

Entre el desafío y el signo

Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid*

MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA**
ERNESTO BOHOSLAVSKY***
MARÍA SILVIA DI LISCIA****

Abstract

BETWEEN THE CHALLENGE AND THE SIGN. IDENTITY AND DIFFERENCE IN THE MUSEUM OF AMERICA IN MADRID. *Museums are social and cultural texts crossed by their reply to other ideas and the reflections of their own. In these spaces things are said, ideas enounced and things made, in other words –the reality is ordained, valued and given a hierarchical structure, which transmit a way of seeing the world. This work attempts to find out what the Museum of America in Madrid does, to whom challenge and how it builds up its position in relation to the past and present of a continent and its relations with the old metropoli.*

Key words: Spain, representation, deconstruction, imaginary, colonialism, domination, ideology

Resumen

Los museos son textos sociales y culturales, atravesados por la contestación a otras ideas y el reflejo de las propias. En estos espacios se dicen cosas, se enuncian ideas, pero también se hacen cosas al decir: se ordena, jerarquiza y valora la realidad y se transmite una forma de ver el mundo. Este trabajo pretende averiguar qué dice y hace el Museo de América de Madrid, a quién desafía y cómo construye su posición respecto al pasado y al presente de todo un continente y de las relaciones de éste con la antigua metrópoli.

Palabras clave: España, representación, deconstrucción, imaginario, colonialismo, dominación, ideología

* Artículo recibido el 04/04/10 y aceptado el 29/11/10. Este trabajo pertenece al proyecto "Políticas y poéticas del museo. Etnia, nación y colonia en Paraguay, Argentina y España", financiado por el CeALCI de la Fundación Carolina, y al proyecto de I+D "Obsesión por la memoria en Paraguay, Argentina y Brasil, 1880-1940. Los relatos utópicos de museos, viajeros y *beachcombers*" (HAR2009 07621) del Ministerio español de Ciencia e Innovación, ambos dirigidos por la doctora Marisa González de Oleaga.

** Departamento de Historia Social y del Pensamiento Político, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Calle Obispo Trejo s/n, 28040 Madrid, España <mgonzalez@poli.uned.es>.

*** Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina. Campus de la UGS, módulo 1, Juan M. Gutiérrez 1150 (B1613GSX), Los Polvorines, Provincia de Buenos Aires <ebohosla@ungs.edu.ar>.

**** Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina, y directora del Instituto de Estudios Sociohistóricos en esa institución. Coronel Gil 353, 6300 Santa Rosa, La Pampa, Argentina <silviadi@fchst.unlpam.edu.ar>.

Si (la conjetura) no es verdadera como
hecho lo será como símbolo.

Jorge Luis Borges

Historia del guerrero y la cautiva¹

Los museos de historia, esos formidables aparatos visuales popularizados durante el siglo XIX, son, entre otras cosas, espacios donde las sociedades ponen en circulación sus interpretaciones sobre el pasado (Preziosi, 2004; Leone y Little, 2004). Si bien, tradicionalmente, las comunidades en su conjunto no organizan las exposiciones permanentes de estos museos, tarea que queda encargada a expertos en distintas disciplinas, es posible leer las colecciones como signos o indicios de determinadas formas colectivas de entender la realidad. Sin embargo, al mismo tiempo, los textos, imágenes e interpretaciones con los que se construyen las exposiciones son un ejercicio de diálogo y de discusión con otras maneras de interpretar el pasado y el presente. En este sentido son, también, un desafío a versiones anteriores, a ciertas ideas que les precedieron o con las que compiten. Así, se puede leer el museo como un texto (Geertz, 1992; García Canclini, 1992; Barthes, 1980; Bal, 2004), atravesado por la contestación (a otras ideas) y el reflejo (de las propias). Porque en los museos se dicen cosas, se enuncian ideas, pero también se hacen cosas al decir: se ordena, jerarquiza y valora la realidad y se transmite una forma de ver el mundo. Cuando se devana el pasado en un texto, se están seleccionando los hilos con los que se van a tejer los relatos del presente.

Este trabajo pretende averiguar qué dice y hace el Museo de América de Madrid en la actualidad, a quién desafía y cómo construye su posición respecto al pasado y al presente de todo un continente y de las relaciones de éste con la antigua metrópoli. Se trata, pues, de un análisis semántico y pragmático de los discursos que circulan en el Museo de América de Madrid desde un punto de vista historiográfico (Maine-gueau, 1989; Austin, 1975; Derrida, 1992; Butler, 1993 y 1997). Sabemos que el campo de los estudios sobre museos, lo que en el mundo anglosajón se llama *Museum Studies*, es un espacio interdisciplinario que agrupa múltiples perspectivas y que ha activado un conjunto de problemas muy vasto. La sola consulta de los numerosos *readers* y *companions* que han aparecido sobre el tema (Karp y Lavine, 1991; Karp *et al.*,

2006; Carbonell, 2004; Preziosi y Farago, 2004; Knell, MacLeod y Watson, 2007; Macdonald y Basu, 2007; Macdonald, 2008 y 2010; Edwards, Gosden y Phillips, 2006) confirman esta aseveración. Incluso en el panorama hispano y latinoamericano, donde la polémica ha tenido poco arraigo, han empezado a surgir trabajos colectivos acerca del museo (González Stephan y Andermann, 2006; Castilla, 2010).

Por un lado, museólogos, arquitectos, semiólogos, antropólogos, historiadores (sociales, del arte, de la ciencia), han intentado definir los espacios de su intervención y la naturaleza de sus aportaciones. Así, han aparecido en las últimas décadas novedades muy importantes en torno al museo. Por ejemplo, las nuevas concepciones sobre su significación (de galería de curiosidades, más tarde *templos del saber*, a *zona de contacto*) (Clifford, 1999); las novedosas tendencias en su arquitectura, que ha sumado a la preocupación por los contenidos de la exposición cuestiones relacionadas con la recepción de la información que aporta el museo (de la idea de *espacio de representación* a la de *lugar de experiencia*, como en el Jüdische Museum de Berlín, obra de Daniel Libeskind) (Basu, 2007; Hillier y Tzortzi, 2010; Hooper-Greenhill, 2010); las originales puestas en escena que pretenden convertir al visitante de receptor pasivo a sujeto activo de conocimiento y saber (Falk, Dierking y Adams, 2010). En este sentido, los lugares tradicionalmente asignados al sujeto y al objeto de estudio se han visto trastocados (a través de relatos polifónicos y de la participación de los representados en la representación) (Baxandall, 1991; Berlo y Phillips, 2004; Simpson, 2001). Otro tanto se puede decir del interés por conectar los museos con el mundo virtual creando museos accesibles sólo a través de la web (Witcomb, 2010), o la preocupación creciente y sostenida por los aspectos éticos de las exposiciones de los museos (piénsese en los reclamos de repatriación de objetos y colecciones que fueron en su día botín del expolio colonial o en las exigencias de devolución de los restos humanos de comunidades originarias) (Simpson, 2001; Besterman, 2010). Éste es sólo un breve y sintético esbozo de lo mucho que está en juego detrás del tema de los museos y de una política de la representación que hasta hace no tanto se escudaba en una presunta cientificidad para mantenerse al margen de toda crítica. Una polémica con numerosas aristas pero que, en cierto modo, ha corrido paralela a los debates historiográficos

¹ En este relato Borges cuenta la historia de un guerrero lombardo, Droctulft, “que en el asedio de Rávena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado”, y de una inglesa capturada por los indios, “que opta por el desierto”. De esta última describe cómo, habiendo podido ser rescatada de la “barbarie”, decidió convertirse en una india rubia, tal vez porque “ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo”.

de las últimas décadas (Jenkins, 1997). Tal vez podríamos definir estos cambios como el reconocimiento de que toda representación es política, en el sentido amplio del término, y de que, el museo, es un espacio de poder y resistencia. Todo ello ha provocado grandes transformaciones en algunos museos tradicionales, y apuestas arriesgadas en los de nueva creación (Macdonald y Basu, 2007).

De tal suerte, el análisis de la exposición permanente del Museo de América de Madrid podría ser susceptible de variados enfoques (desde la cultura material, la iconografía, la teoría de la recepción o las interacciones entre la exposición permanente y las otras actividades que propicia el Museo, sean éstas exposiciones itinerantes o talleres infantiles) pero el nuestro está acotado a los relatos historiográficos que circulan en el museo, al sesgo político e ideológico mediante el cual se construyen esos relatos y a los efectos potenciales que esas narraciones pueden tener en la definición de las identidades (propias e, inevitablemente, ajenas). El problema *político* de los museos tradicionales no es que contengan visiones o relatos sesgados. La gran trampa es que hacen pasar esos relatos, que todo científico social sabe que son narraciones condicionadas históricamente, por relatos verdaderos, por saberes completos y definitivos.

En este sentido, el presente artículo aspira a dialogar de manera simultánea con aquellos especialistas que se dedican a la museografía y también con quienes tienen como epicentro de su interés las representaciones metropolitanas de los espacios extraeuropeos producidas del siglo xv en adelante. Es decir, se espera contribuir a una deconstrucción del imaginario español actual (al menos del oficial y consagrado) en lo relativo al continente americano, sus habitantes y las características que se les asignan.

El trabajo que presentamos a continuación es el resultado de muchas visitas al museo en las que llegamos a “topografiar” todas y cada una de sus salas. Hemos seguido las pautas de análisis de un texto (el texto o los textos del museo) y hemos tenido en cuenta la estructura narrativa del museo de acuerdo con los siguientes aspectos: la sintaxis espacial, la estructura narrativa (Bal, 2004) junto con los paratextos (Genette, 1997), y los dispositivos de apertura y cierre.

Pequeña historia de una mirada

Durante la hora de la siesta de una tarde de julio el sol caía a plomo en la explanada de entrada al Museo de América de Madrid. Ni un alma se atrevía a cruzar por ese corazón de cemento y piedra. Los pocos visitantes que subían por los polvorientos caminos de tierra que rodean el enclave se protegían bajo la sombra de los ár-

boles o al abrigo del Faro de Moncloa. Una luz blanca e inefable disolvía los contornos de todo lo que tocaba excepto los bordes de dos retratos de buen tamaño apoyados contra los contenedores de basura. Al acercarse se podían ver los restos de algún arreglo interno del museo: fragmentos de cemento, cascotes, pintura y lo que parecía haber sido el escritorio de un despacho oficial de los años setenta. Todo estaba descompuesto, fracturado para que pudiese entrar sin dificultad en el basurero de tapa verde. Todo menos esos retratos en primer plano de dos indígenas latinoamericanos. Uno de ellos, sentado en una rama mirando la cámara con actitud indolente; el otro, de frente y con gesto altivo, muestra al observador cómo depilarse las cejas con un hilito, a la manera tradicional. Porfiadas, las fotografías miraban al visitante desafiando su destino como si pidiesen una segunda oportunidad o reflejasen la incapacidad del operario de turno para desguazarlas y aplastarlas contra los restos de basura. ¿Qué oscura intuición las salvó de una destrucción segura? ¿Qué empujó al trabajador, encargado de deshacerse de esas reliquias, a corregir su decidido gesto? ¿Qué vibró en su imaginación para que esos retratos no acabasen en el olvido? Tal vez el que allí los colocó vio su propia imagen, a la vez conocida y extraña, palpitando en la insistente mirada del otro.

Contextos

América ha sido importante para España desde su “descubrimiento”. Su presencia en el imaginario peninsular se puede rastrear a través de marcas diversas desde aquellos tiempos hasta la actualidad. Sin embargo, no será hasta 1941, después de la guerra civil, cuando se materialice el proyecto de fundación de un museo dedicado a América. Lo que en otros países europeos había sido la edad de oro de la expansión de los museos públicos, coincidió, en el caso español, con el peor momento de su relación con el continente: en primer lugar por el ciclo de las guerras de independencia (1810-1830), luego por la guerra con Chile y Perú (1865-1866), y, posteriormente, por la pérdida de las últimas posesiones españolas de ultramar en la guerra con Estados Unidos, lo que se dio en llamar “el desastre del 98”. Este acontecimiento, que marcó el fin de un imperio agonizante, supuso un duro golpe para la autoimagen del país. Tal vez hayan sido estos reveses los que retrasaron la posibilidad de crear un museo sobre aquellos territorios, cuya pérdida resultaba demasiado reciente, o evocaba tan directamente la sensación de decadencia nacional que acompañó los años posteriores a 1898.



Hubo proyectos en plena guerra civil, en 1937, cuando el gobierno republicano decide crear el Museo-Biblioteca de Indias con el propósito de agrupar las valiosas colecciones de objetos y materiales americanos que durante siglos habían pasado de una colección a otra o bien habían sido expuestas en el Real Gabinete de Historia Natural y, más tarde, en una sala del Museo Arqueológico Nacional (Martínez de la Torre y Cabello Carro, 1997). El decreto republicano señala, en consonancia con la política cultural del momento, que el museo debe enfatizar la labor colonizadora de España en América y prevé su ubicación en la Ciudad Universitaria de la capital. En 1939 el bando sublevado, en abierta competencia con los lineamientos trazados por sus adversarios, acuerda crear el Museo Arqueológico de Indias. El desarrollo de la guerra y sus consecuencias darían al traste con todos estos proyectos. Sólo dos años después del fin de la contienda se retoma la idea de crear el Museo de América. Poco explícito en cuanto a la finalidad y orientación que debía tener la institución, el Museo pretendía ser una pieza clave en la formulación de la política cultural y exterior del régimen de Franco, dirigida a visibilizar y enfatizar la “gesta” española del descubrimiento y la colonización de América. Hasta tanto se construye el edificio actual, la exposición fue instalada provisionalmente en una planta del Museo Arqueológico Nacional. Las siete salas que la albergaban abrieron sus puertas al público en julio de 1944. El año anterior habían comenzado en el barrio de Moncloa las obras de construcción del nuevo edificio, a cargo de los arquitectos Luis Moya y Luis Martínez Feduchi.

El objetivo ideológico del Museo era recordar la actividad colonizadora española y su carácter de madre de las naciones hispanoamericanas. De allí que el edificio fuera concebido “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”.²

Las complicaciones económicas al término de la guerra civil y las urgencias para cubrir aspectos más perentorios, implicaron que las obras del Museo no fueran terminadas sino hasta 1954, e incluso entonces quedaron pendientes algunas salas originalmente proyectadas. De hecho, sólo en 1962 se procedió al traslado de las colecciones y, en 1965, a su inauguración, haciéndola coincidir con el Congreso Internacional de Americanistas. Desde su apertura y hasta 1980 la lógica expositiva del Museo se estructura de forma tripartita, con base en alguno de estos criterios: arqueológico, colonial o etnográfico. En esta época se añade un capítulo monográfico dedicado al papel de España y de sus instituciones en América. También data de este periodo la mayor y más notoria presencia que comienzan a tener las colecciones de arte colonial, siguiendo las directrices fijadas por la política cultural franquista a mediados del siglo xx.

Con el Museo de América el régimen parece haber tenido grandes, grandilocuentes propósitos, que obtuvieron pocos y pequeños resultados. Los proyectos pretendían revalorizar la figura internacional bastante maltrecha de España y su pasado imperial, exhibiendo una imagen de poder y hegemonía que poco tenía que ver con su realidad socioeconómica (González de Oleaga, 2001). Esas pretensiones de grandeza fueron rápidamente segadas por las exigencias de un país arruinado que sufrió una larga y onerosa posguerra. No obstante, los vaivenes de la política franquista para este museo en particular (y en general para todo lo que suponía América para España) contenían algo más que aspiraciones desmedidas. Es posible que esa ambigüedad también tuviera que ver con una memoria traumática que recordaba, a la vez, una época imperial gloriosa y una decadencia dolorosa y mal asumida. América les recordaba a un tiempo la dulce ganancia y la amarga pérdida.

El paso del régimen franquista a la democracia trajo novedades también para el Museo de América. En 1981 se iniciaron obras para completar las secciones inacabadas y previstas en el proyecto original. Además, fueron desalojadas las distintas instituciones que a lo largo de los años habían usado parte del

² <http://museodeamerica.mcu.es/historia_edificio.html>.

edificio: una orden religiosa, una parroquia, el Museo de Reproducciones Artísticas, el Instituto de Restauración y Conservación de Obras de Arte y la Escuela de Restauración. A comienzos de los noventa el entonces director general de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, Jaime Brihuela, decide renovar el Museo de América. Junto con Estrella de Diego, directora de Museos Estatales, propondrá a Manuel Gutiérrez Estévez la reorganización de la nueva institución. Para ello, Gutiérrez Estévez, catedrático de Antropología de América de la Universidad Complutense de Madrid, reúne a un comité internacional de expertos para elaborar un proyecto de museo pretendidamente más polifónico, menos autoritario, orientado a provocar dudas y variadas lecturas (Price y Price, 1995). Sin embargo, este proyecto nunca llegaría a concretarse. La firma de un manifiesto, el llamado “Manifiesto por la paz”, rechazando la participación española en la guerra contra Irak, provocará la destitución de Jaime Brihuela quien, junto a otros, hasta un total de 18 altos cargos, muestra así su repulsa por la decisión del gobierno de Felipe González de secundar las directrices de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). Brihuela será destituido y Estrella de Diego dimitirá. Estando los dos valedores del nuevo museo fuera del Ministerio, el proyecto de Gutiérrez Estévez se archivará y en 1992 será Paz Cabello quien asumirá la dirección del Museo de América y organizará la exposición permanente.

El Museo de América abrió definitivamente sus puertas al público en 1994 (decreto del 7 de mayo de 1993) en el contexto de los festejos y eventos especiales con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América. Esa apertura, en plena democracia y durante el segundo mandato socialista, prometía una renovación del discurso y de los planteamientos de la institución. No obstante, como veremos, el gobierno hizo suya la herencia recibida, la aceptó y no hizo grandes esfuerzos por resignificarla.³ Se utiliza el mismo edificio y allí se inaugura una exposición que arrastra a la fecha marcas muy claramente provenientes del viejo hispanismo franquista o que son registros de

simbologías compartidos por distintos regímenes políticos: así, tanto bajo el franquismo como bajo el gobierno de los socialistas, América sigue siendo presentada como la caja de resonancia que engrandece la estatura internacional de España. El discurso filohispanoamericano atraviesa las viejas colecciones, que no parecen haber sufrido grandes cambios de perspectiva. Ahora bien, el abandono o desinterés por darle mayor envergadura o una nueva simbología al Museo ya no puede achacarse a la penuria del país, sino a la apuesta europeísta, cada vez más clara, de los gobiernos españoles desde inicios de la década de 1980 (González de Oleaga y Monge, 2007), y también a una asignatura pendiente en el imaginario español: el debate sobre el dominio español en América.

Localización

Por su ubicación en la ciudad y por los edificios y monumentos contiguos, el Museo de América está plagado de referencias a la guerra civil y a la empresa imperial y católica española. Se encuentra emplazado sobre una colina desde la que se divisa el Parque del Oeste, un espacio verde que alberga monumentos conmemorativos y estatuas ligadas a América (Fernández Delgado, Miguel Pasamontes y Vega González, 1982). El Museo se sitúa en la intersección de dos avenidas: la de los Reyes Católicos y la del Arco de la Victoria que finaliza a pocos metros con un enorme arco construido entre 1953 y 1956 como recordatorio del vigésimo aniversario del triunfo franquista. El Museo forma parte de la Ciudad Universitaria, que fue escenario bélico durante la guerra civil, como lo atestiguan los búnkeres conservados y el altar a la Virgen del Asedio, instalado en 1954 como recuerdo de los enfrentamientos de 1936.⁴ Justo detrás del Museo, a pocos metros de la Plaza de Cristo Rey, se ubican la Escuela de Ingenieros Navales y la Biblioteca Hispánica que ocupa parte del edificio del que fue el Instituto de Cultura Hispánica, luego Instituto de Cooperación Iberoamericana y hoy Agencia Española

³ Desde la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica 52/2007 el 10 de diciembre de 2007, ha habido cierto debate sobre qué hacer con los monumentos y otras marcas conmemorativas de la guerra civil española. Según el artículo 15 de la Ley, se procederá a la retirada de “escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación personal o colectiva del levantamiento militar, de la Guerra Civil y de la represión de la dictadura”, liquidando con ello el carácter de documento histórico de esos signos. Ha habido propuestas para conservar esos lugares o signos como documentos históricos, pero sin que sigan operando como monumentos conmemorativos del pasado traumático. En este sentido, resignificar esos registros nos parece la idea más adecuada puesto que permite conservar su naturaleza testimonial y al tiempo incorporarlos en un espacio nuevo, con textos que indican su uso pasado y su inscripción en el presente. Se trataría de cambiar su significación actual a través de la ironía pero manteniendo los rastros de su historia.

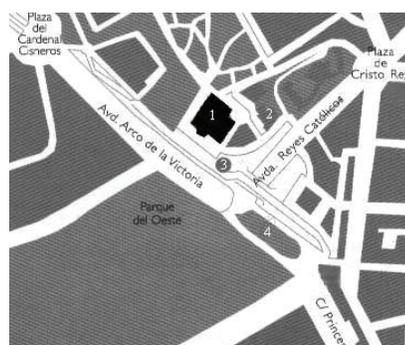
⁴ Colocado por la Junta de Gobierno de la Ciudad Universitaria, lleva una lápida en la que se lee: “Durante el glorioso y largo asedio la furia roja con sus minas y metralla destruyó el asilo y mutiló a la venerada Virgen mientras los soldados de Franco hacían de ella espejo de su fortaleza...” (Fernández Delgado, Miguel Pasamontes y Vega González, 1982: 141).

de Cooperación Internacional (AECI). Algo en esta tozuda semántica espacial nos dice que el lugar del emplazamiento del Museo no ha sido casual, sino que se ha seleccionado ese sitio por considerar su significación apropiada para la institución. El edificio, un convento colonial con iglesia y torre, y todas las asociaciones que se establecen con el entorno, con los nombres de las calles, con los significados de otros conjuntos edilicios, hacen pensar en una decisión deliberada. A poco que se conozcan las líneas básicas de la política exterior del franquismo todo ello resulta coherente con los propósitos del régimen: utilizar la relación presuntamente privilegiada de España con los países americanos –en virtud de la lengua, la religión y la 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 (González de Oleaga, 2001).

Ahora bien, la reapertura del Museo en 1994 fue obra de un gobierno democrático que aceptó y asumió

este y otros legados escultóricos y simbólicos del franquismo, desperdigados estratégicamente sobre el espacio urbano.⁵ Los sucesivos gobiernos democráticos establecidos desde finales de la década de 1970 podrían haber mantenido la ubicación del Museo o su tipología edilicia como una marca histórica de tiempos pretéritos, o haber resignificado la relación con América mediante cambios en la colección permanente. Sin embargo, todas las acciones emprendidas por los gobiernos democráticos han apuntado a enfatizar el legado hispanófilo y a privilegiar la visión de la España colonizadora y evangelizadora en América y a nadie parece haber sorprendido esta inercia. Es más, se reforzó esa idea construyendo junto al Museo una torre de 92 metros de altura, el “Faro de Moncloa”, conmemorativa del V Centenario del Descubrimiento de América. La torre vigía es sólo un gesto, entre otros, de ese énfasis en el legado lingüístico y religioso y en la naturaleza histórica de la vinculación entre España y América. Una torre de luz, un faro que ilumina aquello que señala y protege: el Museo. Una torre para ver y también para ser visto. De la misma manera que los faros no fueron concebidos únicamente 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 líneas de continuidad con las viejas interpretaciones del pasado tal y como se puede observar en la exposición permanente del Museo de América.

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

Fuente: Folleto del Museo.

⁵ Entre ellos el monumento a Hernán Cortés (en el Colegio Mayor Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe, en la Ciudad Universitaria) o el grupo escultórico “La hispanidad” situado en los jardines del Museo de América y que representa a un guerrero español que intenta subir a la grupa de su caballo a una mujer india y que lleva inscrito el siguiente texto: “Bajo el mandato del Generalísimo Francisco Franco y siendo Príncipe de España Don Juan Carlos de Borbón se erigió este monumento a la Hispanidad como homenaje a Dios, roca y tronco de nuestra estirpe. Fue donado por doña Rafaela Azcue en memoria de su esposo don Gregorio Pumarejo a esta ciudad universitaria de Madrid siendo su rector don José Botella Lluvia, año del Señor 1970” (cf. Fernández Delgado, Miguel Pasamontes y Vega González, 1982: 190-191). El Arco de la Victoria permanece tal como lo construyó el franquismo, en una de las entradas más importantes a la capital. Como si se hubiera naturalizado o invisibilizado, el Arco sigue operando como monumento a la barbarie sin que nadie parezca advertirlo. El arco presenta una doble cara. Si se entra a Madrid se ve la cara Norte, donde pueden verse unas figuras representando las virtudes militares y la inscripción “*Armis Hic Victricibus Mens Iugiter Victura Monumentum. ANNO MCMXXXVI A y ANNO MCMXXXIX Ω*” (“A las armas aquí vencedoras / la mente que vencerá siempre / da, dice y dedica este monumento. Año 1936 y 1939”). Por la cara opuesta se accede a la Ciudad Universitaria y en el friso se representan las disciplinas académicas. En ese lado figura esta inscripción: “*Munificencia Regia condita ab Hispaniorum Duce restaurata Aedes Studiorum Matritensis Florescit Conspectu Dei. Hoc D.D.D. ANNO MCMXXVII A y ANNO MCMLVI Ω*” (“Fundado por la generosidad regia [es decir por el rey], restaurado por el Caudillo de los españoles, el templo de los estudios matritense floreció bajo la mirada de Dios, Año 1927 y año 1956”). En el lateral oeste aparece una figura femenina alada, la victoria, que está tocando la frente, el símbolo de la inteligencia, de dos hombres (“la inteligencia que siempre es vencedora”). En el friso este se aprecia una figura femenina sentada con una cruz en el pecho (la Universidad Católica) recibiendo a los que acceden a ella (“la sede de los estudios matritenses florece en presencia de Dios”). Todo el monumento está coronado por una cuadrígras conducida por Minerva, diosa de la guerra y la sabiduría (cf. Fernández Delgado, Miguel Pasamontes y Vega González, 1982: 404-408).

Textos

El edificio del museo tiene una planta rectangular en torno a un patio central. Cuatro naves en la primera planta y cuatro en la segunda. Al entrar en el edificio, en el hall de acceso se encuentra una escalera que conduce a los pisos de arriba. Si se observa la estructura de la construcción no cabe duda de que está pensada según una disposición en la que prima la verticalidad (sentido arriba-abajo). Al tratarse de un remedo de edificio religioso es interesante recorrer el orden de la exposición y ver cómo ese orden se inscribe en las distintas partes del edificio. Si se observan los planos de planta resulta evidente que se trata de una serie de naves superpuestas rematadas en un extremo por una torre barroca, que sería la torre de la iglesia de este espacio conventual. Precisamente al final de una de esas naves se aprecia una disposición semicircular que, sin duda, remeda un ábside, el lugar de lo sagrado. En esa sala con poca luz y cuidada escenografía se expone el Tesoro de los Quimbayas, un ajuar funerario en oro macizo, donado por el gobierno colombiano al Estado español en el siglo XIX.⁶ Dicha muestra está acompañada de una momia incaica, que acentúa esa imagen de depredación que acompañó la historia de la conquista.

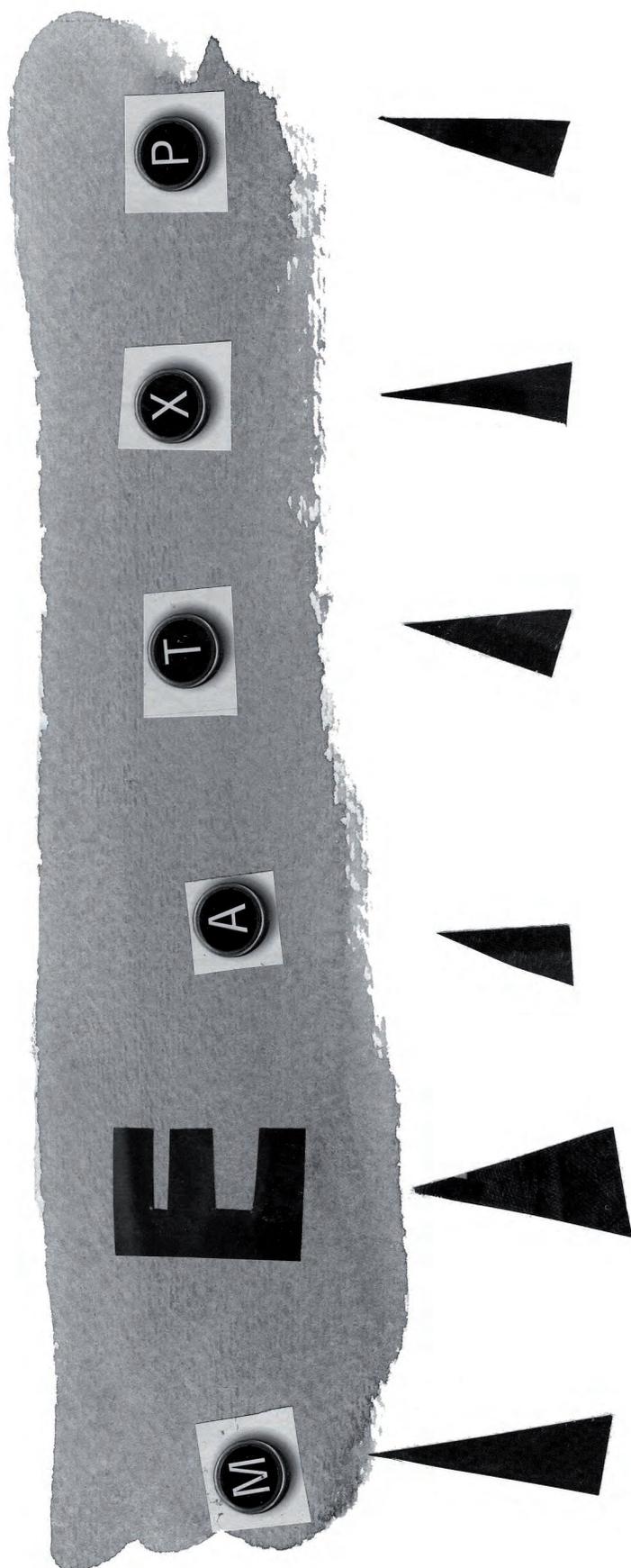
En esa estructura y organización espacial significativa se inserta la colección del Museo, inaugurada en 1994. A través de ella el Museo dice cosas sobre América y sobre España, pero también hace cosas al decir; inscribe una forma de ver, operar y estar en el mundo, una manera particular de organizar la realidad en el presente. El Museo informa, pero lo hace mediante un marco epistemológico que cierra y canaliza esa información. Ni la selección de acontecimientos ni las tramas narrativas en las que los inserta son naturales, universales o verdaderas. Obedecen a posiciones ontológicas, a preferencias epistemológicas, elecciones metodológicas y alineamientos políticos. Por eso los relatos sobre el pasado (del cine, la literatura, la historiografía) no son sólo representaciones más o menos aproximadas sobre lo acontecido, sino declaraciones ideológicas sobre el pasado, que impactan en el presente. A través de sus relatos, la colección actual del Museo de América establece las reglas de juego y construye la voz autorizada del Museo. A continuación describiremos algunas de esas operaciones.

Del mito al logos

La primera, y la más sencilla de advertir, es la propuesta tácita de narrar la historia de América como el paso del *mito* al *logos*, de la magia al saber racional. Así, el Museo retoma y confirma las viejas imágenes metropolitanas de la América colonizada y la labor civilizadora de España sobre los indígenas. En esta exposición el Museo abunda en las interpretaciones conocidas y eso convierte a su palabra en palabra autorizada. Esa interpretación se despliega sirviéndose de la autoridad del Museo a través del guion que, a modo de índice, constituye las salas. Como si se tratara de capítulos de un libro, la exposición está organizada en torno a cinco áreas, a saber: “El conocimiento”, “La realidad de América”, “La sociedad”, “La religión” y “La comunicación”. Este orden temático lejos está de ser el único y habría que ver para qué fines es el más pertinente. Intenta serlo para los propósitos de la exposición, esto es, otorgar al Museo la capacidad de hablar desde el saber científico, única fuente de saber verdadero. Si se observan algunos de los epígrafes que acompañan a las áreas todo resulta bastante claro.

En la primera de ellas, “El conocimiento”, aparecen las salas “Los instrumentos del conocimiento de América”, “La alegoría: América entre el mito y la realidad”, “Un gabinete de naturalista” y “La cartografía”. El Museo expone, en una secuencia cronológica evolutiva, la progresión de ese conocimiento del mito a la realidad, desde las primeras imágenes fantásticas del continente hasta su representación cartográfica satelital. Es en el audiovisual de la sala de la cartografía donde se hace más patente esta progresión de la fábula a la ciencia: la imagen satelital del mundo va precedida de un texto que señala: “A finales del siglo XVIII todos los mares y sus costas están prácticamente definidos. La imagen real del mundo estaba concluida”. Es precisamente esa progresión en el conocimiento, desde la alegoría al GPS, lo que le permite al Museo presentar a continuación el segundo ámbito temático: “La realidad de América”. Al mismo tiempo que desarrolla de manera temporal los cambios que históricamente se fueron produciendo en el conocimiento de América se autoriza como voz legítima, porque habla desde el saber científico para representar la “verdadera” realidad de todo un continente.

⁶ Hay un proyecto de repatriación del tesoro; véase <www.tesoro.quimbaya.com>.



La realidad

El bloque “La realidad de América” está subdividido en tres salas. En la primera, “El continente”, se despliega un enorme mapa a los pies del visitante. Éste lo divide desde un puente de cristal sobre el que cuelga un diorama en el que se exhiben los diversos ecosistemas, flora y fauna del continente. De los manglares a los glaciares, de los desiertos a las selvas tropicales, el documental, en secuencias muy rápidas y desde distintas perspectivas, hace un recorrido por los paisajes de América. Sin locución, el diorama tiene una estructura y una estética muy parecidas a los documentales turísticos.

La siguiente sala, “El hombre”, es una de las más significativas de la exposición. Es un recorrido por los distintos aportes demográficos al continente americano, con cuadros comparativos entre las culturas prehistóricas de Europa y América. Aquí la sala está dividida en dos planos: uno central compuesto por vitrinas, mapas y diagramas de barras y otros laterales en los que aparecen los cuadros de castas, la clasificación de las diferentes mezclas étnicas que dejan ver la necesidad y ansiedad de la sociedad colonial por ordenar, jerarquizar y nombrar a los grupos humanos resultantes del mestizaje. Hasta hace muy poco esas pinturas –de uno de los fenómenos más interesantes del encuentro entre los dos mundos– no tenían cartela explicativa, como si los cuadros hablaran por sí mismos o si no necesitaran contextualización alguna. Ahora esa galería de nuevos grupos étnicos aparece con una pequeñísima anotación que señala “Escenas de mestizaje”.

Es evidente que los conservadores y los diseñadores de la exposición intentan evitar la mención de los aspectos más conflictivos de la conquista y la colonización. Por ello, la perspectiva demográfica permite aludir a la variedad étnica y lingüística sin entrar en detalle sobre los procesos políticos de dominación que llevaron a los distintos grupos humanos al continente. Tan es así que la vitrina relacionada con los “Aportes de población africana” se titula “Emigración africana” y aparece en una vitrina contigua a la intitulada “Emigración asiática”. El último párrafo del texto de la cartela de esta vitrina señala: “Los esclavos negros procedían principalmente de la costa occidental de África, si bien la demanda creciente y el despoblamiento producido obligó a buscar nativos de otras regiones”.

El uso de verbos impersonales (¿quién o quiénes produjeron el despoblamiento y la demanda de esclavos?, ¿quién generó esa demanda creciente y con qué propósito?, ¿quién o quiénes se vieron obligados a

buscar nativos de otras regiones?) refuerza la idea de que la esclavitud fue un proceso natural ante el que no cabe pedir responsabilidades. En estas mismas vitrinas de la sala "El hombre" encontramos el expositor titulado "Los primeros europeos en América" que contrasta poderosamente con lo que acabamos de describir. Esos supuestos primeros europeos son santos católicos, como san Roque o san Antonio y dos figuras de la Virgen y el niño. La despersonalización de la trata de esclavos resulta más escandalosa, si cabe, cuando se compara con la antropomorfización de los santos católicos a los que además se les atribuye una identidad cultural inexistente en la época. Si esta incorporación de imágenes religiosas pretendía ser un guiño irónico para el visitante, la contigüidad de esta vitrina con la dedicada a la "Emigración africana" deshace el gesto, convirtiéndolo en ofensivo.

En esta misma sala y en ese espacio central aparece un conjunto de mapas y cuadros en los que se pretende representar la evolución de la población americana, compuesta por distintos flujos "migratorios" desde la colonia hasta la actualidad. Gráficos que dan a la representación una connotación "científica" que no tendría si los resultados se hubieran incluido en un texto. Se incorpora también a América del Norte y queda muy claro el mensaje: a pesar de la "leyenda negra", la colonización española de América fue menos traumática que la inglesa, y la prueba de todo ello la constituye la supervivencia de los distintos grupos étnicos en cada espacio. Aunque parezca increíble, el Museo expone un mapa del continente en la actualidad, con tres elementos señalados a través de puntos de colores que representan a blancos, negros e indios (sic). Nada se dice sobre el porcentaje que representa cada punto, ni sobre las dificultades de definir quién es indio, negro o blanco (¿diferencia cultural, fenotípica o genotípica?) en un continente donde el mestizaje fue la norma. Tampoco sobre el punto de partida: la desigual densidad de población nativa entre el Norte y el Sur. El visitante ve en ese mapa una diferencia abrumadora de puntos rojos (indios) en el sur y centro de América y una menor densidad en el norte. Por último, se exponen gráficos de barras y circulares que muestran la evolución de la población americana e indican, de manera contundente, que la gran debacle de población se produjo con las independencias de los países. Otra vez se lanza un dato, que puede ser ajustado, pero sin contextualizar, dando al visitante una visión muy pobre y simple de procesos muy complejos. Ni una sola mención a las políticas de dominación, al ejercicio del poder y, por supuesto, tampoco a las estrategias de resistencia. Los distintos grupos étnicos llegaron, por arte de magia, al conti-

nente, y se desarrollaron sin problemas aparentes hasta generar una sociedad, la sociedad americana, diversa y colorida.

La tercera sala, "Desarrollo cultural polo a polo", es una descripción académica de los hallazgos arqueológicos sobre las culturas precolombinas. Éstas aparecen organizadas de acuerdo con criterios estrictamente geográficos y según el grado de complejidad que les reconoce el Museo: primero las "grandes civilizaciones", luego los grupos de cazadores-recolectores. La secuencia queda así expuesta: en primer lugar Mesoamérica; después los indios de América del Norte; Área andina norte: Colombia y Ecuador; América Central y Circun-caribe; Andes Centrales: el antiguo Perú; Andes meridionales y grupos indígenas de América del Sur. Cada una de ellas, a su vez, está dividida en periodos organizados y denominados según una lógica evolutiva: Periodo Formativo, también llamado Preclásico; Periodo Clásico, que puede aparecer, según las áreas, como Periodo Medio o Integración; y por último el Periodo Posclásico o Tardío. La sala es una sucesión de pequeños objetos de barro, cuero, oro y otros metales y de algunas piezas textiles y magníficas muestras de arte plumario. Ésta es una de las pocas ocasiones en las que en la exposición permanente se alude al mundo no colonial o a la existencia de una realidad cultural anterior y distante de lo hispánico. Habría sido una buena oportunidad para hablar de las culturas indígenas y convocar a sus protagonistas. Pero al igual que en el caso de la "Emigración africana", cuando aparece el otro, portador de diferencias, no se le da la palabra, sino que se lo neutraliza y, en un ejercicio de ventriloquia, se habla por él. A su vez, las culturas originarias parecen no tener historia (no se reconocen cambios en la elaboración de los objetos), menos aún historias que contar (toda representación se hace a partir de la exposición de objetos portátiles).

La manera en que el Museo representa "La realidad" latinoamericana recuerda, en cierta medida y a grandes rasgos, el relato bíblico. Primero los mares y océanos, luego las plantas, después fue el turno de los animales y, por último, el hombre. Pero al igual que en las narraciones religiosas, el hombre parece haber salido de la nada, producto de la voluntad divina: se instaló en el nuevo continente por generación espontánea sin que mediasen procesos de conquista, guerras, dominación o conflicto.

La sociedad

El bloque temático "La sociedad" está dividido en las salas "El ciclo vital", "Sociedades igualitarias (bandas

y tribus)” y “Sociedades complejas (jefaturas y estados)”. Tres cosas saltan a simple vista: en primer lugar, resulta cuando menos curioso que la diversidad social de América sea reducida a una única realidad, “La sociedad”, enfatizando lo que tienen en común las distintas formas de organización social del continente. La segunda característica de este bloque es que analiza la sociedad según el ciclo vital de sus individuos, lo cual recuerda el modo de organizar las muestras en los museos de historia natural. La tercera, el uso de un patrón evolutivo para ordenar a las sociedades americanas. Todo ello da pistas sobre la posición del Museo, su concepción social y cultural y su apuesta en favor de la unidad o de la homogeneidad frente a la diversidad. Pero vayamos por partes.

Si hay algo común a todos los seres humanos, con independencia de su cultura o su socialización, es el ciclo vital. Todos los humanos nacen, crecen, algunos se reproducen y todos se mueren. También es cierto que estas actividades básicas están mediatizadas inevitablemente por variables culturales: los nacimientos y las muertes son acogidos con distintos rituales y prácticas. Pero el ciclo vital también podría servir para explicar la vida de los pandas, las mariposas y los pulpos, y las actividades asociadas con estos hitos básicos en la vida de cualquier ser vivo varían notablemente de los gorilas a las ballenas (los gorilas se golpean el pecho, las ballenas cantan). Destacar lo que hay de común en nosotros y en nuestras sociedades es una tarea relativamente fácil y poco conflictiva, pero igualmente inútil. Como afirma Clifford Geertz:

la cuestión no es si los seres humanos son organismos biológicos dotados de unas características intrínsecas [...]. Ni tampoco si en el funcionamiento de sus mentes existen unos rasgos comunes que son independientes del lugar en el que viven (los papúes sienten envidia, los aborígenes sueñan). Lo importante es cómo podemos utilizar esas realidades indubitables a la hora de explicar rituales, analizar ecosistemas, interpretar secuencias fósiles o comparar lenguas (1996: 106).

El ciclo vital que distingue el Museo de América comienza por el nacimiento, continúa en la infancia, la pubertad, la madurez y el matrimonio, y se cierra con la vejez y la muerte. En cada uno de estos apartados se describen las características de las etapas del ciclo. Todos los textos que aparecen en esta sala contienen una particularidad: enfatizar las funciones comunes de las diferentes prácticas y rituales. Por ejemplo, en la vitrina dedicada a la infancia se especifica:

La infancia es el momento en el que el individuo se halla identificado plenamente con su papel, el cual se va consolidando de acuerdo con un modelo de aprendizaje social o de comportamiento. La identidad del niño es un proceso según el cual los pequeños son recompensados o castigados selectivamente cuando satisfacen o no una norma de comportamiento conforme con su sexo, hecho que les ilustra sobre las funciones o cometidos que seguirán de adultos.

En la que corresponde al tema de la madurez y el matrimonio se afirma que:

los ritos de matrimonio son muy variados, pero en esencia tienen como misión comunicar que la novia ha sido separada de su familia, para formar una nueva pareja.

Por último, una cartela explica la llegada de la pubertad como:

el cambio que hace que el ser humano pase de niño a adulto. La pubertad femenina suele coincidir con la aparición de las primeras reglas; la de los chicos, con alguna evidencia fisiológica (aparición de vello en el rostro, cambio de voz, etc.). Estas situaciones, existentes en todas las culturas, tienden a declinar en importancia e intensidad a medida que las sociedades se hacen más complejas.

Las enormes y evidentes diferencias culturales, según el Museo, no son sino el resultado de formas particulares de satisfacer necesidades comunes y universales. Esta tendencia a reconocer la diferencia para, a continuación, negarla o relativizarla es una constante en esta exposición y se hace muy patente en este bloque temático. Un sustrato común, la humanidad, tiene diferencias culturales que son superficiales porque en esencia responden a necesidades comunes a la especie. Así, las culturas son consideradas como respuestas a preguntas universales. Pero también afirma que algunas de esas respuestas han sufrido cambios con el tiempo, mientras que otras permanecen inalteradas, dividiendo los mundos culturales en dos. Justo a la entrada del ciclo vital, la que abre el recorrido de la sociedad, se exhibe un documental en el que de forma reiterada se expresan los siguientes enunciados:

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.

La reiteración del “hoy como ayer”, aplicado a unas comunidades indígenas que siguen haciendo las mismas cestas o pescando con las mismas artes desde tiempo inmemorial, consigue excluir a esas comunidades de la historia y relegarlas como materia etnográfica o arqueológica. Ya en la década de 1960 se discutió sobre los pueblos sin historia y sobre la visión etnocéntrica que atribuía cambios a lo propio y estancamiento a lo ajeno.

Entonces, por un lado, el museo enarbola principios universales (la naturaleza humana) pero, por otro, jerarquiza a las culturas en más o menos evolucionadas. Si existe una naturaleza humana universal y, simultáneamente, grupos culturales mejor dotados, significa que esos grupos son los llamados a definir cómo satisfacer las necesidades comunes. Esta visión universalista, etnocéntrica y evolucionista de las culturas y de la diferencia vuelve a hacer acto de presencia en la segunda parte del bloque temático “La sociedad”, en las salas en las que las sociedades americanas son divididas en “igualitarias” y “complejas”. Se repite una y otra vez, en las cartelas y en el documental, que lo complejo no indica un juicio de valor sobre esas sociedades. El Museo aclara que la complejidad, en el modelo de organización social, 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”. Empero, esta declaración de buenas intenciones pronto se ve desmentida por los criterios del Museo para describir a las sociedades americanas y que no son otros que los correspondientes a las sociedades con jefaturas y Estados. La mirada desde la que describe y evalúa es la de las llamadas “sociedades complejas”, las que tienen un Estado centralizado y una jefatura al frente del mismo. Esta manera de mirar no aparece como una posición, entre otras posibles, adoptada por el Museo, sino como la forma natural de hacerlo.

La religión

Lo religioso aparece descrito como “las fórmulas de relación con lo sobrenatural” establecidas por las sociedades americanas. Por ello es que el Museo ofre-

ce “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”.

Este bloque está dividido en los apartados “Espíritus, Jefes sagrados, Reyes divinos y dioses”, “El espacio sagrado”, “El ritual” y “Los objetos sagrados”. La sala que centraliza este bloque es la que alberga al Tesoro de los Quimbayas, alojada en lo que parece el ábside del templo. Allí un ajuar en oro macizo ocupa dos tercios de la sala y está acompañado por un manto mortuario y dos momias (la momia de Paracas y un fardo funerario peruano con difunto) en el centro. La iluminación del espacio contrasta con la del resto: luz muy tenue que no parece estar justificada por las necesidades de conservación de lo allí expuesto sino, más bien, por las exigencias de la puesta en escena. También sorprende que en una colección tan reciente se exhiban un ajuar en oro y, sobre todo, restos humanos, lo que ha generado, en otras latitudes, toda suerte de debates (Simpson, 2001).⁷

Toda la sala de “La religión” aparece entreverada con imágenes, objetos y reliquias católicas en torno a las que no se observan explicaciones o intentos de contextualización. Se habla de un cristianismo indígena en la actualidad como si se tratase de una perfecta hibridación entre creencias religiosas elegidas de un menú. No se mencionan los procesos de imposición religiosa ni las estrategias seguidas por la Iglesia católica para extender su credo en todo el continente. Aquí reaparecen con fuerza el discurso universalista y el afán homogeneizador presente en otras partes del recorrido. 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 se habla de las grandes constantes del pensamiento religioso, legitimador del orden establecido, y se procede a describir el espacio sagrado y los rituales asociados. Una de las vitrinas trata sobre las drogas rituales que permiten contactar con las divinidades (se titula “Alucinógenos”). Debajo de este epígrafe aparece la fotografía de un indígena mascando coca, asociando

⁷ Un caso muy sonado en Argentina puede consultarse en “Restituyen los restos de un cacique ranquel”, en *La Nación*, 16 de noviembre de 2009.

la hoja sagrada con sustancias psicotrópicas. En otro de los expositores de la sala se exhiben dos cabezas reducidas, con el único enunciado explicativo de "Cabezas humanas reducidas. Indios jíbaros. Perú".

La comunicación

Al entrar en esta sala se puede contemplar la exposición de otros instrumentos de conocimiento, entre ellos los que produjeron las sociedades americanas. El bloque se divide en "Orígenes de la comunicación escrita", "Escritura y comunicación simbólica", "Las lenguas americanas" y "El español". En la primera sala se exhiben diferentes "Sistemas de comunicación" ("Los signos pictográficos, la escritura glífica, la escritura silábica, la música y la danza y los símbolos iconográficos"), y, en la última, construida como si se tratara de un pequeño anfiteatro acompañado de imágenes y videos proyectados en pantallas múltiples, miembros de comunidades indígenas narran en sus lenguas fragmentos relacionados con sus creencias, al tiempo que personalidades de la literatura iberoamericana comentan el papel del castellano como elemento aglutinador y definitorio de la que podríamos denominar cultura o civilización hispánica.

No deja de resultar curioso que sea la escritura la imagen que guía la muestra de esta sala o el criterio sobre el que se describen otras formas de comunicación. Una vez más el Museo toma posición desde la cultura escrita y a partir de ella analiza otras formas de comunicación, como la escritura glífica o los signos pictográficos. Pero esa perspectiva (siempre hay una perspectiva) no es señalada como tal sino naturalizada. En esta sala el evolucionismo se hace muy patente: toda sociedad avanzada o evolucionada debe tener escritura. 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 a España por el propio Cortés y por Juan de Tro.

La exposición permanente del Museo se cierra con dos audiovisuales. 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 (quechua, guaraní, aymara, maya, navajo, náhuatl) 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 y los orígenes,

pero que no posee capacidad para incorporarse a la modernidad. En las secuencias sobre el castellano (en las que aparecen Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez), por el contrario, las imágenes son trepidantes, se suceden dando sensación de movimiento y de cambio. Con el castellano se habla del futuro, de esa comunidad de más de 300 millones de hablantes, de los valores y utilidades que puede reportar su uso en el escenario internacional. Una sucesión de los más famosos escritores latinoamericanos habla de las ventajas de la lengua, de su capacidad de proyección al futuro, todo ello con un fondo de pantalla con imágenes dinámicas de las grandes metrópolis latinoamericanas. El módulo "La comunicación" cierra la exposición permanentemente y por su organización se constituye en la apoteosis de la muestra.

Conclusiones

Según señalábamos al comienzo de este ensayo, los textos de los museos dicen y hacen cosas al decir. No hay guion inocente ni libre de suposiciones, al menos implícitas. El Museo de América se planta, en términos de su ubicación espacial y del contenido de su colección, con fuertes y no asumidos niveles de continuidad con la política cultural franquista. Así, por ejemplo, una particularidad del Museo de América es que la única voz que aparece con firmeza, y valorada positivamente es la del colonizador. Lo relacionado con el mundo indígena, un mundo vivo en muchos países del continente americano, aparece con fotografías en blanco y negro. Por ellos y por los africanos (eufemística o cínicamente denominados "Emigración africana") habla el Museo, que para eso posee la capacidad de análisis científico. En cambio todo lo referente a España, Europa o la sociedad occidental está representado por fotografías de rutilantes colores y en permanente movimiento. Los restos y rastros de las culturas precolombinas son pintorescos y algunos objetos son dignos de exhibición por el material con el que están hechos o porque son vistosos. De esta manera, los otros, los dominados, aparecen relatados por el dominador, representante científico de la humanidad (hispanoparlante). Dado que la imposición de la lengua común ha resultado en la unidad de América y le ha brindado la posibilidad de proyectarse en el futuro con un idioma "serio", el Museo justifica el proceso de conquista y de destrucción lingüística por los resultados alcanzados.

No es el prurito historiográfico lo único que está en juego en esta denuncia y, desde luego, no es lo más importante. Este escamoteo de la densidad emocional de los procesos que se narran, esta falta de reconocimiento de los efectos que para ciertos grupos humanos ha tenido, hasta el día de hoy, el tráfico de personas, es una forma de seguir manteniendo y reforzando las estructuras coloniales. Silenciar y ocultar a los sujetos implicados en la esclavitud y a sus víctimas es una manera de negar lo ocurrido o de presentarlo como un capítulo más en la larga colección de horrores de la historia humana. Despersonalizar ese tráfico supone desconocer o eludir el impacto que estas representaciones del pasado tienen sobre el presente y, al hacerlo, se está contribuyendo, deliberadamente o no, a perpetuar la dominación (Sepúlveda dos Santos, 2005).

El Museo tiene una serie de pretensiones y grandilocuencias que parecen desmedidas atendiendo a las discusiones sostenidas en las ciencias sociales en general y en la museografía en particular, sobre el uso político de las colecciones. Por ejemplo, se sostiene que existe algo así como “La realidad” americana, y que además el Museo puede dar cuenta de ella de modo exhaustivo. El Museo realiza una operación de simplificación de las realidades culturales americanas, dedicándose a señalar los aspectos que puedan tener en común fenómenos muy diversos: de allí que exista también “La sociedad” americana. Se advierte y amenaza sobre el peligro de la diferencia y la anarquía derivada del exceso de diversidad. Lo diferente es amenazante para un orden que no se sabe quién lo amenaza ni quién lo ha impuesto. El Museo puede representar esa realidad porque sus relatos son producto del conocimiento científico, única forma de conocimiento valedero. Son la ciencia y la técnica las que han permitido a la humanidad pasar del pensamiento mítico al saber, amén de descubrir un nuevo mundo (Lander, 2005). Así, se ordena lo diverso en torno a una realidad coherente que es conocida y representada gracias al análisis y al conocimiento científico. Los otros saberes, como los de la experiencia, son pura superstición, mitos propios de sociedades atrasadas y poco evolucionadas.

En lo relativo a la estructura narrativa de la exposición permanente, podemos detectar varias ideas clave. La primera es que la conquista de América fue una “gesta” que descansó sobre dos pilares: la religión y la lengua. De ahí que la imposición violenta de la lengua castellana sobre las americanas sea vista como una aportación beneficiosa para el continente más que un ejercicio de violencia simbólica. Antes de esta uniformización lingüística compulsiva reinaba la plu-

ralidad de códigos y por tanto la incomunicación y la anarquía. El castellano es la lengua del futuro, de la economía, del arte, del poder. Las lenguas indígenas, con su pintoresquismo y sonoridad, son reliquias del pasado. Es por ello que la diversidad cultural, étnica y lingüística parece algo que debe erradicarse en vez de conservarse. Destacar la diferencia puede dar rienda suelta o legitimar la exclusión y la desigualdad. Esta consideración parte de una noción muy funcionalista de la sociedad, según la cual las culturas son en esencia respuestas ambiental y socialmente diferenciadas a una idéntica necesidad humana. Esas respuestas pueden clasificarse de acuerdo con un patrón evolutivo de naturaleza tecnológica (mayor o menor nivel del instrumental) o política (tener o no Estado). De tal modo, el Museo divide y evalúa las culturas según se orienten hacia el pasado o hacia el futuro y el desarrollo.

La relevancia de América para el imaginario español presente en el Museo de América no parece haberse modificado demasiado con la transición a la democracia. De hecho, esa importancia ha sido reforzada no por la continuidad edilicia y de las colecciones en el Museo, sino por la construcción de la torre vigía en 1992, emblemática de esa interpretación del pasado y de su memoria. El Museo habla del pasado de América, pero los efectos de su discurso no se ciñen a ese tiempo, más bien afectan a sus visitantes actuales, se inscriben como acciones en el presente.

En la exposición permanente del Museo de América de Madrid pueden advertirse dos registros bastante claros: los que llamaremos *del mito al logos* y *el problema de la alteridad*. La muestra se organiza desde el conocimiento mítico y fabuloso del continente en los primeros contactos hasta su representación científica y técnica. El Museo se ubica como depositario de ese saber, situándose como voz autorizada para representar la realidad de América. Una realidad diversa y variada que cuando se refiere a lo social y humano es una diversidad formal, respuestas a necesidades comunes a toda la especie. Tal vez éste sea el rasgo más característico del Museo: la incorporación de la diversidad en un universalismo que la niega o, al menos, la neutraliza considerablemente. ¿Por qué el Museo de América no puede manejar con soltura la diferencia étnica, religiosa, cultural, e insiste en señalar que son diferencias puramente formales pero que en esencia ellos y nosotros somos iguales? ¿A quién o contra qué está contestando el Museo? Es probable que luche contra sus propios fantasmas y prejuicios, que no serían representativos sólo de él, sino también de la cultura nacional que los ha creado. Si tomamos la exposición de este museo como un desafío

y un signo de las imágenes de América producidas por la sociedad española podríamos decir que la muestra intenta contradecir la leyenda negra de la conquista, ofrecer una imagen más amable del encuentro entre dos mundos. Esa compulsión a minimizar o amortiguar las diferencias entre americanos y españoles se podría considerar un intento de combatir o acallar una idea implícita, podríamos leerlo como un signo: lo diferente es peligroso, amenazador y, al no poder ser integrado en un patrón, corre el riesgo de ser excluido de la normalidad. Ésta podría ser la idea que da sentido a la constante repetición de que las diferencias culturales no son sustantivas.

Bibliografía

- AUSTIN, JOHN L.
1975 *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge.
- BAL, MIEKEL
2004 "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting", en Donald Preziosi y Claire Farago (eds.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate, Burlington, pp. 84-102.
- BARTHES, ROLAND
1980 *Mitologías, Siglo XXI Editores*, México.
- BASU, PAUL
2007 "The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design", en Sharon Macdonald y Paul Basu (eds.), *Exhibition Experiments*, Blackwell, Oxford, pp. 47-70.
- BAXANDALL, MICHAEL
1991 "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects", en Ivan Karp y Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington, pp. 33-41.
- BENNET, TONY
1988a "Museums and 'the People'", en Robert Lumley (comp.), *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, Routledge, Londres, pp. 63-86.
1988b "The Exhibitionary Complex", en *New Formations*, núm. 4, pp. 73-102.
- BERLO, JANET C. Y RUTH B. PHILLIPS
2004 "Our (Museum) World Turned Upside Down: Re-presenting Native American Arts", en Donald Preziosi y Claire Farago (eds.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate, Burlington, pp. 708-718.
- BESTERMAN, TRISTAM
2010 "Museum Ethics", en Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Sussex, pp. 431-441.
- BORGES, JORGE LUIS
1996 "Historia del guerrero y la cautiva", en Jorge Luis Borges, *Obras Completas I*, Emecé, Buenos Aires, pp. 557-560.
- BUTLER, JUDITH
1993 *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Nueva York.
1997 *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, Nueva York.
- CARBONELL, BETTINA MESIAS (ED.)
2004 *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Blackwell, Oxford.
- CASTILLA, AMÉRICO (COMP.)
2010 *El museo en escena*, Paidós, Buenos Aires.
- CLIFFORD, JAMES
1999 "Los museos como zonas de contacto", en James Clifford, *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona, pp. 233-271.
- DERRIDA, JACQUES
1992 *Acts of Literature*, Routledge, Nueva York.
- EDWARDS, ELIZABETH, CHRIS GOSDEN Y RUTH B. PHILLIPS (EDS.)
2006 *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Berg, Oxford y Nueva York.
- FALK, JOHN H., LYNN D. DIERKING Y MARIANNA ADAMS
2010 "Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning", en Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Sussex, pp. 323-339.
- FERNÁNDEZ DELGADO, JAVIER, MERCEDES MIGUEL PASAMONTES Y MARÍA JESÚS VEGA GONZÁLEZ
1982 *La memoria impuesta. Estudio y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
1992 "El porvenir del pasado", en Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, pp. 149-190.
- GEERTZ, CLIFFORD
1984 "Distinguished Lecture: Anti Anti-Relativism", en *American Anthropologist*, vol. 86, núm. 2, pp. 263-278 [versión en castellano: "Contra el antirrelativismo", en *Revista de Occidente*, núm. 169, junio de 1995, pp. 71-103; y "Anti-antirrelativismo", en Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 93-124].
1992 "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, pp. 17-83.
- GENETTE, GERARD
1997 *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, MARISA
2001 *El doble juego de la hispanidad*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, MARISA Y FERNANDO MONGE
2007 "El museo de América: modelo para armar", en *Historia y Política*, núm. 18, pp. 273-293.
2009 "Museums", en Pierre-Yves Saunier y Akira Yriye (eds.), *The Dictionary of Transnational History*, Palgrave Macmillan, Nueva York, pp. 729-732.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ Y JENS ANDERMANN (EDS.)
2006 *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- HILLIER, BILL Y KALI TZORTZI
2010 "Space Syntax: The Language of Museum Space", en Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Sussex, pp. 282-301.

- HOOPER-GREENHILL, EILEAN
2010 "Studying Visitors", en Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Sussex, pp. 362-376.
- JENKINS, KEITH
1997 *The Postmodern History Reader*, Routledge, Londres.
- KARP, IVAN Y STEVEN D. LAVINE
1991 *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- KARP, IVAN, CHRISTINE MULLEN KREAMER Y STEVEN D. LAVINE (EDS.)
1992 *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- KARP, IVAN, ET AL.
2006 *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press, Durham y Londres.
- KNELL, SIMON J., SUZANNE MACLEOD Y SHEILA WATSON
2007 *Museum Revolutions. How Museums change and are changed*, Routledge, Londres.
- LANDER, EDGAR
2005 *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- LEONE, MARK P. Y BARBARA J. LITTLE
2004 "Artifacts as Expressions of Society and Culture: Subversive Genealogy and the Value of History", en Bettina Mesias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Blackwell, Oxford, pp. 362-374.
- MACDONALD, SHARON (ED.)
2008 *The Politics of Display. Museums, Science and Culture*, Routledge, Londres.
- 2010 *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Sussex.
- MACDONALD, SHARON Y PAUL BASU (EDS.)
2007 *Exhibition Experiments*, Blackwell, Oxford.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE
1989 *Introducción a los métodos de análisis de discurso: problemas y perspectivas*, Hachette, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, CRUZ Y PAZ CABELLO CARRO
1997 *Museo de América. Madrid*, Ibercaja, Zaragoza.
- PÉREZ-RUIZ, MAYA LORENA
1998 "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", en *Alteridades*, año 8, núm. 16, julio-diciembre, pp. 95-113.
- PREZIOSI, DONALD
2004 "Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity", en Bettina Mesias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Blackwell, Oxford, pp. 71-84.
- PREZIOSI, DONALD Y CLAIRE FARAGO (EDS.)
2004 *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate, Burlington.
- PRICE, RICHARD Y SALLY PRICE
1995 "Executing Culture. Musée, Museo, Museum", en *American Anthropologist*, vol. 97, núm. 1, pp. 97-109.
- SEPÚLVEDA DOS SANTOS, MYRIAM
2005 "Representations of Black People in Brazilian Museums", en *Museum and Society*, vol. 3, núm. 1.
- SIMPSON, MOIRA G.
2001 *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*, Routledge, Londres.
- WITCOMB, ANDREA
2010 "Interactivity: Thinking Beyond", en Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Sussex, pp. 353-361.