

TRADICIÓN Y MEMORIA POPULAR: LOS MUSEOS MILITARES Y LA RECREACIÓN DE LA HISTORIA

Antonio Martín Cabello

*Universidad Rey Juan Carlos
Departamento de Ciencias Sociales*

El presente artículo fue escrito como parte de una investigación realizada por el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) para el Ministerio de Defensa español. Se pretendía investigar la posibilidad de musealizar algunos campos de batalla en España. Este artículo presenta los principales aspectos teóricos relacionados con la representación del pasado militar. En primer lugar, se definen los conceptos de tradición y patrimonio cultural. Posteriormente, se ligan con el complejo fenómeno de la memoria popular y el papel de los museos en su creación y difusión. Finalmente, se plantea una puesta en valores de la cultura militar basada en el concepto de "patriotismo constitucional" tomado de la teoría de Jürgen Habermas.

Palabras clave: Patrimonio cultural, memoria popular, museos, cultura militar.

This article was written as part of a research for the Spanish War Ministry by the Social Sciences Department of the Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). The aim was to research the possibility to 'musealize' some battlefields in Spain. This papers shows the main theoretical aspects related with the representation of military history. Firstly, tradition and cultural heritage concepts are defined. Lately, this concepts are linked with the complex phenomenon of popular memory and the role of museums in the formation and diffusion of popular memory. Finally, the paper considers a value-exhibition of military culture based in the "constitutional patriotism" concept borrowed of Jürgen Habermas theory.

Keywords: Cultural heritage, popular memory, museums, military culture.

INTRODUCCIÓN

La musealización de un hecho histórico de carácter militar implica ligar una serie de fenómenos de enorme complejidad. Por un lado, el museo es una institución que tiene una dinámica propia y que conecta con el polémico concepto de patrimonio cultural. Por otro, los museos militares son parte integrante y activa de la

cultura de defensa. En este sentido, cultura de defensa, patrimonio militar-nacional y museos militares son tres aspectos básicos a contemplar en cualquier intento de musealizar una realidad militar. El museo integra y gestiona estos aspectos culturales: la cultura de defensa y el patrimonio-tradición militar, que son la materia prima sobre la cual actúa. Este hecho aún se hace

más complejo, ya que estas tres realidades se sitúan, por así decirlo, en un plano sincrónico y están actuando sobre elementos históricos. El museo como agente creador de una cultura de defensa y gestor de un patrimonio cultural recrea el pasado en el presente. La institución museística, por tanto, es un pieza clave en la gestación de una memoria social, que llamaremos de aquí en adelante memoria popular; es decir, en la creación del modo en el cual el pasado es vivido en la actualidad.

El presente artículo tiene el objetivo de ahondar en las relaciones existentes entre las nociones de historia y de patrimonio nacional; es decir, trata de incidir en como el pasado es recreado en el presente. Para ello, en primer lugar, se vincula la noción de tradición desde la perspectiva de la sociología de la cultura con la de patrimonio cultural como destilación de la cultura vivida de un pueblo. En segundo, se analiza el concepto de memoria popular y, posteriormente, se intenta bosquejar la influencia e importancia del patrimonio militar y de los museos militares en la creación y recreación de la memoria popular. Para finalizar, se realiza una apuesta por una forma de recrear el patrimonio militar: el patriotismo constitucional. Con todo ello, se pretende enmarcar el intento de musealizar un área geográfica e histórica determinada en el campo más amplio de la representación social de la memoria y de la historia.

1. TRADICIÓN Y PATRIMONIO CULTURAL

Según el sociólogo británico Raymond Williams, la cultura de un determinado colectivo se estructura en tres niveles (1961: 47-60). En primer lugar, la cultura vivida o cultura experimentada por los miembros de la colectividad. Este nivel sólo puede ser aprehendido por los integrantes de la cultura, por aquellos que tienen la vivencia de la misma. En segundo lugar, la *cultura registrada*, solidificada de la cultura vivida. Proviene de la fragmentación de la cultura vivida, ya que solamente una pequeña

parte de la cultura vivida es registrada. En este nivel se mueve el análisis cultural. Por último, existe la *tradición selectiva* que es un registro organizado por los grupos dominantes de la cultura registrada. A medida que la cultura se solidifica adquiere los valores del grupo dominante.

La distancia del pasado produce una pérdida en la posibilidad de tener la vivencia de una cultura determinada, quedando de la misma tan sólo el *registro*. Además, este registro suele estar organizado por los grupos sociales dominantes. La cultura, en un sentido amplio, es el sistema significante de todos los ámbitos de la vida social; pero, en sentido restringido, crea una esfera propia, un sistema propiamente cultural, con una estructura y una dinámica interna específica (Williams, 1981: 194-195). Así, la cultura permea todas las esferas de la vida, pero cuando es registrada pasa a ser parte de la esfera cultural. Por ejemplo, la cultura del siglo de oro español era una cultura vivida para los habitantes del reino en el siglo XVII. Sin embargo, en la actualidad solamente conocemos el registro (escritura, escultura, pintura, arquitectura, etc.), y dentro de éste la "tradición selectiva", aquello que los especialistas han considerado más importante. Esa cultura, vivida como un estilo de vida total por los españoles del siglo XVII, tan sólo es una parte de la esfera cultural de la España actual. Todo intento de acercarse a esa realidad será siempre parcial, ya que no es posible abarcar las "estructuras del sentir" (Storey, 2002: 81); el modo en el cual los seres humanos vivían de modo completo y como un todo esa cultura. Dicho de otro modo, una cultura pasada es captada en el presente solamente como recreación, no como totalidad¹.

El concepto de patrimonio nacional está ligado al de tradición selectiva y a una forma específica de entender lo cultural. En concreto, se suele citar como representante de esta tradición al pensador Mathew Arnold, para el cual la cultura era "lo mejor que se ha pensado y dicho en

el mundo" (1960: 6). Es decir, la cultura sería una destilación de la propia cultura, aquello que el tiempo conserva por su valor intrínseco. Podría decirse que la cultura es resultado de la tradición, de la selección de ciertos elementos considerados valiosos en sí mismos por una elite intelectual. En este sentido, como recoge Luis Díaz G. Viana, la tradición es considerada como: "Producción sofisticada y reivindicable frente a esa gran cultura y digna (al mismo tiempo) de ser asimilada por ella, o la tradición como encarnación viva de la esencia intemporal de los pueblos, sería finalmente contrapuesta al propio concepto de lo popular, en cuanto a territorio más confuso, heterogéneo y ambiguo" (en Uña y Hernández, 2004: 1541). La Cultura, pues, estaría compuesta por aquellas partes más valiosas de las diversas culturas que componen una sociedad. La Tradición supera y trasciende las tradiciones populares, al representar la esencia, lo mejor de las mismas.

En el Reino Unido la noción de patrimonio nacional (*National Heritage*) ha sido muy influida por esta concepción de la cultura y lo cultural como producto de la tradición selectiva. Según Michael Bommers y Patrick Wright, el concepto de patrimonio nacional es un elemento cultural políticamente activo. Entender "el patrimonio como el legado de conocimientos y cultura que es necesario si es preciso asegurar la continuidad de la civilización" (1982: 269), es hacerlo en términos políticos. Mantienen que el *National Trust*, organismo encargado de gestionar el patrimonio en el Reino Unido, enfatiza elementos conservadores, como la unidad de la nación y el racismo, en un intento de reconstruir una imagen irreal de lo británico. Las estructuras sobre las cuales se organizaría el "patrimonio nacional" serían (Bommers y Wright, 1982: 288-297) las que se exponen a continuación. (a) Se abstrae lo "realmente importante" de la historia. (b) La historia se presenta de modo atemporal, todo es pasado sin contextualizarlo. (c) La historia

es lo exitoso en la continua degradación del tiempo. (d) El patrimonio siempre está en peligro. (e) Se revaloriza lo rural, existe una idea idílica de lo rural. (f) El pasado es presentado como algo existente. Y (g) el patrimonio se presenta como utopía y como un lugar de ocio y consumo. De este modo, el concepto de patrimonio sería una recreación que las clases dominantes hacen del pasado, un intento de construir la memoria popular en términos políticos.

Un buen ejemplo de esta reconstrucción del pasado se encuentra en la presentación de los pueblos considerados patrimonio cultural. Carla Corbin (2002) realizó un estudio sobre la creación de enclaves rurales en los cuales se representaba la vida de la "gente ordinaria" del pasado. Los pueblos y casas históricas, situados en el campo como "recuerdo", son tanto una reconstrucción como una exposición del pasado. Se trata de traer el recuerdo al presente y eso significa modificarlo, porque "el pasado es fluido, no un lugar o punto único" (Corbin, 2002: 244). La creación de este tipo de patrimonio supone no ceñirse a una visión fija del pasado, sino a una visión que lo conecta con el presente.

Esta reconstrucción del pasado en forma de patrimonio cultural, sin embargo, no es realizada únicamente desde posiciones conservadoras, como pudiera derivarse de los análisis anteriores. Paul Grainge, en una discusión sobre las políticas que rodean la crítica al coloreado de películas clásicas de *Hollywood* y al concepto de multiculturalismo, afirma que la nostalgia, el anhelo de un pasado mítico, no es patrimonio de los políticos y la políticas conservadoras: "Una política de la nostalgia puede surgir desde múltiples concepciones de pérdida, no siendo simplemente reaccionaria; ha sido desarrollada por facciones de la izquierda y la derecha" (1999: 623). La nostalgia como deseo de estabilizar la percepción y transmisión de la identidad cultural por parte de la política hegemónica, de derecha o de izquierda, se centra en el patrimonio nacional, en la tradición,

como representante de un pasado mejor. Y, curiosamente, el mismo patrimonio re-crea un pasado que, las más de las veces, no corresponde con el pasado histórico.

En definitiva, tradición y patrimonio son fenómenos ligados, que tienen un marcado carácter político. La elección de un determinado fenómeno, material o ideal, supone que un grupo con una posición determinada selecciona esos hechos como representación paradigmática de ciertos valores. En otras palabras, un hecho es considerado como tradición y solidificado en forma de patrimonio al ser representación de ciertos valores que un grupo social considera fundamentales. La tradición y el patrimonio, por tanto, implican una "lectura" del pasado, de la historia.

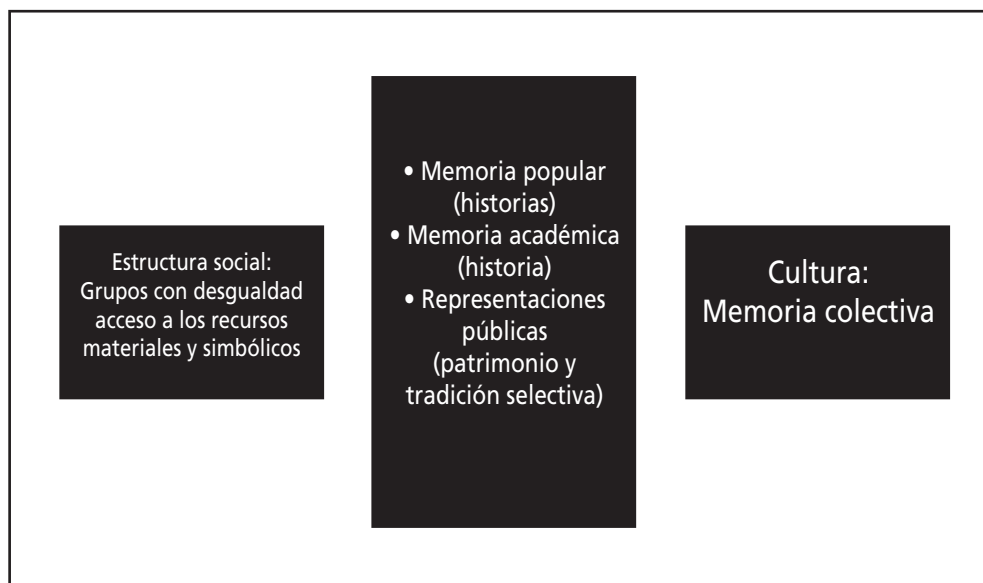
2. MEMORIA POPULAR

El patrimonio cultural es, por tanto, un instrumento de carácter político, ya que es una poderosa y básica herramienta para la creación del recuerdo en la población, de la memoria popular. Por memoria popular entendemos: "Todos los modos en los que un sentido del pasado es construido en nuestra sociedad. (...) Llamaremos a esto «la producción social de la memoria»" (CCCS Popular Memory Group, 1982b: 207). Con este concepto se liga el pasado con el presente, el modo en el cual el pasado es representado en el presente. Según Maurice Halbwachs, la memoria es una construcción social, formando parte de la cultura de un pueblo: "El recuerdo es, en buena medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos prestados del presente, y preparado además por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores donde la imagen original resulta alterada" (1968: 57). La memoria se diferencia de la historia en que es continua, el presente enlaza perfectamente con el pasado; y, en segundo lugar, en que existen múltiples memorias populares –dado el carácter fragmentario de la sociedad–, frente a la vocación unitaria de la historia. La memoria colectiva

es una representación en la cual, afirma Halbwachs, el grupo se contempla y afirma: "La memoria colectiva es un mural de semejanzas, y es natural que el grupo se persuada que permanece, y además que permanece siendo el mismo" (1968: 77). Asimismo, la memoria popular está ligada a un territorio, es decir, es un fenómeno localizado geográficamente donde el espacio tiene un papel fundamental².

Para Barry Schwartz la memoria colectiva es "una representación del pasado encarnada *tanto* en la evidencia histórica *como* en el simbolismo conmemorativo" (2000: 9). La memoria colectiva incluye los recuerdos históricos (populares o memoria popular y académicos o historia), las fiestas conmemorativas, el arte, la arquitectura, etc. La memoria popular, pues, es parte de la cultura popular, un aspecto concreto de la misma, y un elemento básico de la memoria colectiva del conjunto de la población (cuadro 1).

Como cualquier otro elemento de la cultura popular, la memoria es creada y re-creada mediante complejos fenómenos de negociación entre los grupos que componen la sociedad. En consecuencia, existen construcciones competitivas del pasado, encontrándose una "memoria dominante" y una "memoria privada". La primera sería construida por los grupos hegemónicos. La segunda lo estaría por los grupos subordinados, habitualmente como recuerdos particulares, concretos y privados frente a la esfera pública copada por la memoria dominante. Tradicionalmente, la memoria popular nacional fue creada por el Estado a través de la educación popular; mientras que, en la actualidad, los grupos dominantes configuran una memoria popular internacional a través de las multinacionales de la cultura. Como reconoce Renato Ortiz: "Los artífices de la memoria nacional fueron el Estado y la escuela. En mi opinión creo que los artífices de la memoria internacional popular son, en primer lugar, los medios transnacionales" (1998: 64).



Cuadro 1

En el uso del concepto de “memoria popular” es conveniente distinguir entre Historia (*History*) e historias (*Stories*); es decir, entre un uso científico del término, la búsqueda de la “verdad” de lo acaecido de un modo más o menos objetivo y sistemático, y la creación de una imagen del pasado en el presente, construida tanto por acontecimientos como por valores, deseos, preferencias, ideologías y mitos. La memoria popular está ligada con este último sentido, tratándose de una etnohistoria. “La etnohistoria, recordémoslo, difiere de la «historia» en que ésta se ocupa de la investigación más o menos desinteresada y profesional del pasado, mientras que aquella corresponde a los registros y recuerdos de los miembros de una comunidad y a su propio redescubrimiento de un «auténtico» pasado –o pasados- comunal” (Smith, 2004: 166). Un acontecimiento pasado puede ser una certeza histórica y, sin embargo, no formar parte de la memoria popular. Y, viceversa, un hecho mítico puede no tener ningún viso de realidad y, paradójicamente, estar presente en la memoria

colectiva de un pueblo. De este modo, personajes históricos como el Cid, Napoleón, Alejandro Magno, etc., están presentes en la memoria colectiva muchas veces como mitos sin que la imagen histórica real de los mismos interfiera en su valoración. En este sentido, es necesario distinguir entre la realidad fenomenológica del recuerdo o memoria popular y la codificación escrita y científica del pasado³. Además, tanto la memoria popular como la historia tienen efectos reales en el presente.

En consonancia con esta línea argumental, Alison Griffiths ha revisado la configuración de la identidad galesa en el Reino Unido a través de la creación de la memoria popular (1994). El papel de la memoria colectiva es claro ya que desde esta se seleccionan y utilizan tradiciones sobre las cuales construir la identidad. Y es un campo de conflicto, pues, como afirma Griffiths, la definición del pasado dada por los historiadores, por los medios de comunicación y recreada en la memoria popular no son concordantes. Las identidades, en

este caso Galesas, se recrean a partir de la tradición selectiva, de los medios de comunicación que transmiten esa tradición selectiva y de los recuerdos y tradiciones conservadas por el pueblo.

En este sentido, como afirmaba Jürgen Habermas: "Aprendemos de nuestras tradiciones, nos movemos de por vida en diálogos con textos y mentes que a través de largas distancias históricas siguen siendo contemporáneos" (1990: 263). El problema, pues, es definir que elementos son relevantes en la configuración de la memoria popular, los hechos que deben ser aprendidos por las generaciones futuras y recreados en su vida presente. En las sociedades multicultural y a veces pluralistas de la actualidad, asimismo, existen múltiples concepciones que compiten y cooperan en la configuración de la memoria social. La memoria popular está ligada a los relatos del pasado, sean orales o escritos, siendo estos intermediarios de la misma. Esta memoria hace referencia a hechos pasados que son contruidos linealmente, con un inicio y un desenlace, y ligando estructuralmente ciertas partes del pasado. En otras palabras, la memoria popular trata de reconstruir un pasado al modo de un relato estructurado con ambición de totalidad. Para Mircea Eliade (1951), la memoria popular es a-histórica, ya que funciona mediante categorías. El recuerdo de hechos históricos concretos, afirma, no tiene una duración más allá de dos o tres siglos. La memoria popular transforma la historia en mitos, en relatos, funcionando como un gran discursos explicativo de los acontecimientos históricos para el grueso de la población.

3. MEMORIA POPULAR, PATRIMONIO MILITAR Y MUSEOS MILITARES

El control de la tradición, la "tradición selectiva", y su solidificación en forma de patrimonio cultural son herramientas básicas en la creación de la memoria popular. En esto es posible encontrar dos teorías

enfrentadas. Por un lado, aquellos que mantienen la existencia de una conexión directa entre el poder y la historia, en forma de dominación cultural que desemboca en la creación de una memoria popular heterodirigida. Y, por otro, aquellos para los cuales la memoria colectiva está compuesta por múltiples memorias (populares y dominantes) coexistentes en un terreno caracterizado por la pluralidad. Ambas posturas poseen elementos valiosos: existe una pluralidad de memorias, pero también existen interpretaciones "preferentes" que limitan el discurso de la memoria. La memoria colectiva es fruto de una continua negociación entre las memorias populares y las memorias dominantes.

En el caso del patrimonio militar, la creación de una cultura de defensa que pernee y se consolide como memoria popular es un objetivo básico. La comprensión que la población tenga del pasado resulta fundamental en la configuración de esta subcultura militar. Ahora bien, afirmar que la existencia de una memoria popular sobre el pasado militar es fruto del "trabajo" de ciertos agentes sociales que desean crear ese recuerdo, no implica en absoluto plantear una "teoría de la conspiración". La creación de la memoria popular puede realizarse desde estrictos criterios científicos, apostando por un acercamiento histórico, o, por el contrario, hacerse con criterios demagógicos y trucados. Incluso cuando se realiza desde la objetividad, existen presunciones que por tales contaminan ideológicamente la representación del pasado.

Ocurre, además, que la representación del pasado militar es especialmente problemática. Los conflictos militares son expresión del más duro y profundo enfrentamiento entre los seres humanos. En las guerras se combate con armas e ideas. Toda guerra material, por así llamarla, siempre va acompañada de una "guerra cultural" aneja. Los contendientes habitualmente tratan de minar la conciencia del rival durante y tras la contienda. Es ya

habitual referirse a la lucha en el terreno cultural mediante el vocablo alemán *Kulturkampf*⁴. Los significados y valores serían terreno abonado para la confrontación, al igual que lo es el campo de batalla. En Estados Unidos se han realizado diversos análisis acerca del recuerdo del pasado militar y de la permanencia en la memoria popular de un fenómeno tan dramático como un conflicto bélico (véase, por ejemplo, Cullen, 1995; Linenthal y Englehardt, 1996; o Rosenzweig y Thelen, 2000).

El conflicto militar resulta un arduo terreno en la configuración de la memoria, pues aunque todo recuerdo está cargado de valores y sentimientos, éstos se intensifican al estar ligados, cuando el conflicto es cercano, a profundas experiencias personales. La creación de un patrimonio sobre el terreno de la memoria colectiva militar es, por tanto, aún más complejo que en otras materias. El patrimonio militar, sobre todo acerca de conflictos, es complejo porque, obviamente, este patrimonio está cargado de valores tanto para vencedores como para vencidos. Según Jenny Edkins: "La conmemoración de un hecho traumático como una guerra refleja el modo en el cual las existencias personal y social son inseparables. Lo que es más significativo no es si la historia es colectiva o personal—desde que los dos están enteramente interconectados-, sino como es contada la historia" (2003: 234). Y es precisamente el modo en el cual se ha contado la historia, en especial la historia bélica, el que liga la tradición con la memoria popular, uniendo o separando memorias dominantes y dominadas.

Durante mucho tiempo, el patrimonio militar fue contextualizado como terreno de combate en el cual el Estado-Nación configuraba su personalidad e identidad. Las elites nacionalistas sacralizaron la cultura de un pueblo específico, en especial aquello que se consideró patrimonio del "pueblo", como emanaciones del *volksgeist* y, por extensión, de la nación. El patrimonio se reificó y adquirió el carácter

de representación simbólica de la nación. Como mantenía Ernest Gellner, uno de los más prestigiosos estudiosos del fenómeno nacionalista, el nacionalismo fue fruto del proceso de modernización, siendo la "alta cultura" o cultura pública el único criterio de identificación posible en las sociedades industrializadas (1995 y 1988). Las altas culturas suponían una cultura estandarizada y codificada, en torno a la cual los individuos se agrupaban. El patrimonio, la tradición selectiva, pues, era la representación de esta cultura unificadora y necesaria para las sociedades industriales. "El nacionalismo es esencialmente la imposición general de una cultura desarrollada a una sociedad en que hasta entonces la mayoría, y en algunos casos la totalidad, de la población se había regido por culturas primarias" (Gellner, 1988: 82). En definitiva, en estas sociedades los valores nacionalistas configuran la tradición selectiva y el patrimonio, creado por y para mayor gloria de las naciones que crea y representa.

La situación en las naciones política y económicamente avanzadas, sin embargo, es asaz diferente. Los movimientos de población, así como fenómenos históricos diversos (colonialismo, redefinición de fronteras, etc.), han configurado naciones multiculturales en las cuales ya no es posible imponer una visión monolítica de una supuesta cultura o espíritu nacional. Incluso, como ocurre en Europa, los fenómenos de integración supranacional ponen en cuestión las versiones esencialistas de la cultura nacional. Este cambio puede representarse conceptualmente como el tránsito del "patrimonio nacional" al "patrimonio cultural". El primero haría referencia a las visiones esencialistas de la cultura, que postulan naciones homogéneas y patrimonios y tradiciones heredadas del pasado en los cuales se refleja de modo indeleble el carácter patrio. Mientras que el segundo haría referencia a una concepción de la cultura constructivista y procesual, donde la cultura es un proceso de construcción social y no una substancia histórica. Se puede

así establecer una diferenciación entre la memoria nacional y el mito nacionalista, aunque estas han estado confundidas con frecuencia (Smith, 1999). El paso del patrimonio nacional al patrimonio cultural es expresión de esta diferenciación.

Esta distinción entre patrimonio cultural y nacional hace referencia a una concepción diferenciada del uso de la historia en la conformación de la memoria popular. Cuando hablamos de patrimonio nacional hacemos referencia a una puesta en escena, a la recreación del pasado en el presente, de los valores y objetivos concretos de un grupo social dominante. Esta construcción ha sido realizada, por ejemplo, desde posiciones nacionalistas. Ahora bien, la valoración de un patrimonio nacional desde una determinada posición (que determina la tradición selectiva), no implica la inexistencia de resistencia y oposición a dicha puesta en escena del pasado. Muy al contrario, "siempre ha habido contramitos de origen y memorias alternativas de cultura nacional, incluso aunque alguno de ellos pudiera llegar a ser predominante y oficialmente temporal" (Smith, 2004: 153).

El concepto de patrimonio nacional, por tanto, hace referencia a la hegemonía de un conjunto de mitos, valores y creencias, auspiciados y sustentados por un colectivo que en un momento concreto poseía el dominio social. Frente a esta noción se encuentra el concepto de patrimonio cultural, que haría referencia también a una interpretación del pasado en el presente; pero no basada exclusivamente en los mitos y valores del grupo dominante, sino en una visión pluralista del pasado. No se trata, como pudiera pensarse, en una "objetivación" y "neutralidad axiológica" del patrimonio, de la tradición selectiva; sino de una tradición guiada por los principios y valores de las democracias pluralistas. Pues, como reconoce Anthony D. Smith: "La historicidad objetiva puede ser importante a largo plazo, pero para la masa de la población toda narración ha de tener una «resonancia» emotiva tanto

como un «contenido de verdad»" (2004: 102). El patrimonio, en sí mismo, es selectivo y supone una "puesta en valores".

Un intento de exposición objetiva y neutral del pasado es, amén de complicado, una renuncia a conformar los aspectos emotivos de la memoria popular; y, conviene recordarlo, la sociedad tiene su propia dinámica cultural ineludible. Por tanto, la memoria popular obtendrá la materia prima sobre la que conformar el recuerdo, emotivo y racional al tiempo, de un lugar u otro. El patrimonio cultural debe ser reformulado y pensado en términos del capital cultural de una sociedad. Nestor García Canclini afirma que "la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no representarlo como un conjunto de bienes estables y neutros, en valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino como un *proceso social*" (2001: 187). El patrimonio no es una esencia, sino un proceso, una dinámica siempre en movimiento, siempre en continua negociación.

4. MUSEOS MILITARES Y PATRIOTISMO CONSTITUCIONAL

Como ya se ha afirmado, los museos son instituciones clave en la creación de la memoria popular y en la consolidación de una "tradición selectiva" en forma de patrimonio histórico. "Los museos son investigados como lugares donde los recuerdos son asesinados y las tradiciones inventadas; como lugares donde nuevas formas de identidad y reflexividad tienen lugar; las investigaciones solamente disienten en el tema del poder. Para algunos de ellos, las elites dominantes usan la representación del pasado para su propio beneficio; para otros, existe un proceso reflexivo en el cual las representaciones del pasado son usadas por todo el mundo que está interesado en conseguir prestigio, estatus social o poder" (Sepúlveda dos Santos, 2003: 28). Pero como reconoce M. Sepúlveda dos Santos, el museo no es el lugar de la *in-*

vención del pasado, sino de la *recreación* del mismo. La memoria no surge del vacío, sino que tiene bases culturales. El museo, por tanto, es fuente al tiempo de recuerdo, emoción y descubrimiento (2003: 29 y ss.). El problema no es tanto que se invente el pasado, sino mediante que valores se recrea el mismo y se genera emoción, recuerdo y se maravilla al visitante.

El museo, en consecuencia, tiene un marcado carácter ideológico. "Las vanguardias históricas ya habían llamado la atención sobre la falsa neutralidad de los espacios expositivos" (Hernández Belver y Martín Prada, 1998: 54). El museo no es una entidad neutral, al implicar toda colección, todo objeto artístico un conjunto de significados ligados a un discurso social. Este carácter se muestra tanto en la elección de ciertos criterios de mediación y exposición como de selección y clasificación. El museo, en otras palabras, elige el modo de presentar los "objetos artísticos" y que objetos son dignos de selección. Esto, obviamente, implica toda una serie de matices de carácter ideológico, porque, como hemos visto, la selección y presentación de un hecho del pasado, de la tradición, implica evidentemente hacerlo desde unos valores determinados.

Lógicamente, los museos militares no escapan de la dinámica propia de todo museo y su desarrollo ha estado ligado a los valores a partir de los cuales se *recrea* el pasado. Es decir, los valores, ideologías y mitos rigen la presentación del patrimonio militar en el museo. En un sentido histórico, se ha pasado de una presentación del "patrimonio nacional-militar" a una presentación del "patrimonio cultural-militar". "El museo militar nacido con los modernos estados nación a finales del siglo XIX y primeros del XX desprendía una ideología militarista e hipernacionalista (...) [Sin embargo], los modernos museos militares europeos (...) refuerzan una cultura de defensa positiva y no militarista, que no rechaza lo militar, sino que lo re-

sume y lo redefine sobre la base de lo que tiene de positivo: el ser la *ultima ratio* en la defensa de nuestro modo de vida *democrático*" (Uña y del Río, 2003: 33). El museo, pues, no se configura en un mero portador de una historia a-valorativa sino que es portador de los valores predominantes en la sociedad que lo cobija. En otras palabras, las museos en las sociedades pluralistas reflejan y, al tiempo, construyen los valores de las mismas: a saber, democracia, participación, ciudadanía, derechos humanos, etc.

En este sentido, resulta, como se indicaba, de enorme utilidad el concepto de "patriotismo constitucional" elaborado por el pensador alemán Jürgen Habermas. El patriotismo constitucional es una forma de identidad colectiva concordante con las sociedades avanzadas. Habermas entiende que las naciones son una construcción social, fruto de una tradición inventada o, al menos, reinterpretada. Las sociedades complejas no tienen un mecanismo de identificación inmediato, pues su estructura plural se lo impide. El objetivo, por tanto, sería la búsqueda de una identidad coherente con la democracia y los derechos humanos. Se trataría de una identidad *razonada*, no sólo *emotiva*, construida de modo activo por la ciudadanía. Este hecho no implica una renuncia al sentimiento, imposible como afirmamos anteriormente, pues el patriotismo está ligado siempre a alguna forma cultural presente; pero si implicaría la aparición de criterios racionales junto a los emocionales en la construcción de la identidad. Así, se opondría al nacionalismo étnico y sería una emanación del nacionalismo cívico. De este modo, "el patriotismo constitucional, al poner el acento en la adhesión en los fundamentos del régimen político democrático, y no tanto en la comunión con los substratos prepolíticos de una comunidad étnico-nacional, se encontraría en condiciones de estrechar la cohesión entre los diversos grupos culturales y consolidar una cultura política de la tolerancia que posibi-

lite la coexistencia intercultural" (Velasco, 2003: 138).

Ahora bien, como se ha afirmado al hablar de la conformación de la memoria popular, esta no es fruto de un único discurso, por mucho poder y fuerza que posea. No es posible identificar la intencionalidad del emisor con la respuesta mostrada por el visitante del museo. Se puede intentar transmitir una determinada visión del pasado, apelando a la razón y al intelecto, sin conseguirlo. Como afirma David Carr, el "museo es una obra abierta", es decir, está construido en la interacción de los usuarios con la institución: "El museo es una obra abierta, creada sólo en el juego de sus usuarios, que son libres para actuar y comunicar experiencias individuales o colectivas sobre objetos y situaciones de acuerdo con sus propios designios" (2001: 180). La creación de una memoria popular, pues, no es un proceso unidireccional, sino interactivo. Además, se está produciendo un cambio en el papel del espectador, que no es un ente pasivo, sino parte activa de la misma obra de arte. La obra artística u objeto considerado patrimonio son entidades abiertas a diversas interpretaciones, que incorporan la subjetividad del espectador, del público del museo. "Un obra cuya interpretación, cada vez más abierta, requiere a su vez un espectador más comprometido e implicado culturalmente en su recepción, hasta el punto de que ambos papeles, el del artista y del espectador, pueden llegar a intercambiarse, articulando sistemas alternativos de creación artística que pueden indicar la pauta de las propuestas del nuevo siglo" (Hernández Belver y Martín Prada, 1998: 62). Este hecho debe ser tenido en cuenta ya que la creación de una determinada memoria colectiva implica al emisor y al receptor, no pudiendo actuarse de modo unidireccional.

La recepción y la creación de una memoria popular no es un proceso rápido ni sencillo como muestran los análisis mediáticos emanados de los estudios culturales

(véase, por ejemplo, Hall, Hobson, Lowe y Willis, 2002). Su creación exige una cuidadosa planificación a largo plazo. Los procesos sociales nunca son sencillos y, además, suelen tener ramificaciones inesperadas. Por ello, toda apuesta por presentar el patrimonio militar en valores debe contrastarse mediante una cuidadosa investigación sobre el "impacto" de estas acciones en la creación de una cultura de defensa sólidamente asentada entre la población. "Es necesario mirar los procesos, grupos e historias que producen entendimientos del pasado mutuamente exclusivos y, por eso, para trazar la influencia del pasado en el presente" (Roudometof, 2003: 163).

Otro aspecto a destacar es la comercialización de la cultura y del patrimonio de un determinado colectivo. Como reconoce Simon Frith (1991), las políticas culturales han tratado de convertir la cultura común en un producto comercial; es decir, han tratado de codificar y cosificar la cultura para transformarla en una mercancía. Mantiene que, frente a esta concepción, se debería preservar la cultura *del* pueblo, no de recrearla *para* el pueblo. En el caso de la cultura de defensa, pues, se trataría de preservar la cultura de defensa propia de las sociedades pluralistas, fruto de su pasado y su presente, no de comercializar una recreación del pasado en forma de productos. La musealización de una realidad militar, en consecuencia, no puede subsumirse en sus aspectos comerciales, sino que debe contemplar su carga valorativas y su substancial papel en la construcción de la memoria social.

La musealización del pasado, en especial del militar, debe perseguir una serie de objetivos ambiciosos y, al tiempo, enfrentados. Por un lado, debe rehuir las visiones esencialistas del pasado, admitiendo el carácter procesual del patrimonio. Debe "reconstruir la *verosimilitud histórica* y dar bases compartidas para una reelaboración de acuerdo con las necesidades del presente" (García Canclini, 2001: 193). Este enlazar con el presente lleva implícito un segun-

do objetivo: el público debe ser integrado en la exposición del pasado, es parte integrante de la misma, porque reconstruye el pasado de modos creativos. La musealización no es un proceso unidireccional. Asimismo, implica una conexión profunda con la cultura cívica y democrática de las sociedades industriales avanzadas. Y, por último, conlleva la necesidad de combinar las demandas del comercialismo y la exposición del legado de un pueblo, no convirtiéndolo en mera mercancía ni en "piedras muertas" en las vitrinas del museo.

CONCLUSIÓN

En este breve artículo se ha tratado de mostrar que la creación de una memoria popular en el ámbito de la cultura de defensa o, simplemente, de los temas militares es un hecho complejo. El pasado es vivido en el presente como construcción social. La memoria popular, en consecuencia, es fruto de las dinámicas sociales actuales. La tradición selectiva y el patrimonio están, por definición, habitualmente en manos de los grupos dominantes. Esto, empero, no impide la existencia de memorias sociales alternativas. Con frecuencia, las naciones ofrecían una visión de su pasado fundada en presupuestos nacionalistas excluyentes. El patrimonio militar era reflejo de esa concepción general y las memorias alternativas eran aplastadas en pos de una cultura hegemónica unitaria.

Sin embargo, las modernas sociedades democráticas, multiculturales y pluralistas, ha llevado a la necesidad de replantear la noción de patrimonio y de memoria popular. Aceptando el carácter construido del recuerdo social, de la memoria popular, se ha planteado la noción de "patriotismo constitucional" como posible punto de partida a la hora de reconstruir una "memoria popular" pluralista, propia de las democracias socialmente avanzadas. Esta noción no se encuentra exenta de dificultades y, sin embargo, como afirma Mauricio Beuchot: "En efecto, difícilmente

habrá acuerdo en cuanto a los valores de las diferentes culturas; pero, mientras no lleguen a ser contradictorias, bien puede propiciarse un clima de permisividad, de apertura y hasta de promoción de los demás, de esas diferencias, apoyadas en la tolerancia y la solidaridad, que cada vez se van mostrando más necesarias en nuestros estados multiculturales, y que, más que por parte del estado, habrán de darse por parte de la sociedad civil" (en Conill, 2002: 61). La creación de una memoria popular sobre temas militares, de una cultura de defensa, deberá asentarse en una concepción abierta de la sociedad y del pasado. Además, como se ha recogido en el artículo, la creación de una memoria social no es unidireccional, sino que implica un contacto interactivo. La creación de una memoria popular sobre temas militares requiere, pues, la participación de todos los colectivos implicados. Y, además, es necesario reconocer, contra las posibles tentaciones de una "ingeniería de la memoria", que la capacidad de actuación siempre es limitada y que el recuerdo nunca podrá ser dirigido, al menos totalmente.

NOTAS

1. Con esto, obviamente, no se niega la posibilidad de la historia como conocimiento científico, ni la existencia de aproximaciones más o menos cercanas a la realidad pasada. Sí se rechazan, no obstante, las lecturas "cerradas" de las formas culturales pretéritas. La ciencia nos proporciona la mejor aproximación al pasado, pero esta ni es definitiva ni abarca la totalidad del fenómeno estudiado.

2. Por ejemplo, véase el análisis de A. J. Jacobs sobre las ciudades de Nagoya e Hiroshima en Japón (2003) y su papel como enclaves geográficos en la construcción de la memoria popular sobre el pasado militar de ese país.

3. Como afirmaba Maurice Halbwachs: "La historia que quiere ceñir de cerca el detalle de los hechos se vuelve erudita y la erudición sólo es significativa para una pequeña minoría. Si, al contrario, se atiene a conservar la imagen del pasado que puede tener todavía un sitio en la memoria colectiva de hoy, sólo retiene lo que todavía interesa a nuestras sociedades, es decir,

en suma, muy poca cosa" (1995: 213). La historia, pues, como ciencia está interesada en el pasado, ligándolo a las nociones de sistematización y neutralidad axiológica, mientras que la memoria colectiva actúa al modo de una narración cargada de valores. Se plantea, pues, una distinción entre la historia "fría" y la memoria colectiva "caliente".

4. Voz creada por el médico, antropólogo y político Rudolf Virchow para referirse al conflicto entre el gobierno prusiano de Bismarck y la Iglesia católica entre 1871 y 1878. Ha quedado como un ejemplo de la lucha de un Estado contra una institución en el terreno de la cultura. No obstante el origen de la expresión, esta ha quedado como aceptación del uso político de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, L. (1993), *Museología*, Madrid, Istmo.
- Arnold, M. (1960), *Culture and Anarchy*, London, Cambridge University Press.
- Barthel, D. (1996), *Historic Preservation: Collective Memory and Historical Identity*, Brunswick, Rutgers University Press.
- Burke, P. (2000), *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza.
- Bommes, M. y Wright, P. (1982), "«Charms of residence»: the public and the past", en Johnson, R., McLennan, G., Schwarz, B. y Sutton, D eds. (1982): 253-301.
- Boswell, D. y Evans, J. (1999), *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*, London, Routledge.
- Carr, D. (2001), "A museum is an open work", en *International Journal of Heritage Studies*, 7 (2): 173-183.
- CCCS Popular Memory Group (1982a), *What Do We Mean by Popular Memory?*, Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, Stencilled Occasional Paper, 67.
- _____(1982b), "Popular memory: theory, politics, method", en Johnson, R., McLennan, G., Schwarz, B. y Sutton, D eds. (1982): 205-252.
- Connerton, P. (1989), *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Conill, J. dir. (2002), *Glosario para una sociedad multicultural*, Valencia, Bancaja.
- Corbin, C. (2002), "Representations of an imagined past: fairground heritage villages", en *International Journal of Heritage Studies*, 8 (3): 225-245.
- Cullen, J. (1995), *The Civil War in Popular Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Cullis, A. (1985-1986), *Telling Tales. A Semiolgraphy of Birmingham*, Birmingham, Centre for Cotemporary Cultural Studies, Stencilled Occasional Paper, 87.
- Davis, T., Durham, M., Hall, C., Langan, M. y Sutton, D. (1982), "«The public face of feminism»: early twentieth-century writings on women's suffrage", en Johnson, R., McLennan, G., Schwarz, B. y Sutton, D eds. (1982): 303-324.
- Dubin, S.C. (1999), *Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum*, New York, New York University Press.
- Eliade, M. (1951), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.
- Edkins, J. (2003), "The rush to memory and the rhetoric of war", en *Journal of Political & Military Sociology*, 31(2): 321-250.
- Fentress, J. y Wickham, C. (1992), *Social Memory*, Oxford, Blackwell. (*Memoria social*, Madrid, Cátedra, 2003).
- Frith, S. (1991), "Knowing one's place: the culture of cultural industries", en *Cultural Studies from Birmingham*, 1 (1): 134-155.
- García Canclini, N. (2001), *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- Gellner, E. (1995), *Encuentros con el nacionalismo*, Madrid, Alianza.
- _____(1988), *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.

- Grainge, P. (1999), "Reclaiming heritage: colourization, culture wars and the politics of nostalgia", en *Cultural Studies*, 13 (4): 621-638.
- Griffiths, A. (1994), "Ethnography and popular memory: postmodern configurations of Welsh identities", en *Continuum. The Australian Journal of Media and Culture*, 7 (2): 307-326.
- Habermas, J. (1990), *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus.
- Halbwachs, M. (1968), *La mémoire collective*, París, PUF. (Traducción de algunos fragmentos de la obra por Miguel Ángel Aguilar D., publicada en: (2002), "Fragmentos de la memoria colectiva", en *Athenea Digital*, 2, en línea: <http://blues.uab.es/athene/num2/Halbwachs.pdf>; y traducción de un fragmento del capítulo II por Amparo Lasén Díaz en: (1995) "Memoria colectiva y memoria histórica", en *REIS*, 65: 209-219).
- Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. y Willis, P. eds. (2002), *Culture, Media, Language*, Routledge, London.
- Hernández Belver, M. y Martín Prada, J.L. (1998), "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", en *Revista Española de Sociología*, 84: 45-63.
- Jacobs, A.J. (2003), "Symbolic urban spaces and the political economy of local collective memory: a comparison of Hiroshima and Nagoya, Japan", en *Journal of Political & Military Sociology*, 31(2): 253-278.
- Johnson, R., McLennan, G., Schwarz, B. y Sutton, D eds. (1982), *Making Histories. Studies in History-Writing and Politics*, London, Hutchinson.
- Linenthal, E. y Englehardt, T. eds. (1996), *History Wars: The Enola Gay and the Battle for the American Past*, New York, Metropolitan Books.
- Lipsitz, G. (1990), *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Ortiz, R. (1998), *Los artifices de una cultura mundializada*, Santa Fe de Bogotá, Siglo del Hombre-Fundación Social.
- Rosenzweig, R. y Thelen, D. (2000), *Presence of the Past*, New York, Columbia University Press.
- Roudometof, V. (2003), "Beyond commemoration: the politics of collective memory", en *Journal of Political & Military Sociology*, 31(2): 161-169.
- Sandell, R. ed. (2002), *Museums, Society, Inequality*, London, Routledge.
- Schwartz, B. (2000), *Abraham Lincoln and the Forge of National Memory*, Chicago, Chicago University Press.
- Sepúlveda dos Santos, M. (2003), "Museums and memory: the enchanted modernity", en *Journal for Cultural Research*, 7 (19): 27-46.
- Smith, A.D. (2004), *Nacionalismo. Teoría, ideología e historia*, Madrid, Alianza.
- (1999), *Myths and Memories of the Nation*, Oxford, Oxford University Press.
- Storey, J. (2002), *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro-EUB.
- Trouillot, M.R. (1995), *Silencing the Past: Power and Production of History*, Boston, Beacon Press.
- Uña, O. dir. y Del Río, I. coord. (2003), *Museos militares y cultura de defensa. El caso de Duxford (Imperial Museum)*, Madrid, Informe de la investigación presentada por el Grupo de Trabajo en Sociología Militar y Patrimonio de la Universidad Rey Juan Carlos a la convocatoria del Ministerio de Defensa con resolución 150/38063/2003 aparecida en el BOE de fecha 2/04/2003 (inédito).
- Uña, O. y Hernández, A. (2004), *Diccionario de sociología*, Madrid, ESIC.
- Velasco, J.C. (2003), *Para leer a Habermas*, Madrid, Alianza.
- West, B. (1988), «We Three Kings»: *The Bradford Celebration of the 1937 Coronation*, Birmingham, Centre for Cotemporary Cultural Studies, Stencilled Occasional Paper, 86.

-
- Williams, R. (1994), *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.
- ____ (1961), *The Long Revolution*, London, Chatto and Windus.
- Witcomb, A. (2003), *Re-Imagining the Museum*, London, Routledge.