estudiar el público del museo como «demanda». Se buscaba así satisfacer las expectativas de sus públicos y, al mismo tiempo, conseguir un mayor número de ventas y, por tanto, de ingresos.

En los museos de los países de tradición protestante, además, debemos añadir la popularización de la obra de Freeman Tilden y de las tesis de la interpretación del patrimonio que tenían como objetivo principal favorecer la conservación del patrimonio cultural y natural mediante el uso de instrumentos cognitivos de base emocional capaces de generar una empatía positiva entre el patrimonio y sus usuarios. Esta corriente interpretativa y emocional de la museografía es la que ha asimilado con más interés la importancia del espacio museográfico como ingrediente relevante del discurso museográfico.

Además, este cambio de paradigma se retroalimentó con un proceso radicalmente nuevo que consistió en la patrimonialización y la museización del mundo, proceso que arrancó después de la IIª Guerra Mundial y que perdura, con mayor fuerza si cabe, en nuestros días. En general, la patrimonialización o museización implica, por un lado, la pérdida previa de la función original del objeto, del espacio o del intangible que se convierte «en patrimonio» y, por otro lado, la búsqueda de un nuevo uso. En la búsqueda de estos nuevos usos, en la selección de lo que es considerado susceptible de ser patrimonializado o museizado y, sobre todo, en la adecuación de los bienes patrimoniales es dónde más evidente se hace el trasfondo ideológico que todas las intervenciones en patrimonio tienen. La elección de un determinado lenguaje museográfico ya tiene de entrada un trasfondo ideológico y,



Imagen 11. Presentación de la Victoria de Samotracia en el Museo del Louvre. Fotografía de Osmar Valdebenito..

como veremos a continuación, el tratamiento del espacio museográfico guarda una relación estrecha con el lenguaje museográfico utilizado.

Hemos visto cómo en el Museo del *Che* de Santa Clara el planteamiento espacial de la museografía se limitaba al diseño del contenedor museográfico y tenía por objetivo crear un marco neutro en el que destacaran el mobiliario expositivo y las piezas de la colección, el espacio museográfico no se utiliza para transmitir contenidos y su función se limita a dotar de un entorno a las estructuras museográficas.

Este planteamiento «ambiental» del espacio museográfico del Museo del *Che* es el que utilizan, en general, los museos de corte académico, museos que obedecen a una idea de museo entendido como «templo» que alberga las «reliquias» patrimoniales. En este tipo de museo el espacio está al servicio de la colocación de las piezas de la colección y la capacidad comunicativa del espacio queda limitada al «punto de vista», es decir, a forzar cómo se ve un objeto, como sucede con la Victoria de Samotracia en el Museo del Louvre.

En el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, que es un paradigma de museo académico, los mosaicos se presentan colgados de las paredes como si fueran cuadros, descontextualizados a nivel espacial de su función original que es la de ser suelos, solo interesan como obras de arte y el espacio museográfico se limita a servir de soporte a ese fin principal.

En un sentido opuesto radicalmente al del Museo de Arte Romano de Mérida, el Museo del Arlés Antiguo¹⁰ expone su colección de mosaicos sobre el suelo y genera un paso elevado para que puedan ser vistos adecuadamente. El Museo de Arlés tiene una clara vocación didáctica, que se manifiesta especialmente en el uso abundante de maquetas y en la presentación de las piezas arqueológicas contextualizadas para su mejor comprensión.

Los objetos de la colección están al servicio del discurso que pretende hacerlos comprensibles para el gran público y pasa lo mismo con el espacio museográfico, que también se convierte en un instrumento de comunicación, aunque no con la intensidad que veremos al tratar la museografía emocional.

La arquitectura del Museo del Arlés Antiguo fue proyectada a partir de un proyecto museológico que definía el discurso y la personalidad del museo. El resultado fue que el espacio arquitectónico fue a la vez el espacio museográfico y un potente instrumento de comunicación. A menudo, la museografía didáctica peca de centrar su atención en los dispositivos expositivos y atender poco al espacio expositivo, como sucede en el caso del Museo Provincial Coronel Simón Reyes Hernández de Ciego de Ávila. Pero cuando un museo de corte didáctico usa el espacio expositivo con intencio-



Imagen 12. Mosaico colgado en la pared en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Fotografía: Rafael del Pino.

¹⁰ Musée Départemental Arles Antique: <http://www.arles-antique.cg13.fr>.

nalidad museográfica, se revela su eficacia comunicativa, como sucede en el Museo del Arlés Antiguo.

Uno de los ejemplos más claros del uso del espacio arquitectónico como espacio museográfico es el zigzagueante edificio «Entre las líneas» del Museo Judío de Berlín,¹¹ diseñado por el arquitecto Daniel Libeskind.

La arquitectura de este edificio adquiere la condición de narración. La arquitectura interpreta la presencia del pueblo judío en Alemania, y lo hace mediante una sucesión de espacios que provocan un fuerte impacto emocional, jugando con las proporciones, limitando el paso de la luz, resaltando los vacíos e introduciendo instalaciones artísticas, como la del espacio «El vacío de la memoria». Nos encontramos en este caso ante un ejemplo claro de la museografía emocional. En este tipo de museografía el tratamiento del espacio museográfico es esencial porque es la clave para generar en el visitante una experiencia inmersiva. La museografía emocional tiene algunos parecidos con el cine y el teatro en el sentido de que también pretende captar completamente la atención del usuario. Mientras que la museografía académica invita más al paseo y la museografía didáctica a la interacción, la museografía emocional propone vivir experiencias.

Actualmente, gracias al desarrollo tecnológico, es posible combinar distintos lenguajes museográficos en un mismo espacio. Es el caso, por ejemplo, de la iglesia románica de Sant Climent de Taüll, en la Vall de Boí, un pequeño pueblo del Pirineo catalán. Esta iglesia perdió sus pinturas románicas en 1919,¹² cuando fueron arrancadas y trasladadas al edificio que hoy en día alberga el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona. La iglesia de Taüll, que desde los años sesenta lucía en el ábside una copia de las pinturas románicas originales, ha sido objeto recientemente de un proyecto de museización.

La museización ha consistido en la recuperación de los restos de la pintura original que aún se conservaban *in situ* y en la instalación de un vídeo *mapping* que reproduce los frescos en su estado original, en el momento en que fueron pintados. El vídeo *mapping* no se ha planteado como un instrumento didáctico, sino como una instalación artística que ofrece una experiencia estética y sensorial muy intensa e inmersiva. Así, en Taüll los visitantes pueden pasear para contemplar el monu-

¹¹ www.jmberlin.de/en

¹² Miró, M. (2014): «¿El pantocrátor de Taüll quiere volver a casa?» en www.manelmiro.com



Imagen 13. Uno de los mosaicos que se presentan en la exposición permanente del Museo del Arles Antiguo. Fotografía de Linda Casta.

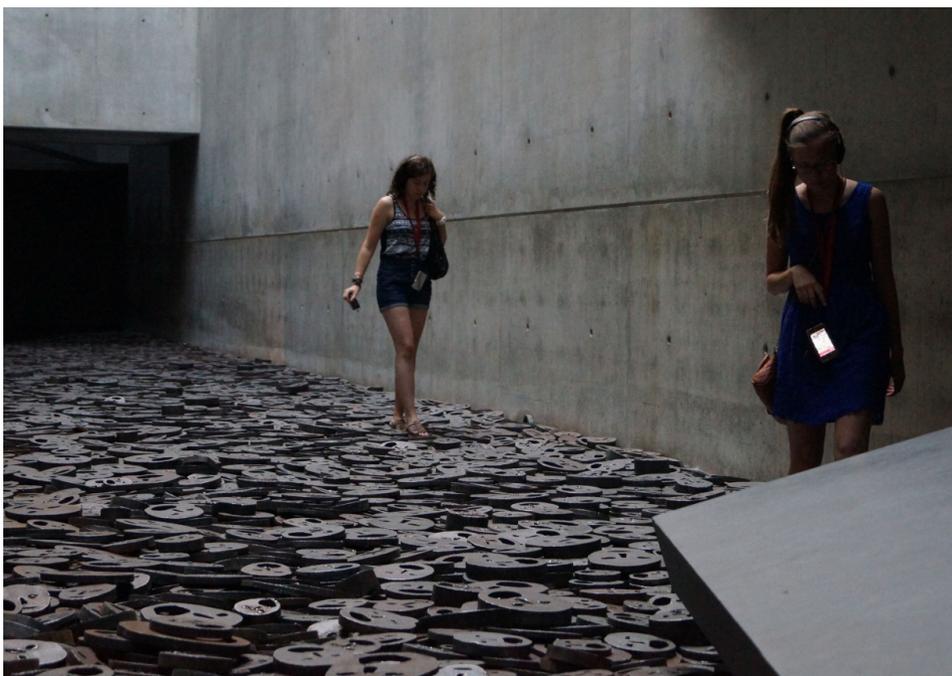


Imagen 14. «El Vacío de la Memoria» alberga la instalación «Shalecht» del artista Menashe Kadishman en el Museo Judío de Berlín. Fotografía de Kurt Aufner.



Imagen 15. Mapping «Taüll 1123». Fotografía Centre del Romànic de la Vall de Boí.

mento tal y como ha llegado a nuestros días pero también se pueden sumergir en una experiencia que les lleva al lejano año de 1123 cuando fueron terminados los frescos que la decoraron durante casi ocho siglos.

Otro ejemplo de museografía emocional se encuentra en el Museo de la Paz de Gernika (País Vasco, España), un museo dedicado a una ciudad convertida en icono internacional de la paz gracias al famoso lienzo que Picasso pintó para el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937.

El Museo de la Paz de Gernika toma como ancla el devastador bombardeo que sufrió la ciudad en 1937, durante la Guerra Civil Española, a manos de la Luftwaffe alemana, para desarrollar a partir de ahí un discurso, no sobre la guerra sino sobre la paz. La museografía del Museo de la Paz de Gernika propone una sucesión de espacios-experiencias que, en un crescendo emocional, empieza planteando la evolución histórica del concepto de paz y culmina al llegar a la sala de la reconciliación.

El recorrido del museo conduce a los usuarios en un orden predeterminado a través de diferentes espacios expositivos caracterizados por el uso de escenogra-



Imagen 16. Este ámbito de la exposición permanente del Museo de la Paz de Gernika está dedicado a mostrar la ciudad devastada por la guerra. El espacio museográfico caracterizado por este suelo lleno de escombros introduce el tema sin necesidad de mediar una palabra. Fotografía Ismael Tato..

fías que son la base del relato y que permiten de manera eficaz caracterizar el tema que trata el espacio al primer golpe de vista. En contraposición a la museografía de estructuras, el Museo de la Paz ofrece un planteamiento de espacio museográfico pensado no como un mero contenedor de muebles sino como parte esencial del discurso de la exposición.

4. POR LA INTEGRACIÓN DEL ESPACIO MUSEOGRÁFICO EN EL RELATO EXPOSITIVO

En los últimos años parece que la cuestión tecnológica se ha situado en el centro del debate sobre la museografía y la interpretación del patrimonio, sin embargo, lo que debería estar ahora mismo en el centro del debate es la cuestión del relato, es decir, de

la cada vez más necesaria narrativa que deben desarrollar los museos y espacios patrimoniales para adaptarse a la idiosincrasia de sus usuarios, actuales, potenciales y futuros. Y en la creación de ese relato es fundamental el diseño del espacio museográfico.

La voluntad de generar relatos en los museos y espacios patrimoniales ha existido siempre, pero generalmente el relato que se ha generado ha tenido un tono y un enfoque académico o didáctico. Por el contrario, ahora parece que se está incrementando la necesidad de diversificar el relato y acercarlo a los gustos, sensibilidades y capacidades de los usuarios y es en relación a esta necesidad donde la tecnología está jugando un papel fundamental para dar forma a esta diversidad de narrativas, pues lo que también es cierto es que estas narrativas actualmente tienen muchos formatos posibles.

Las nuevas tecnologías de la comunicación ofrecen a la museografía y la interpretación del patrimonio una variedad de herramientas que son muy útiles para generar contenidos diversos en un mismo espacio, de ahí que también la concepción del espacio museográfico debería evolucionar para facilitar el desarrollo de narrativas diversificadas. No se trata solo de tecnología, de realidad virtual o aumentada, sino también de visitas teatralizadas, de escenografías, es decir de recursos que se utilizan desde hace mucho tiempo.

Esta necesidad creciente de un nuevo tipo de relato en los museos debería hacer que nos interroguemos sobre qué hay detrás de esta tendencia, sobre por qué ahora precisamente. Si bien una de las razones es que hay una parte muy importante de experimentación de las posibilidades que ofrece la tecnología, también es cierto, y esto es lo que para mí es realmente significativo, que hay una creciente demanda, inconsciente quizá, de dotar de una nueva misión a los museos y espacios patrimoniales: ya no basta con conservar y educar, también hay que enseñar a la gente a disfrutar del patrimonio. Esta nueva misión, que no debe sustituir a las otras dos sino añadirse a ellas, es la que debería servir como clave de bóveda en la creación de estrategias interpretativas para museos y espacios patrimoniales.

¿Cómo se traducirá a nivel de concepción del espacio museográfico esta nueva misión? En primer lugar, la diversificación de relatos en un mismo espacio empujará a eliminar progresivamente de la museografía aquellos aspectos consustanciales del relato único como son los textos en paredes o paneles gráficos. En segundo lugar, favorecerá el uso de dispositivos electrónicos móviles como mediadores entre la exposición y los usuarios, como ya se ha implementado en Lascaux IV. Los usua-

rios visitan la nueva réplica y las exposiciones con la ayuda de un «acompañante virtual». Se trata de una tablet que permite escuchar claramente las explicaciones del guía, acceder a los contenidos de las exposiciones y escuchar en tu propio idioma los audiovisuales de los otros espacios. Alguien podría pensar que el «acompañante virtual» de Lascaux no es más que una versión moderna de audioguía, pero no es así. La audioguía en un museo normalmente es un complemento de la visita y una manera de generar ingresos, en cambio el «acompañante virtual» que se ofrece en Lascaux IV no es un complemento sino una herramienta imprescindible, es la herramienta que permite la comunicación entre el museo y sus usuarios, un museo que es más rico en medios de comunicación y en contenidos y que ya no se comporta como un sujeto pasivo, sino que interactúa con las personas que lo utilizan.

La gran potencialidad de las nuevas tecnologías es que han facilitado y abaratado el coste de ofrecer contenidos diferentes pensados para públicos diferentes en un mismo espacio. La novedad relevante es que desde el punto de vista de la comunicación disponemos de muchas más herramientas actualmente susceptibles de captar la atención de los usuarios y de interesarles. Pero lo relevante es saber crear relatos interesantes, saber crear relatos para personas con necesidades interpretativas diferentes, por tanto, un proyecto museográfico debe partir de una definición previa de diferentes tipos de públicos e imaginar un espacio museográfico en el que tengan cabida diferentes experiencias para cada uno de los públicos.

El cambio de chip necesario es entender que un museo o un espacio patrimonial no es solo un contenedor de colecciones y de conocimiento, sino que debe convertirse en un nodo de intercomunicación de este conocimiento con el mundo y sus usuarios. Tiene que ser un facilitador de experiencias de las personas con el patrimonio. Lo que no puede ser es que condenemos a los que no saben disfrutar del patrimonio por falta de formación o de motivación a que sigan sin disfrutar. La transmisión del conocimiento no es la única función del museo para con su público, también lo es la de enseñar a disfrutar del patrimonio. Por ello, el gran reto no es tanto la inversión en tecnología sino la inversión en gestión, en recursos humanos y en innovación en los museos y en las instituciones patrimoniales.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIER, C. (1996). «La exposición como *media*. Análisis de un lenguaje», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 16.
- CAMERON, D. F. (1971). «The Museum, a Temple or the Forum1», *Curator: The Museum Journal* 14.
- DESVALLÈE, A. (dir.) (1992). *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1-2. Mâcon: éditions W, Savigny-le-Temple, M.N.E.S.
- MCMANUS, P. y MILES, R. (1993). «United Kingdom: focused on the market», Volume 45, Issue Museum International.
- MIRÓ, M. (2012). «Prohibido hacer fotografías». *Raining Stones. Blog de interpretación del patrimonio*. URL: <https://manelmiro.com/2012/09/12/prohibido-hacer-fotografias/> [27.03.2019].
- . (2014): «¿El pantocrátor de Taüll quiere volver a casa? *Raining Stones. Blog de interpretación del patrimonio*, URL: <https://manelmiro.com/2014/11/10/el-pantocrator-de-taull-quiere-volver-a-casa/> [27.03.2019].
- . (2018) «Reflexiones sobre los retos actuales de la interpretación del patrimonio». *Raining Stones. Blog de interpretación del patrimonio*. URL: <https://manelmiro.com/2018/11/22/reflexiones-sobre-los-retos-actuales-de-la-interpretacion-del-patrimonio/> [27.03.2019].
- TILDEN, F. (1967): *Interpreting Our Heritage*, University of North Carolina Press.