

## EL MUSEO DE AMÉRICA\*: MODELO PARA ARMAR\*\*

MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA

mgonzalez@poli.uned.es

FERNANDO MONGE

fmonge@fsof.uned.es

UNED

1. EL MUSEO: UN LUGAR PARA LA REPRESENTACIÓN.—2. EL MUSEO DE AMÉRICA EN MADRID.—3. VOCES EN EL MUSEO: 3.1. *El conocimiento de América*. 3.2. *La realidad de América*. 3.3. *La sociedad*. 3.4. *La religión*. 3.5. *La comunicación*.—4. MUSEOS.—5. BIBLIOGRAFÍA CITADA.



## RESUMEN

El papel de los museos de transformar la cultura en naturaleza, la interpretación en verdad, es un proceso particularmente interesante en el caso del Museo de América. Es un museo doblemente nato durante la Guerra Civil (1936-1939), una por decreto del gobierno republicano (1937) y otra, también por decreto, de Franco (1939). Pese a esos comienzos, el Museo fue definitivamente creado en 1941, aunque su inauguración efectiva tardaría todavía mucho en llegar: abrió sus puertas al público en 1965. En la década de los 80 fue cerrado de nuevo, ahora para iniciar un proceso de renovación cuyos objetivos no eran otros que actualizar el Museo a los nuevos tiempos democráticos españoles y, en particular, modular sus mensajes al tono conmemorativo del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos. El nuevo museo abrió sus puertas en 1994. El objetivo central de este artículo consiste en desnaturalizar la visión que ofrece uno de los más potentes aparatos ideológicos y visuales del estado.

*Palabras clave:* España, América, museos, aparatos ideológicos del Estado.

## ABSTRACT

The role of museums in transforming culture into nature, interpretation into truth, is illustrated in a particularly interesting way in the case of the Museo de América. It is a museum that was started up twice during the Civil War (1936-39). The first time was in 1937, under a decree of the republican government, and the second time in 1939, this time under one of Franco's decrees. Despite these inauspicious beginnings, the museum really came into being in 1941, although its effective inauguration took much longer in coming: It opened its doors to the public in 1965. During the eighties it was shut down again, this time for renovation, to bring the old-fashioned museum in line with the new democratic times in Spain, and in particular to modulate its messages to the tone being used to commemorate the Fifth Centenary of the Encounter between Two Worlds. The new museum was reopened in 1994. The main aim of the article is to denaturalise the vision offered by one of the most powerful ideological and visual apparatus of the State.

*Key words:* Spain, America, museums, ideological apparatus of the State.

## 1. EL MUSEO: UN LUGAR PARA LA REPRESENTACIÓN (1)

El museo público surge en el siglo XIX como una institución netamente moderna (2). Ligado al auge y desarrollo de los nacionalismos, el museo fue

---

(1) Todas las imágenes han sido tomadas por los autores. La primera ilustración ha sido montada desinteresadamente por Guillermo del Olmo Pintado.

(2) Uno de los primeros museos públicos fue el British Museum de Londres fundado en 1753, pero el desarrollo y la expansión de la institución en todo el mundo no se producirá hasta bien entrado el siglo XIX. Para un análisis más pormenorizado sobre el origen del museo, véase GON-

concebido como depósito de los bienes y del patrimonio cultural de esas unidades territoriales en gestación que eran los estados nación. Las colecciones allí custodiadas debían mostrar «un pasado común, la comunidad de lengua, cultura y valores, y una pretendida unidad e identidad transhistóricas», fundamentos todos ellos de la legitimidad del proyecto nacional (3). Para ello se llevaron a cabo reformas administrativas y legislativas que permitieron que las colecciones privadas y semiprivadas, ligadas a profesionales y gobernantes, pasaran a ser instituciones del estado «dedicadas a la instrucción y edificación del público en general» (4). La transformación de los gabinetes de curiosidades y cámaras de las maravillas de los reyes y otros poderosos ciudadanos en museos abiertos al público, tal como se ha entendido a lo largo de la mayor parte del siglo XX, fue un proceso largo y complejo (5), que transformó espacios privados en públicos, lugares de ostentación nobiliaria y edificación culta en herramientas de educación del pueblo, emblemas de la personalidad de los poseedores de las colecciones en afirmaciones enciclopédicas de un orden del mundo revelado a aquellos que gestionaban tanto ese orden natural como el conocimiento del mismo. Así los museos pasaron de ser espacios cortesanos a espacios sagrados en los que se materializaba el mundo representado y el poder del estado que lo ordenaba y ofrecía a sus ciudadanos.

Durante buena parte del siglo XX los cometidos del museo —selección, conservación, exposición y educación— se extendieron a los distintos confines del planeta. Pero la gran apuesta de esta institución moderna, como de muchas otras, ha sido la de convertir la cultura en naturaleza, la de transformar *su* interpretación en verdad, la de borrar toda traza ideológica, política o estética en la peculiar selección de los objetos o relatos (6). De esta forma el museo —histórico o etnográfico, como es el caso que nos ocupa— pretende representar, ex-

---

ZÁLEZ DE OLEAGA y MONGE (en prensa). Desde tiempo inmemorial las comunidades humanas han recolectado, coleccionado y clasificado objetos, pero las características del museo como institución pública, destinada a la conservación e investigación de materiales y a la formación de ciudadanos, son propias del siglo XIX. Esto no significa que algunas de los aspectos del museo no surgieran con anterioridad en las galerías reales, en los gabinetes de curiosidades o en las colecciones privadas, pero esa vocación pedagógica y adoctrinadora no se desarrollará hasta bien entrado el siglo. Como señala Ludmilla Jordanova, tenemos cierta tendencia a creer que existe una relación intrínseca entre la exposición de objetos y la posibilidad de conocimiento, pero esto no es así. La conexión entre objetos y saber está atada a una forma de mirar y entender el mundo, propias de la modernidad, JORDANOVA (1989): 22-40. Sobre la relación entre museo y construcción de la identidad nacional, véase COOMBES (2004): 231-246 y PREZIOSI (2004): 71-84. Acerca de los rituales cívicos que inauguran los grandes museos nacionales véase DUNCAN y WALLACH (1980): 447-69. Sobre el significado y el desarrollo del *musaeum* en los siglos XVI y XVII, FINDLEN (2004): pp. 159-190; y sobre la transformación en el siglo XIX de las galerías reales en museos estatales, DUNCAN (2004): 250-278.

(3) PEREZ-RUIZ (1998): 95.

(4) BENNET (1988a): 63.

(5) BENNET (1988b): 73-102.

(6) SHOHAT y STAM (1994): 2.

poner, hacer circular lo más importante, lo esencial de las culturas del planeta. «La perennidad de esos bienes hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, más allá de las divisiones entre clases, etnias y grupos que fracturan a la sociedad y diferencian los modos de apropiarse del patrimonio» (7). Después de todo, ¿a quién se le ocurriría cuestionar el valor histórico y estético de una pirámide maya, de un palacio colonial o la pintura de un artista de reconocido prestigio?

A pesar de todo, los museos, fundamentalmente aquellos museos surgidos del proceso que hemos descrito, han sido y están siendo no sólo cuestionados por los grupos minoritarios o subalternos que se sienten mal representados en ellos sino, también, por los practicantes de las mismas ciencias sociales que ayudaron a construir esos discursos hegemónicos que hoy critican. En nuestros días los museos se están convirtiendo en un cruce de caminos que reconocen su actividad como espacio de representación más que de inculcación o adoctrinamiento. Los museos, más allá de las ideas que puedan tener sus gestores y conservadores, son ‘zonas de contacto’ que convocan «la copresencia espacial y temporal de sujetos previamente separados por disyunturas geográficas e históricas y cuyas trayectorias se cruzan ahora» (8). James Clifford aplica ese concepto al museo y aclara que en esas zonas se «enfatisa de qué modo los sujetos están constituidos en y por sus relaciones recíprocas (...) (y) la estructura (organizada del museo) como colección se vuelve una relación permanente histórica, política, moral: un juego de tira y afloja, un conjunto de intercambios cargados de poder» (9). Al enfatizar una perspectiva de contacto, la cultura, las representaciones culturales, son concebidas no como ejemplos del genio humano, individual o colectivo, sino como estrategias de «historias particulares de dominación, jerarquía, resistencia y movilización» (10).

Nuestro propósito en el análisis que sigue es mostrar el artificio que contiene toda representación, desestabilizar las pretensiones de una institución que, a pesar de los cambios y de los avances, parece seguir empeñada en naturalizar y universalizar formas particulares de ver el mundo. No se trata, contra lo que pueda parecer, de «juzgar» el museo sino de contribuir a su desnaturalización. No vamos a trabajar desde una perspectiva técnica, señalando otras estrategias expositivas o museísticas, sino apuntando a los silencios, a lo que no se dice, rescatando otras voces, otras maneras de decir. Nos interesa tanto el museo por lo que dice y por cómo lo dice como por lo que hace al decir (11). El museo es una representación y, como tal, una suplantación.

(7) GARCIA CANCLINI (1989): 150.

(8) PRATT (1992): 7.

(9) CLIFFORD (1999): 238.

(10) CLIFFORD (1999): 264.

(11) Solemos creer que el lenguaje es un medio, un canal de comunicación por el que circula la información sobre sucesos o hechos que están más allá de sí mismo, primando así la dimensión referencial —los textos dicen cosas sobre el mundo— y desestimando su dimensión performativa,

ción que dice más de lo que «quiere decir» sobre lo representado y menos de lo que «podría decirse». Y, por ello, nada hay en él de natural o necesario. El museo de América, como cualquier relato histórico o etnográfico, es una interpretación de encuentros culturales que desde el siglo xv se prolongan hasta nuestros días. El museo habla de experiencias humanas, recoge eventos percibidos y vividos de muy diferentes maneras por los protagonistas. Recuperar esas voces, abrir un espacio significativo entre el que hace los objetos (o aquellos a quienes los objetos representan), el museo que los exhibe y la persona que los ve (12) es parte de nuestro objetivo.

## 2. EL MUSEO DE AMÉRICA EN MADRID

*Sobre la colina que domina Moncloa, en una de las puertas de Madrid, al lado de aquel arco triunfal de pasadas victorias de unos españoles sobre otros, se ubica un extraño edificio que, desde mi niñez, ha atraído mi atención. Formaba parte del paisaje de mis días de fiesta y siempre deseaba subir las pendientes que lo defendían para rodearlo. El edificio, me dijeron, solía estar cerrado y alojaba dos Museos, el de Reproducciones Artísticas y el de América. Ninguno de los dos parecía estar abierto. En sus salas se alojaban los misteriosos objetos de unas culturas lejanas que me fascinaban. El propio edificio, cerrado y difícil de definir acentuaba su misterio. Al fin, ya siendo adolescente, llegó el día en que ascendí la colina para visitar el Museo. De ese día memorable para mí, quedan muchas sensaciones, algunas*

---

según la cual un enunciado, una alocución o un texto «hacen cosas» al decir. J.L. Austin fue el que conceptualizó la oposición entre enunciados performativos y constatativos, siendo estos últimos los que tienden a describir un acontecimiento, mientras que los performativos, para serlo, deben cumplir con dos condiciones: describir «una determinada acción de su locutor y, además, su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción». Pero más allá del caso de los enunciados, esta propiedad —la de hacer cosas con palabras— también aparece en enunciados que no son estrictamente performativos —que no enuncian la acción que realizan—. Por ello Austin estableció una clasificación de los *actos de habla*, de lo que hace cualquier frase y distinguió entre acto locutorio, ilocutorio y perlocutorio. Véase DUCROT y TODOROV (2003): 384-385. Trasladando esta idea de los enunciados al museo: los museos de historia natural del siglo XIX pretendían exponer y comunicar los avances científicos de la antropología física y para ello exponían colecciones de cráneos humanos y toda una prolija clasificación de las razas del planeta. Si se toman los relatos que componen las exposiciones de estos museos como textos se puede observar que hablan de la especie humana dentro de una secuencia evolutiva específica con nociones de tiempo particulares. Si se atiende a lo que hacen esos textos, a lo que hacen estos museos, se puede ver que ensalzan y destacan la superioridad de la raza blanca mediante la introducción de un orden evolutivo y valorativo específico. Con un significado parecido, James Clifford habla de la naturaleza alegórica de todo texto etnográfico. Por ejemplo, la escritura etnográfica —su obsesión por atajar la pérdida de otras formas culturales— pone en funcionamiento la alegoría occidental redentora. Todas las ciencias modernas han sido muy reacias a aceptar el artificio de la retórica, a considerar que toda descripción cultural es «(a morally charged) story». Véase CLIFFORD (1986): 98-121.

(12) BAXANDALL (1991): 33.



*imágenes y, también, silencios que hoy comienzo a recuperar. Recuerdo en su entrada, una reproducción, que entonces me pareció auténtica, de la tienda en la que Colón, antes de partir, recibió las capitulaciones (nunca tuve muy claro qué era eso) y, lo que para mí era más importante, el cofre con las joyas personales de la reina que permitieron financiar una de las mayores gestas de España y de la humanidad (al menos así me lo enseñaron en el colegio)... Al fondo, en áreas más oscuras y frescas, tras observar con fascinación las piezas de distantes culturas a las que daba vida un antropólogo amigo de la familia, se encontraban las cabezas reducidas de los Jíbaros. Desde entonces América,*

*mi fascinación por ese continente y la antropología están asociados a esa peculiar puerta a otro mundo.*

*Años más tarde, volví al edificio, en el que además de su colección permanente se alojaba en sus bajos una capilla universitaria en la que asistimos al funeral de un amigo; las otras, las capillas de los museos, esperaban el retorno de un nuevo espíritu que les diera vida.*

El actual emplazamiento del museo de América data de 1941 y es el producto de propuestas políticas muy diferentes, como fueron las del último gobierno republicano y las de los primeros gobiernos franquistas. Por decreto ley de 1937, en plena guerra civil, el gobierno español decide crear el museo-biblioteca de Indias, con el propósito de centralizar todas las valiosas colecciones de objetos y materiales que durante siglos habían deambulado por distintas colecciones o bien habían sido expuestas en el Real Gabinete de Historia Natural y, más tarde, en una sala del Museo Arqueológico Nacional (13).

De acuerdo con el decreto republicano, y acorde con la política cultural del momento, el museo debía enfatizar la labor colonizadora de España en América y se preveía su ubicación en la Ciudad Universitaria. En 1939 el bando de los sublevados, empeñados en emular los lineamientos trazados por sus adversarios, acordaba crear el Museo Arqueológico de Indias. El curso de la guerra daría al traste con los proyectos de unos y otros y sólo dos años después del fin de la contienda se retomaría la idea, cuando el gobierno franquista decide en

(13) Toda la información en [www.museodeamerica.mcu.es](http://www.museodeamerica.mcu.es) y en MARTÍNEZ DE LA TORRE y CABELLO CARRO (1997).

abril de 1941, también por decreto, crear el Museo de América. Poco explícito en cuanto a la finalidad y a la orientación que debía tener la institución, el museo debía ser una pieza más en la formulación de la política cultural del Régimen, enfatizando la gesta española del descubrimiento y colonización de América. Al no tener edificio propio, aunque ya tenía prevista su construcción, el museo se instaló provisionalmente en una planta del Museo Arqueológico Nacional y las siete salas que fueron destinadas a la exposición de los materiales americanos abrieron sus puertas al público en julio de 1944. Un año antes había comenzado la construcción del nuevo edificio, a cargo de los arquitectos Luis Moya y Luis Martínez Feduchi, que se dio por terminada en 1954, quedando pendientes, no obstante, algunas partes originalmente proyectadas. El museo, «siguiendo la ideología del decreto fundacional, pretendía sugerir la idea de la labor misionera y civilizadora de España en América. Por esta razón se concibió en un estilo historicista y neocolonial con un arco en la fachada, una torre que sugiere las de las iglesias barrocas americanas y una disposición conventual» (14). A pesar de que las obras principales ya estaban terminadas en 1954, no será hasta 1962 cuando se proceda al traslado de las colecciones y habrá que esperar tres años más, hasta 1965, para su inauguración, haciendo coincidir su apertura con el Congreso Internacional de Americanistas.

Desde ese año hasta 1980 la lógica expositiva del museo se fundó en una estructura tripartita que seguía alguno de estos tres criterios: arqueológico, colonial o etnográfico. Además se añadió un monográfico sobre el papel de España en América y el de sus instituciones. En esta época, y de acuerdo con las directrices fijadas en 1940 y 1950, se puso especial énfasis en las colecciones de arte colonial que comienzan a tener una mayor y más sólida presencia. A partir de 1981 se iniciaron obras en el museo para completar la parte de su estructura que había quedado inacabada en 1954 y desalojar a las distintas instituciones que a lo largo de los años habían compartido el edificio (una orden religiosa, una parroquia, el Museo de Reproducciones Artísticas, el Instituto de Restauración y Conservación de Obras de Arte, la Escuela de Restauración...), abriéndose al público en 1994 —por decreto del 7 de mayo de 1993—, dos años después de los fastos del V Centenario del Descubrimiento de América.

### 3. VOCES EN EL MUSEO

Hoy otros adolescentes, otros visitantes ascienden la colina para encontrarse con un nuevo Museo de América, un espacio renovado en el mismo edificio que lo vio nacer hace más de sesenta años. El museo despliega a lo largo de sus salas, nuevos discursos y representaciones. Sus joyas y obras maestras marcan acentos en el recorrido y su modo de narrar y exhibir sigue

---

(14) [www.museodeamerica.mcu.es](http://www.museodeamerica.mcu.es)

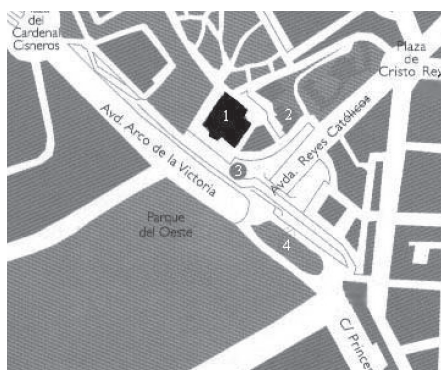


los principios de la museística moderna. La antropología, una historia de la América colonial, de la América presente y futura se materializan en torno a cinco cuidadas áreas temáticas:

1. El conocimiento de América
2. La realidad de América
3. La sociedad
4. La religión y
5. La comunicación

Sin embargo, el museo sigue proponiendo una lectura y sugiriendo el silencio a los que entran en él. Los visitantes, como hace décadas, como en otros museos, bajan la voz al entrar en el recinto. El templo, pues el Museo de América se asemeja a una iglesia con su propio claustro y torre, requiere concentración y recato. Como antes, el museo no parece ser un lugar para la interpretación de los que lo visitan, el museo representa y, al hacerlo, tiende a expropiar el papel activo del visitante. Los objetos, una vez que ocupan su lugar en el museo parecen perder su autonomía y su capacidad de sugerencia a aquellos que se enfrentan a ellos. Paradójicamente, muchos de los nuevos museos luchan contra este fenómeno, éstos no sólo tratan de representar y transmitir información plausible tejida en un relato sino que, además, admiten la posibilidad de lecturas diversas e incluso las sugieren. El caso del Museo de América y de las reacciones de algunos de sus visitantes es un excelente ejemplo de la peculiar relación entre estas instituciones y los ciudadanos hoy.

Ubicado en el edificio original y contando con ricas colecciones de distintos lugares de América, tanto de la época prehispánica como colonial, el nuevo Museo de América responde a un espíritu y situación histórica totalmente distinta. Como ocurrió con el primer Museo, esta nueva etapa tardó en materializarse y, en nuestra opinión, no puede achacarse solamente a las dificultades que supuso el desalojo de otras instituciones del estado o la finalización de las obras pendientes. Mostrar América desde Madrid, adecuar los mensajes del mundo actual a piezas que en el pasado emitieron otras ideas, ha requerido un esfuerzo de medios y creatividad difícil de comparar con otros museos de España durante esos años.



Localización del Museo de América:

1. Museo de América.
2. AECI (antiguo Instituto de Cultura Hispánica).
3. Faro de la Moncloa.
4. Arco de la Victoria.



El museo es un lugar que puede hablar por sí mismo: *Hoy como ayer (un enunciado nada inocente que se repetirá en los relatos del museo, tanto en las cartelas como en los dispositivos audiovisuales) seguimos subiendo la colina en la que está enclavado el Museo de América. Un edificio entre conventual y eclesiástico que nos propone una aproximación a América. Desde el altozano y bajo la sombra del Faro de Moncloa —construido en 1992 para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América— el Museo mira al Arco de la Victoria —erigido por Franco para conmemorar el triunfo del bando sublevado en la Guerra Civil—; al Instituto de Cultura Hispánica, luego Instituto de Cooperación Iberoamericana (ahora Agencia Española de Cooperación Internacional) y a la Escuela de Ingenieros Navales; y, todo ello, cerca de la Plaza de Cristo Rey y junto a la avenida de los Reyes Católicos. A primera vista, esa elevación del terreno parece dejar Madrid a sus pies como si el museo hubiera sido emplazado en ese sitio —frente de guerra durante la contienda civil— para divisar desde allí el parque del Oeste —con sus estatuas de próceres latinoamericanos— y más allá la ciudad. Sin embargo, esa primera impresión pronto se ve asaltada por la duda: ¿es el museo un mirador privilegiado de la ciudad o el lugar al que deben dirigirse las miradas? ¿Lugar para ver o para ser visto?*

*Hay algo en esta semántica espacial, en la disposición del edificio y en las asociaciones que establece con el entorno, con los nombres de las calles, con los significados de los otros conjuntos edilicios que hace pensar en el emplazamiento como un lugar elegido. A poco que se conozcan las líneas básicas de la política iberoamericana del franquismo (1939-1975), las características del edificio, su visibilidad, su cercanía a la Escuela de Ingenieros Navales, su proximidad al Arco de Triunfo, o su relación con el oratorio a la virgen —que se instala al término de la guerra— resultan del todo coherentes con los propósitos del Régimen: utilizar la relación supuestamente privilegiada de España con los países americanos —por razones de lengua, religión e historia— como moneda de cambio con las potencias rectoras del orden internacional —Alemania en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos después (15)—. Religión e historia que están presentes en la elección del tipo de edificio —un convento colonial— y la lengua, que será una de las marcas de identidad más festejadas en el museo. El emplazamiento de las instituciones del Estado tiene significación en sí misma y aunque seguramente siempre hay más de una opción en la elección de lugares, las posibilidades no son infinitas. Hay lugares apropiados y otros que no lo son. De igual forma que sería impensable que la pinacoteca nacional estuviera situada en un barrio de la periferia, el lugar elegido para emplazar el museo de América guarda sentidos que merecen ser abordados o traducidos. Sobre todo cuando esos sentidos parecen permanecer más allá de los cambios de régimen o tienden a perpetuarse, a pesar de los distintos colores de los gobiernos de turno.*

---

(15) GONZÁLEZ DE OLEAGA (2001): 43, 99.

*En 1992 se construye el Faro de Moncloa, —con sus 92 emblemáticos metros de altura— y se instala junto al Museo de América, cuya colección actual se abriría al público dos años después. Un faro, señal y guía, evoca historias de navegantes, descubrimiento de otros mundos, relatos de encuentros y de conquista. El museo aparece asociado con un nuevo elemento arquitectónico, una torre de acero —que compite visualmente*



*con el campanario del edificio del Museo— que no es ya el producto o el legado de épocas anteriores sino el resultado de una acción deliberada —más o menos pensada— que, y esto es lo más interesante, no pareció y no parece contradecir el significado de la conmemoración —el V Centenario del Descubrimiento de América— ni su localización junto al Museo. Hubo una herencia y también hubo una reapropiación de esa herencia con sus propias significaciones. Instalar un monumento a Hernán Cortés hubiera resultado del todo inapropiado, dada la polémica que la decisión española de conmemorar el descubrimiento tuvo en algunos países latinoamericanos y la no menos importante intención del entonces gobierno socialista de distanciar su política del rancio hispanismo franquista. Pero igualmente incomprensible hubiera resultado, teniendo en cuenta la sensibilidad colectiva y los objetivos políticos del gobierno de entonces, instalar en el entorno del Museo de América un monumento conmemorativo que recuperara y difundiera la memoria de los ‘icnociúcatl,’ cantos tristes sobre la conquista elaborados por poetas nahuas poscortesianos.*

*En lugar de esos relatos se construyó una torre a la que se llamó faro, el Faro de Moncloa, desde la que se tienen las mejores vistas de la ciudad. Muy por debajo quedan el Arco de la Victoria y el campanario del Museo de América que, por contraste, parecen fuera de lugar o inscritos en un pasado cada vez más lejano. La torre de luz, el faro, ilumina, engrandece, resalta, destaca la capacidad de un país capaz de realizar una obra de esas características. Gracias a su luz nos deja mirar más allá, hacia el futuro pero también concentra nuestra atención sobre su estructura. Al señalar se señala y nos muestra un lugar significativo. De la misma manera que los faros no fueron concebidos sólo como instrumentos para facilitar la visión de los navegantes —también marcaban en el espacio la entrada a los puertos— o que las torres de las fortalezas no sólo fueron pensadas como atalayas —también señalaban el valor de lo que encerraban—, el Faro de Moncloa protege una forma de entender el*

*legado americano que, a pesar de los años y de los cambios de gobierno y de régimen, sigue manteniendo ciertas líneas de continuidad con las interpretaciones del pasado, tal y como se puede ver en la exposición permanente del Museo de América.*

### 3.1. *El conocimiento de América*

El Museo hoy despliega sus materiales y mensajes en una progresión descriptiva e informativa que se articula en torno a las cinco áreas mencionadas más arriba (16) y que tienen como objetivo ofrecer una visión abierta de la diversidad americana a partir de las colecciones materiales y recursos custodiados en el museo. La propuesta que el museo hace a los visitantes: «descubre América en Madrid» se fundamenta en dos pilares. Por un lado, el uso de técnicas expositivas que ayuden a transmitir de un modo sensorial y multimedia información que enfrente al público con América, su diversidad y paradojas; por otro, desarrollar los contenidos de las salas de un modo articulado y adecuado a las perspectivas relativistas y analíticas de la antropología. Otras disciplinas, entre las que destacan la historia colonial y la historia del arte, la sociología y la lingüística, complementan una propuesta en la que a América, como hecho geográfico e histórico, no se llega directamente sino a través de un área en la que se muestra de qué modo *el conocimiento de América* y los instrumentos a través de los cuales hemos construido nuestra concepción de ese mundo está relacionado con esas representaciones míticas y científicas. Tras recorrer las tres salas del área, denominadas «Los instrumentos del conocimiento de América», «Gabinete de historia natural» y «Cartografía», se pretende que «el visitante reconozca las fuentes de la imagen de América elaborada a lo largo de siglos, en la que se mezclan la información basada en la observación de la realidad y la fabulación».

*Toda representación es artificiosa y está atravesada por la interpretación. Interpretar es como manipular un caleidoscopio: con los mismos elementos se pueden construir distintos paisajes. Aun cuando se esté de acuerdo sobre cuáles han de ser esos elementos —hechos, sucesos significativos— es poco probable que haya consenso sobre la forma de ordenarlos e inscribirlos. Un acontecimiento humano da lugar a experiencias muy diferentes y contradictorias y la representación de esas experiencias siempre es multivocal. Por ello querer equiparar un relato —una forma de representación— con lo acontecido es una falacia. Y en cierta medida eso es lo que se hace en esta primera parte del Museo, «Los instrumentos del conocimiento de América». Se ofrecen las distintas visiones del Nuevo Mundo aparecidas en Europa en la época de*

---

(16) A partir de ahora haremos uso en forma entrecuillada de algunos textos incluidos en el folleto que se ofrece como plano-guía a los visitantes.

*la conquista, se superponen de forma efectista grabados sobre seres monstruosos con narraciones más o menos ajustadas, algunas —se nos dice— producto de la percepción directa, otras de la fábula, como si el «haber estado allí» garantizase la veracidad de la interpretación (17). Pero estas primeras percepciones se van a ir destilando, nos dicen, gracias a la aparición de la ciencia experimental, primero con los gabinetes de historia natural del siglo XVIII y poco después gracias a la cartografía. Es el concurso de la ciencia lo que ha hecho que el discurso fabulador de los primeros tiempos se haya convertido en el discurso verdadero del museo que transmite una imagen cierta del continente, la realidad de América, que es como se denomina al siguiente bloque temático.*

*En el Museo se opta, claramente, por una visión historicista como si éste fuera el único itinerario posible para hablar de América hoy o como si la imagen que hoy tenemos de América fuera la suma de imágenes que se fueron sedimentando en el pasado. En el documental que se expone al comienzo del primer módulo —y que como los otros documentales persigue dar coherencia a la exposición— se habla de Colón y del impacto que el encuentro con el Nuevo Mundo supuso para el viejo continente. Nada se dice de las consecuencias ocasionadas en el continente descubierto por aquel acontecimiento. En la primera sala se repite esta tendencia monovocal, que será una constante en todo el recorrido: el encuentro de estos dos mundos está representado por los relatos de navegantes, religiosos, militares, funcionarios y científicos, que dan cuenta de las maravillas que se abrían ante sus ojos. Los otros, los pobladores del vasto continente, no tienen voz, y están representados por objetos como si sus relatos, sus narraciones no hubieran existido o como si la representación de su experiencia fuera más objeto de la etnografía o de la arqueología que de la historia (18).*

(17) Sobre el «estar allí» como marca legitimadora de la escritura etnográfica, véase GEERTZ (1989): 11-34.

(18) Esta tendencia a ver históricamente los pueblos con escritura y etnográficamente las culturas orales ha sido muy criticada y cuestionada desde la etnohistoria. Toda la obra de Greg Denning es una apuesta en firme por borrar estas diferencias y hacer antro-historia de ambas formas culturales. Véase DENNING (1996). Se podría justificar la ausencia de relatos nativos diciendo que mientras los relatos de los colonizadores son muy abundantes, los de los nativos no; pero precisamente, la escasez de registros locales convierten a estos pocos documentos en materiales imprescindibles. Por otra parte, también se podría aducir, para justificar este silencio, que los relatos de los nativos tienden a hablar de su sufrimiento y de los padecimientos de sus comunidades durante la conquista y colonización, mientras que las crónicas de los colonizadores describen el mundo recién descubierto. Pero, ¿se puede, a estas alturas de conocimiento historiográfico, creer que las descripciones son imágenes verdaderas de la realidad en lugar de pensar que toda descripción —con sus ejercicios de inclusión y exclusión, recorte y selección— es, en sí misma, una interpretación? Además, ¿por qué el sufrimiento o la desesperación de los indígenas, ante la irrupción de seres desconocidos, ha de ser menos relevante que la sorpresa de los recién llegados? ¿No se trata, en definitiva, de experiencias diferentes pero igualmente necesarias para entender la conquista?



*La segunda sala es una reproducción del gabinete de un naturalista del siglo XVIII. En él se exponen las formas de clasificación de los objetos que las expediciones científicas traían de sus viajes y cuyo criterio fundamental consistía en la apariencia formal o en los usos que le adjudicaban los científicos. Así se suceden vitrinas de sombreros, de objetos musicales, o lanzas de metal. De esta sala, que está pensada como una transición entre el pensamiento mítico —el de los primeros viajeros— y el científico —el del Museo—, cabe resaltar el busto de Cortés (19) y una imagen de la Virgen de Guadalupe, dos personajes que difícilmente se encontrarían en los gabinetes de la época. Al final de la sala*

*—y a modo de transición entre ésta y la dedicada a la cartografía— se alza, sin indicación alguna pues no hay cartel informativo, la reproducción a gran escala de un calendario azteca labrado en piedra.*

*Por último, se llega a la tercera sala, la que corresponde a la cartografía, que nos recibe con un documental en el que se detallan, con una excelente ambientación musical, los avances técnicos —naves, instrumentos de navegación, formas de representación de la tierra— que permitieron el descubrimiento de América. Cada vitrina expone una sucesión de mapas, una progresión que va desde los primeros dibujos hasta la imagen actual del Planeta desde un satélite. La idea central que recorre este espacio asocia conocimiento con avance técnico como si la técnica fuera la única forma verdadera de acceso a la realidad. Otra vez se reitera el paso del mito al logos. En cambio, los otros, las otras culturas, las americanas, pareciera que hasta la llegada de los europeos y el desarrollo de la cartografía nada sabían del espacio y eran incapaces de representarlo. Su aportación se reduce a la cerámica, a vasijas con forma de animales marinos...*

### 3.2. La realidad de América

A continuación, se despliega sobre el suelo de una sala escasamente iluminada un gran mapa en relieve de América. Para poder observarlo, el visitante debe situarse sobre una rampa que permite una visión de conjunto de todo el

---

(19) El busto de Cortés ha sido retirado del lugar central que ocupaba en el gabinete en algún momento de este año, pero ha estado ahí durante mucho tiempo.



territorio, completada por una serie de imágenes de video sobre la naturaleza americana. Este dispositivo nos prepara para enfrentarnos, ahora sí, con la *realidad de América*, es decir, con las manifestaciones humanas surgidas de un continente al que nos vamos a aproximar por medio de las colecciones del Museo. Algunas de las joyas o piezas de más valor se alternan en un recorrido que describe y explica «el sucesivo poblamiento del continente y el desarrollo cultural de Polo a Polo».

*La realidad de América que el Museo pretende mostrar está representada por un diorama que el visitante debe activar y por un mapa de todo el continente que puede ser observado desde el puente en el que se sitúa el espectador y que simula el ángulo de visión que se tendría desde España, si ello fuera posible. La realidad de América que aparece en esta sala está deshumanizada. En el encuentro con el Nuevo Mundo no hubo sorpresa, asombro o admiración por parte de los colonizadores. América son grandes paisajes, representativos de todos los ecosistemas del continente. Algunos, pocos, animales enmarcan desiertos, glaciares, llanuras, mesetas y selvas tropicales. Ni rastro de presencia humana, pasada o presente. Llama la atención esta ausencia y sorprende esa visión bíblica de la creación: primero fueron los mares y la tierra, luego los animales y, por último, el hombre.*

*La segunda sala de este bloque se titula la población y en ella, ahora sí, se hace un recorrido peculiar por las distintas oleadas inmigratorias que, a lo largo de miles de años, fueron ocupando el continente. Aparece así, el hombre, en singular, casi como especie y no en su peculiaridad cultural o étnica. Es interesante la disposición de los distintos elementos en la sala. El espacio central está ocupado por mapas y gráficos en los que se presentan los aportes de población y dos vitrinas en las que se singularizan los aportes asiáticos y africanos. En los laterales, toda una sucesión de pinturas de época con las que se clasificaban las mezclas raciales que se produjeron a partir de la colonización y que originaron, lo que se dio en llamar, la sociedad de castas. Resulta curioso que uno de los procesos más fascinantes del encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo —el mestizaje— prácticamente no se mencione o se pase de puntillas junto a él, siendo como es uno de los fenómenos que mejor definen a la sociedades americanas hoy: mezcla étnica que dio lugar a una profunda y permanente hibridación cultural. En no pocas ocasiones da la impresión de que la diversidad cultural, étnica, religiosa no puede ser asumida. Se reconoce esa pluralidad para, a continuación, enterrarla bajo enunciados que se repiten y que afirman que, a pesar de las diferencias, todos somos iguales, como si la diferencia sólo pudiera traer aparejada la exclusión social o como si se confundiera el reconocimiento de la diferencia con el uso social de la misma.*

*Por ello, en esta sala, dedicada a lo humano, a esos protagonistas que aparecen tan poco en el museo, se opta por la población, por los aportes migratorios dotándole, a lo que podría haber sido un ejemplo de la diversidad de experiencias en el Nuevo Mundo, de ese manto de neutralidad científicista que*



parece aportar la demografía. En este contexto los paneles centrales, que progresivamente van evaluando los aportes y los recortes de población, tienen una línea argumental muy clara, la de mostrar por un lado que, y a pesar de la leyenda negra de la conquista de América, la debacle demográfica no se produce con la llegada de los españoles sino en los años de las guerras de independencia; y, por otro, la de sugerir que, comparativamente, la colonización de Norteamérica fue más traumática —en términos demográficos— para las poblaciones locales que la de Mesoamérica y América del Sur. A pesar del claro deseo de evitar el conflicto en torno a las distintas interpretaciones de un proceso —el de la conquista y colonización— de por sí complejo, la mal entendida «corrección política» genera sus propios esperpentos. Así, esa visión demográfica que parece dejar fuera el problema de la violencia y el poder en todo proceso de conquista, les lleva a titular una vitrina, la relacionada con la llegada de esclavos africanos al Nuevo Mundo, como «emigración africana», equiparándola a otra que se llama «emigración asiática» ¿Qué dirían los judíos alemanes, qué diríamos todos, si su traslado forzoso a los campos de concentración polacos durante la segunda guerra mundial apareciera dentro del capítulo de los movimientos migratorios?

Las salas que siguen pretenden mostrar el desarrollo de las distintas culturas americanas de polo a polo y es una sucesión de valiosos objetos clasificados siguiendo un criterio geográfico conjugado con otro que divide y clasifica al mundo americano entre grandes civilizaciones y grupos de cazadores recolectores. Aquí se observa el reinado de los objetos como si fueran ellos los que escribieran el relato y no piezas con las que iluminar algunas partes de la narración. Donde no hay objetos que mostrar no hay información que comunicar.

### 3.3. La sociedad

La tercera parte del museo se dedica a *la sociedad* o sociedades americanas y constituyen el núcleo central del recorrido, de hecho se desarrolla a lo largo de seis secciones divididas en dos bloques fundamentales: uno que se dedica a las sociedades igualitarias (es decir, a las llamadas bandas y tribus) y, otro, a las sociedades complejas (divididas, a su vez, en jefaturas y estados). El área arranca con una sala dedicada al ciclo vital de los individuos y algunos momentos claves del mismo (es decir, al nacimiento, la infancia, la madurez y el matrimonio, la enfermedad, la vejez y la muerte) para a continuación describir —por medio «de los objetos relacionados con la economía y los modelos sociales, políticos y religiosos sobre los que se apoyaban»— las características y peculiaridades de las organizaciones sociales que la antropología evolucionista ha definido con los términos banda, tribu, jefatura y estado. A lo largo de estas salas el visitante no sólo se puede enfrentar a múltiples objetos de distintas ca-

racterísticas, épocas o lugares geográficos sino, sobre todo, a la relación y sentido que tenían los mismos en los diversos contextos socioculturales de los que proceden, así como a una aproximación de las actividades y técnicas de aquellos a quienes representan esos objetos (como, por ejemplo, la caza y la pesca, la agricultura y ganadería, el comercio o las características de los patrones de asentamiento y tramas urbanas que se han desarrollado, existieron y existen en América).

*Probablemente sea en este módulo, el de la sociedad, donde algunas de las características ya señaladas se vean con más claridad. La ambigüedad y dualidad en el tratamiento de la diferencia es muy patente. En el audiovisual que abre esta sección se establece una clara diferencia entre las poblaciones indígenas, cuyas culturas y formas de vida parecen ser objeto de la etnografía, y la de las sociedades modernas en las que aquéllas se integran. Enunciados como «Esta cesta fue fabricada por una mujer en el siglo XVIII para recoger bayas. Hoy los indios chumas siguen utilizando el mismo tipo de cestas para la misma función...», «El arpón que hoy utiliza este cazador inuit es idéntico al que utilizaban sus antepasados hace quinientos años, sin embargo las pieles de los animales que cace hoy seguramente serán vendidas a una fábrica informatizada de Toronto» son un ejemplo del tratamiento etnográfico que se le da a las sociedades indígenas, que parecen no haber cambiado en los últimos quinientos años, mientras que la aceleración del cambio, el desarrollo y el progreso secundan a las sociedades occidentalizadas. Después se menciona el criterio con el que se va a componer el panorama social de América. Se habla de la complejidad en su modelo de organización social y se aclara que complejidad no es sinónimo de «un mayor o mejor grado de evolución sino que viene determinada por ser en cada caso la mejor respuesta de adaptación al medio en el que viven». Además de los resabios deterministas de semejante afirmación, lo cierto es que una sociedad más compleja — dentro de esta lógica— es una sociedad más evolucionada toda vez que la evolución se puede definir como «transformaciones sucesivas de una realidad primera... en cuya virtud pasa de lo simple y homogéneo a lo compuesto y heterogéneo» (Diccionario de la RAE). Otra cosa es que la complejidad no sea intrínsecamente buena. Pero tal vez esta contradicción se podría disipar si se utilizaran otros criterios más flexibles para diferenciar a las distintas formas de organización social. La clasificación de los modelos de organización social,*



*de las bandas a los Estados, a pesar de los matices relativistas en una concepción claramente evolucionista, no parecen quedar claros, por lo que al final del documental se aclara lo siguiente: «Cómo organizar la economía, cómo resolver los conflictos, cómo repartirse el trabajo, cómo organizar la comunidad y el espacio: problemas comunes a todos los grupos humanos que a lo largo del tiempo y de la geografía encuentran respuestas diferentes y cuya multiplicidad configura, hoy como ayer, el retrato de las gentes que habitan este continente». Una vez más, la diversidad se ve atenazada por el discurso de la igualdad. Pero si esto es así, si más allá del tiempo y del espacio que nos haya tocado vivir, los seres humanos —miembros de la misma especie animal— respondemos a los mismos problemas y esas respuestas —diferentes— están predeterminadas y son las mejores posibles, dadas las condiciones y los contextos, ¿para qué museos, las disciplinas sociales, las investigaciones, si lo real es racional?*

### 3.4. La religión

Una vez integrados en la sección anterior la mayor parte de los elementos que componen las dimensiones materiales y socioculturales de los hombres y mujeres de América, el museo aproxima al público a «las fórmulas de relación con lo sobrenatural» que establecieron «estas sociedades». «Por esta razón, el área dedicada a *La Religión* ofrece la posibilidad de conocer diferentes formas de establecer un diálogo con la divinidad a través de los objetos que la reproducen, que fueron usados como ofrendas o que formaron parte de diversos rituales». Sin duda, una aproximación respetuosa y contextualizada de las experiencias religiosas de las distintas sociedades americanas requiere de un ejercicio de mesura sólo posible una vez desarrolladas las dimensiones materiales, sociales y culturales de muchos de los pueblos que poblaron y pueblan América. A lo largo de estas salas se exponen algunas de las piezas más espectaculares y valiosas del museo, como es el caso del llamado «Tesoro de los Quimbayas». Éste ocupa la última sala y da entrada al área que será, a su vez,

el final del recorrido permanente propuesto por el museo: el área dedicada a *La Comunicación*.

*Como si el discurso universalista que aparecía de forma tímida al comienzo del recorrido fuera adquiriendo peso, el módulo dedicado a la religión resulta paradigmático de ese afán uniformizador, homogeneizador de la diversidad. El documental que abre esta sección comienza así: «Los hombres, sea cual sea su procedencia*



*étnica, cultural o el lugar donde viven, han buscado mediante la religión soluciones a problemas que son y han sido siempre universales». Con una visión funcionalista más que discutible (20) se habla de las grandes constantes del pensamiento religioso, de su función como legitimador del orden establecido y se procede a describir el espacio sagrado y los rituales asociados. En este punto el edificio de dos plantas desemboca en una suerte de ábside, al que se accede por la nave central. Si se observa el techo del edificio se puede apreciar claramente la disposición de esta parte del templo. Llegando al ábside la luz es muy tenue —no sabemos si por exigencias del mantenimiento de la colección o por requerimientos escenográficos— y en esta sala semicircular se encuentra el Tesoro de los Quimbayas, un amplísimo ajuar funerario realizado enteramente en oro macizo y donado por el gobierno colombiano a fines del siglo XIX. Junto a él la Momia de Paracas y otros enseres fúnebres de distintas culturas precolombinas. Esta asociación, seguramente no deliberada, entre un tesoro y el espacio sagrado no parece del todo afortunada en una muestra que, a todas luces, quiere evitar el conflicto de interpretaciones y que ha apostado por la corrección política. Como tampoco parece justificarse la exposición de una momia andina que se corresponde más con los antiguos museos de Ciencias Naturales que con los modernos Museos Históricos o Etnográficos (21).*

### 3.5. La comunicación

Entramos a la sala de *La Comunicación* en la que se exponen otros instrumentos de conocimiento, entre ellos, los que produjeron las propias sociedades

---

(20) Sorprende, al menos, a quienes esto escriben, la proliferación de explicaciones funcionales que recorren toda la exposición. Es particularmente clara en la sala de la religión. Este tipo de explicaciones —tomadas de las ciencias naturales y según las cuales «la función», el para qué de un fenómeno, es la causa de su aparición— tienen varios problemas. Para ser legítimas —en términos lógicos— las explicaciones funcionales tienen que ir acompañadas de alguno de estos dos fenómenos: la intencionalidad de un sujeto o una suerte de selección natural aplicada a lo social. Para que la función de la religión —asegurar la cohesión social— sea la causa de la religiosidad o bien se localiza a algún individuo que sea consciente de esa conexión y, por tanto, haya creado el fenómeno o ayude a preservarlo o se concibe a la sociedad como un organismo que tiende a perpetuar esos fenómenos destinados a conservar su equilibrio, desechando los que lo ponen en peligro. Como podrá comprender el lector, si es complicado justificar una explicación funcional —siguiendo alguno de estas dos condiciones— en los casos de comunidades pequeñas, del tipo de grupos humanos con los que trabaja la etnografía, resulta mucho más inviable cuando se trata de un fenómeno religioso pretendidamente universal que afecta, por ende, a toda la especie humana. Vid. LITTLE (1991): 91-102.

(21) La exposición de restos humanos de culturas subalternas ha generado toda suerte de polémicas e, incluso, de peticiones de devolución a los expoliadores. En España hubo un caso muy sonado, el del hombre de Banyoles (Girona), el cuerpo de un bosquimano disecado y expuesto desde principios de siglo hasta 1997 en el museo Darder de Historia Natural de esa localidad catalana. Las protestas internacionales consiguieron que se retirase de la exposición y que en octubre de 2000 fuera enviado y enterrado en Botswana.

americanas. Nos referimos, en primer lugar, a una sala en la que se exponen diferentes «Sistemas de Comunicación»: «Los signos pictográficos, la escritura glífica, la escritura silábica, la música y la danza y los símbolos iconográficos»; y otra final, construida como si se tratara de un pequeño anfiteatro en la que, acompañado de imágenes y vídeos proyectados en pantallas múltiples «un grupo de miembros de las comunidades indígenas narran en sus lenguas [quechua, guaraní, aymara, maya, pueblo, navajo y nahuatl] fragmentos relacionados con sus mitos de creación»; al tiempo que «personalidades de la literatura iberoamericana [Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez] comentan el papel del castellano» como elemento aglutinador y definidor de la que podríamos denominar cultura o civilización hispánica.

*El módulo de la Comunicación cierra la exposición permanente del Museo y por su organización se constituye en la apoteosis de la muestra. A uno y otro lado de la sala aparecen los distintos sistemas de comunicación de los indígenas. En el centro, el famoso Códice Trocortesiano o Códice Madrid, del siglo XIV, uno de los cuatro códices mayas que existen en el mundo, traído en parte a España por el propio Cortés. Hacia el final, una sala con gradas en la que se expone un documental sobre la lengua (22). En uno de esos audiovisuales se oye hablar en lenguas indígenas; en el otro, se suceden las voces de algunos de los máximos representantes —sorprende la ausencia de escritoras— de la literatura en castellano —en español, según reza en el Museo—.*

*En el audiovisual de las lenguas indígenas aparece la imagen de un pergamino, de un viejo mapa trazado a mano, como fondo sobre el que se superpone la figura de los distintos representantes que narran los mitos de creación de sus comunidades. La imagen es estática, no hay movimiento, y más que de una lengua como vehículo de comunicación hoy parece referirse a un legado etnolingüístico, un instrumento que alcanza para hablar del pasado, de los orígenes pero que no posee capacidad para incorporarse a la modernidad. En las secuencias sobre el castellano, por el contrario, las imágenes son trepidantes, se suceden, dando sensación de movimiento, de cambio. Con el castellano se habla del futuro, de esa comunidad de más de trescientos millones de hablantes, de los valores que encierra, de las ventajas que puede reportar su uso en el escenario internacional.*

#### 4. MUSEOS

¿Qué otros museos encontrarán los visitantes que en el futuro se aventuren a subir la misma colina? ¿Repararán en el desnivel del terreno desde el que se

---

(22) Durante años la sala dedicada a proyectar los audiovisuales sobre las lenguas indígenas y el castellano eran dos compartimentos distintos, de muy distinto tamaño y con diferente aforo.

ve Madrid? ¿Qué significará para ellos el faro, la torre de luz, bajo cuya sombra se alza el museo? Tal vez si fuéramos capaces de pensar los museos como espacios habilitadores de interpretaciones, ámbitos de encuentro entre distintas perspectivas o lugares de tránsito y transformación —donde uno nunca sale de la misma manera que entró—, tal vez, estaríamos más cerca de esas instituciones democráticas y representativas que queremos (23). O, por lo menos, un museo así concebido pondría en entredicho aquel comentario de Henry James que comparaba la ciudad museo de Venecia —su pasado de resignación y recuerdo— con la más hermosa de las tumbas.

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto de I+D HUM2005/03777 y se ha beneficiado de las generosas aportaciones de los participantes del curso de doctorado, Interpretación y Explicación en Ciencias Sociales hoy que desde 1997 dirige Marisa González De Oleaga en el Instituto Universitario Ortega y Gasset de Madrid. Con entusiasmo, las distintas promociones de estudiantes se embarcaron en una aventura bastante excéntrica dentro de aquella institución, cual era la de recorrer y leer el Museo de América como si fuera un texto, haciendo hincapié en la forma de contar tanto como en los contenidos de los relatos expuestos. Por ello es de justicia agradecer, a todos y cada uno de los participantes del curso en sus distintas promociones, la generosidad de su mirada. Fernando Monge participa en este trabajo desde la perspectiva de la antropología histórica. Este trabajo se inscribió dentro de su actual proyecto de investigación: «Zoos Humanos: Antropología, nación, política colonial y desarrollo urbano en la ciudad de Madrid», financiado por la Comunidad de Madrid (Contrato Postdoctoral, 2004-06).

\*\* En todo el texto el lector observará dos tipos de letra: redonda y cursiva. Hemos empleado esta estrategia tipográfica, muy común en las nuevas narrativas, para establecer dos niveles distintos de interpretación. Por un lado, la descripción de lo que vamos a trabajar; por otro, nuestra interpretación o testimonios personales sobre el museo. Si nuestro propósito es el de desafiar los mecanismos de naturalización del museo, no podemos caer en el mismo juego que criticamos. La cursiva nos da la posibilidad visual de relativizar nuestras interpretaciones. Véase Keith Jenkins y Alun Munslow (2004).

## 5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENNET, TONY (1988a): «Museums and ‘the People’» en Robert Lumley (comp.): *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, London, Routledge, pp.63-86.  
 ——— (1988b): «The Exhibitionary Complex», *New Formations*, 4, pp. 73-102.  
 BAXANDALL, MICHAEL (1991): «Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects» en Ivan Karp and Steven D. Lavine: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution, pp. 33-41.  
 CLIFFORD, JAMES (1999): *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa.  
 CLIFFORD, JAMES y GEORGE MARCUS (1986): «On Ethnographic Allegory» en James Clifford y George Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 98-121.

---

(23) SEPÚLVEDA DOS SANTOS (2005): 51-65.



- COOMBES, ANNIE (2004): «Museums and the Formation of National and Cultural Identities» en Bettina Messias Carbonell (ed.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, London, Blackwell, pp.231-246.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, CRUZ y PAZ CABELLO CARRO (1997): *Museo de América*. Madrid, Ibercaja.
- DENING, GREG (1996): *Performances*, Chicago and Melbourne, The University of Chicago Press.
- DUCROT, OSWALD y TZVETAN TODOROV (2003) [1972]: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, Argentina.
- DUNCAN, CAROL y ALLAN WALLACH (1980): «The Universal Survey Museum», *Art History* 3, pp. 447-69.
- DUNCAN, CAROL (2004): «From The Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London» en Daniel Preziosi y Claire Farago (eds.): *Grasping the World. The idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, pp. 250-278.
- FINDLEN, PAULA (2004): «The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy» en Daniel Preziosi y Claire Farago (eds.): *Grasping the World. The idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, pp. 159-190.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- GEERTZ, CLIFFORD (1989): «Estar allí. La antropología y la escena de la escritura» en C. Geertz: *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, pp. 11-34.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, MARISA (2001): *El doble juego de la Hispanidad*, Madrid, UNED.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, MARISA y FERNANDO MONGE (en prensa): «Museums» en Akira Yriye y Pierre Yves Saunier: *The Palgrave Dictionary of Transnational History*, London, Palgrave.
- JENKINS, KEITH y ALUN MUNSLOW (2004): *Experiments in Rethinking History*, London, Routledge, 2004.
- JORDANOVA, LUDMILLA (1989): «Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums» en Peter Vergo (ed.): *The New Museology*, London, Reaktion Books, pp. 22-40.
- LITTLE, DANIEL (1991): *Varieties of Social Explanation*, Colorado, Westview Press.
- PÉREZ-RUIZ, MAYA LORENA (1998): «Construcción e investigación del patrimonio cultural», *Alteridades*, 8, 16, pp. 95-111.
- PRATT, MARY LOUISE (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge.
- PREZIOSI, DONALD (2004): «Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity» en Bettina Messias Carbonell (ed.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, London, Blackwell, pp. 71-84.
- SEPÚLVEDA DOS SANTOS, MYRIAN (2005): «Representations of Black People in Brazilian Museums», *Museum and Society*, 3, 1, pp. 51-65.
- SHOHAT, ELLA y ROBERT STAM (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London, Routledge.