

¿Cómo hacer cosas con museos? Aprender a mirar, enseñar a ver...

Marisa González de Oleaga

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Una escena, cuatro miradas

Pensemos en una escena cotidiana, de esas que se repiten cada día en un museo y multipliquémosla por cuatro, recreando la misma escena con cuatro variantes. La primera: un grupo de escolares haciendo una visita a la exposición permanente de, pongamos, un museo de historia nacional de los muchos que se pueden encontrar en cualquier metrópoli latinoamericana. ¿Cuál será el relato o los relatos que se llevarán a casa esos estudiantes? ¿Qué idea de la historia *patria* competirá con su presente? Pero, propongamos otra imagen, la de un grupo de turistas de cualquier nacionalidad que hacen cola a la entrada de un museo etnográfico europeo, uno de esos museos con importantes colecciones coloniales, producto del expolio de las metrópolis. ¿Serán capaces de ver algo más que objetos exóticos o sofisticados soportes audiovisuales? Permítanme traerles una tercera representación: la de un grupo de jóvenes visitando un museo étnico, esos espacios de reciente aparición donde se representa la historia o la cultura de un grupo étnico hasta hace poco silenciados o en los márgenes de la historia oficial. ¿Serán capaces de atisbar la ambivalencia que supone el museo como soporte en los intentos de representar el despojo de su historia? Última escena: un grupo de visitantes a un lugar de memoria, esos *memory sites*, que han proliferado en las últimas décadas y en los que se pretende “elaborar” la memoria traumática de una comunidad. ¿Podrán incorporar algo de esa memoria sin pasar por esos lugares como si se tratara de nuevos parques temáticos “del horror”?

Buena parte de estas instituciones culturales fue creada a fines del siglo

XIX o en las primeras décadas del siglo XX y la inmensa mayoría de sus exposiciones permanece intacta, tal y cómo fue concebida en su momento: héroes y tumbas. Una concepción de la historia signada por el sexismo, el clasismo, el racismo y, en no pocos casos, la exaltación de la violencia y del poder. Pero no hay ninguna garantía de que, en los museos más recientes, en las exposiciones contemporáneas, inundadas de artilugios audiovisuales, no se repitan estos sesgos. Entre otras razones porque esas tendencias están presentes en nuestras sociedades y forman parte de cierto pensamiento hegemónico. Si bien se ha impuesto una cierta “corrección política” en el mundo contemporáneo (las mujeres son sujeto de derecho, los pueblos originarios no son atrasados sino poseedores de otra cultura) y hay sanciones sociales para los que no cumplan—nominalmente—con lo que se considera como apropiado, los casos de violencia de género o los numerosos genocidios del siglo XX nos hacen dudar de un cambio de posición real ante los otros. Viejos y nuevos museos. Se podría pensar que, dado que vivimos en un mundo plural, los estudiantes, los turistas o los visitantes de nuestra escena van a ser capaces de reconocer esos sesgos y situar al museo en su contexto histórico, como producto de una época o que la profesora o el maestro podrán ayudar en esa tarea de reorganizar críticamente los contenidos de la muestra. ¿Es así? ¿Qué sabemos de los mensajes que circulan en el museo? Poco o nada. Por ello, parece necesario mantener una distancia crítica respecto de los viejos museos, pero también estar atentos a los relatos que circulan en los nuevos, generar estrategias que permitan descubrir las trampas del museo. En ese sentido estas páginas.

Un ejercicio práctico

Durante años compartí con mis estudiantes de grado y posgrado una peculiar lectura de los relatos que circulaban en la exposición permanente del Museo de América de Madrid (MAM). Intento hacer memoria y recordar cómo llegué a ese ejercicio tan sostenido en el tiempo. Por un lado, mis diferencias—enormes—con la palabra del museo; por otro, la lectura de uno de los capítulos del ya clásico libro de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, sobre el Museo de Antropología de México¹. Desde el principio, y ésta es una observación esencial para este trabajo, supe que no se trataba de una guerra de interpretaciones diferentes e incompatibles. La mía no era mejor que la que exponía el museo. Se

¹Al trabajo de García Canclini habría que añadir otro que ha sido decisivo para mi propia investigación. Me refiero a la obra de Mieke Bal y en concreto a M. Bal, “Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting” en D. Preziosi y C. Farago, *Grasping the World. The Idea of the Museum* (Aldershot: Ashgate, 2004), 84-104.

trataba de reconocer que ninguna interpretación podía cubrir un espacio y un tiempo tan extenso como el pretendido por el MAM. Toda interpretación se quedaba corta, era sesgada y, por ello, en ese reconocimiento el museo debía fundar su exposición y abrirla a la multiplicidad de interpretaciones disponibles. Es precisamente en esa variedad, en esas otras posiciones interpretativas en las que se basó Canclini para realizar su crítica del Museo de Antropología de México, toda una exaltación al nacionalismo del país. Así una intuición y cierto malestar encontraban eco en el trabajo de otro transterrado. Después, durante años, el aporte y las miradas de los estudiantes del curso de doctorado América Latina Contemporánea², fueron sedimentando un protocolo de lectura que les debe a ellos mucho más de lo que yo alcanzo a recordar. Año tras año, los doctorandos, a los que se sumarían los estudiantes extranjeros de grado³, han contribuido a sistematizar esa mirada que, en sus comienzos, sólo fue una intuición incómoda.

El MAM fue creado después de la guerra civil española y se modernizó en plena democracia. Sin embargo, la exposición permanente es un ejemplo acabado del más reaccionario colonialismo español con abundantes cuotas de cruces y espadas. Es un museo sobre América, pero esto es sólo una excusa porque lo que verdaderamente se construye y expone en su muestra permanente es la nacionalidad española. En mis visitas, que cubren más de dos décadas, me preguntaba por las características de esos espacios emblemáticos del saber que son los museos. Me sorprendía que una institución democrática pudiera albergar un discurso tan autoritario y excluyente, una visión que era una, entre otras muchas. Si esos mismos relatos aparecieran en un trabajo o en una monografía, ¿cuál sería la reacción de la comunidad académica? No tengo dudas de que serían muchas las voces que clamarían como yo lo vengo haciendo desde entonces. Sin embargo, los sesgos del museo aparecen invisibilizados. Están ahí, las perspectivas de los relatos se pueden percibir en la primera visita, pero algo obstaculiza esa recepción diáfana, la que se tendría en el caso de un texto escrito. Es posible que la naturaleza escenográfica del museo, ese despliegue de cultura material que diferencia su representación de cualquier otra, sea el elemento que minimiza el impacto crítico de sus relatos. En una sociedad como la nuestra en la que todo tiende a convertirse en objeto y mercancía, las piezas del museo—algunas de enorme belleza o de acendrado exotismo—tienden a segregarse de los contextos

² Me refiero a los cursos “Interpretación y explicación en Ciencias Sociales hoy” y “(D)escribir las prácticas” impartidos en el programa América Latina Contemporánea en el Instituto Universitario Ortega y Gasset-Marañón de Madrid desde 1994 hasta 2012.

³ En el curso “Política y Sociedad en América Latina” impartido en el Centro de Estudios Internacionales de la Fundación Ortega y Gasset-Marañón (Toledo) desde 1993 hasta la fecha.

de uso y producción para generar una fascinación paralizante en el observador. Ante un tocado plumario de enorme colorido nadie parece hacer muchas preguntas, más allá de las consabidas cuestiones de autoría cultural y de cierta localización geográfica anacrónica (¿Qué tribu la fabricó? ¿En qué país vivió esa tribu?), como si la belleza de ese objeto o su rareza en nuestro mundo sólo permitieran un tipo de contemplación pasiva, suspendida y enajenada de cualquier contexto de significación. Tal vez sea la “magia” del museo, de esa institución abanderada de la modernidad: una institución que extraña a los objetos de sus contextos de producción para integrarlos en un nuevo contexto, en nuevos relatos que no se dejan ver, (en el caso de los museos coloniales como el MAM, de exaltación de los valores de las metrópolis), que se imponen sin dejar apenas rastro⁴. Porque lo terrible de los museos y de sus relatos no reside en su naturaleza situada y sesgada, condicionada ideológica e históricamente (piénsese en los museos de historia natural que han operado con exposiciones racistas y xenófobas durante todo el siglo XX) sino en su deliberada voluntad de ocultar su perspectiva y dar su interpretación como la única verdadera. También cabría barajar otra posibilidad para entender la escasa reacción crítica que produce la exposición permanente del MAM: sus relatos, la visión que ofrece del papel de América en el imaginario nacional español es compartida por buena parte de la población y, por tanto, el museo no hace otra cosa que escenificar las representaciones arraigadas en la ciudadanía, enraizándolas aún más gracias a los objetos y a la legitimidad que confieren esos objetos a la narrativa de sus apropiadores.

Sea como fuere, durante los años que intenté desafiar el mandato de verdad del museo, me preguntaba qué hacer con estas instituciones heredadas de otras épocas que, además de la cultura material, constituyen verdaderos documentos interpretativos. ¿Qué hacer con los museos coloniales o con los museos de historia natural que hoy resultan tan ofensivos para sectores amplios de la población? Pensaba que en la Argentina y en otros países de América Latina, los museos de historia (nacional) o los museos de ciencias naturales—es sorprendente lo incluyente que eran estas ciencias en los siglos XIX y XX—han sido visita obligada para generaciones de escolares de todos los niveles de la enseñanza obligatoria. ¿Cómo puede una docente trabajar un museo decimonónico conservando su condición de documento de una época, pero desactivando su naturaleza monumental? ¿Cómo situar ese producto cultural en su contexto de producción al tiempo que se interrumpe su capacidad para difundir y enaltecer

⁴ Ver A. Coombes, “Museums and the Formation of National and Cultural Identities” en D. Preziosi y C. Farago, *Grasping the World*, 278-297.

valores ofensivos para una parte de la comunidad? ¿Cómo hacerlo también en el caso de una exposición contemporánea? Estas son las preguntas que están detrás de este trabajo. Una respuesta posible podría ser: el docente ofrece un nuevo relato, más inclusivo y horizontal a los estudiantes que visitan el museo, resignificando—esto es, incorporando lo que allí se dice en otro relato explicativo que desnaturaliza y contextualiza de forma crítica los relatos del museo. Si bien esto podría ser así, no deja de ser una operación de sustitución de una certeza por otra. Más allá de las consideraciones éticas de los docentes sobre la verdad y su posición en la construcción de conocimiento, hay un argumento práctico que invalida, de mano, esta operación de permuta. Mi experiencia me dice que esto no funciona. He visto en las caras y expresiones de los estudiantes de primaria y secundaria cierto hartazgo cuando los docentes intentan “vender” su nueva verdad y desalojar la que pretenden resignificar. Es como si dijeran o pensaran “Otra batallita de San Martín...” o “De nuevo los reyes godos”. Sustituir un relato (reaccionario, autoritario, colonial, sexista, xenófobo) por otro (progresista, democrático, periférico, igualitario e inclusivo) no parece ser una estrategia válida. En cambio, según mi experiencia, cuando el docente acompaña a los estudiantes para que se sitúen en una posición activa—desestabilizando lo que saben o creen saber cómo estrategia para construir nuevos saberes provisionales—, proporcionándoles ayuda para encontrar sus relatos y hacerse cargo de los implícitos que esa adquisición supone, se opera un cambio muy interesante en la atención y recepción de contenidos. Se produce un desplazamiento desde la idea de verdad—las cosas son así—hacia la idea de responsabilidad: yo asumo las consecuencias por la interpretación de los hechos que he elegido. Sé que muchos profesores dirán que eso es lo que intentan hacer, pero, ¿es realmente lo que hacen? ¿Son capaces de soportar los tiempos, el desorden, lo que no quieren escuchar, las pérdidas, las preguntas sin respuesta, el “no saber” propio, la incertidumbre que implica semejante posición?

Las cosas han cambiado mucho en este mundo nuestro y la profesora, el maestro, ya no son los depositarios de la sabiduría. ¿Quién puede competir con la información que circula en la red? Podremos discutir lo que queramos sobre la necesidad de poner orden, de organizar y entender ese gran depósito que es internet, pero, lo cierto es que ya nada volverá a ser como antes. Lo que señala Bauman para los intelectuales podría ser aplicado a los docentes: “de legisladores a intérpretes”⁵. Y es en esa función de acompañantes en el proceso de construcción

⁵ Z. Bauman, *Legisladores e intérpretes: sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997).

de saberes donde se necesita un cambio y es en el trabajo con el museo donde nosotros pretendemos aportar nuestra experiencia: ¿Cómo hacer cosas con museos? Parafraseando el título del trabajo clásico de Austin, *How to do things with words?* (¿Cómo hacer cosas con palabras?),⁶ proponemos un protocolo⁷ con el que organizar las visitas y las lecturas de esos espacios del saber. Se trata de un cuestionario que sugiere mirar el museo como un texto y acompaña la mirada hacia aspectos o instancias que, en general, pasan desapercibidas. Las exposiciones de los museos, como los textos, organizan la lectura, la orientan hacia un patrón hermenéutico que señala qué es importante, qué no. Ahora bien, si el objetivo de la visita consiste en desafiar esa organización, rescatar los supuestos y los implícitos sobre los que está organizada esa jerarquía, habrá que mirar “debajo de la alfombra y detrás de las puertas” para rescatar lo que no se dice, lo que se oculta y lo que se dice sin querer. El cuestionario comentado que ofrecemos en este artículo es el resultado de nuestro trabajo⁸ pero puede—y debe—ser ampliado, reducido, contestado tanto como sea necesario y como los usuarios crean conveniente. Nuestro cuestionario es sólo una forma, un pequeño mapa, con el que acompañar esta aventura.

Por eso es importante generar estrategias para “aprender a mirar y enseñar a ver”, para poder decodificar los fundamentos en los que se asientan los relatos de las exposiciones, una suerte de deconstrucción de esos dispositivos visuales que son los museos. Encontrar las trampas que el museo, muchas veces, amparado en esa falacia de la verdad y la ciencia, se empeña en ocultar. Y es más importante, si cabe, al tratarse de estudiantes en formación, en esos períodos de la vida de una persona en la que se van formando en valores y en las que los mensajes de una institución como el museo son clave para la propia constitución de su subjetividad, para la construcción de su capacidad como sujetos⁹. La apuesta

⁶ J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press: 1975)

⁷ Un protocolo de investigación en el que se incluyen los procedimientos a emplear en la observación y recogida de datos.

⁸ Este cuestionario ha sido producto de, al menos, tres proyectos de investigación y del trabajo de los equipos que formaron parte de esos proyectos: HAR 2009-07621, “Obsesión por la memoria en Paraguay, Argentina y Brasil, 1880-1940. Las representaciones utópicas de museos, viajeros y beachcombers”; HAR 2012-31212, “Historia y memoria en los museos iberoamericanos” y HAR 2015-68468R, “Industrias de la memoria: identidad, relatos y democracia en los espacios de memoria de Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay en el nuevo milenio”.

⁹ Sobre la relación entre relato, identificación y acción véase S. Hall, “Cultural Identity and Diaspora” en Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture and Difference* (London: Lawrence and Wishart, 1990), 222-237. Sobre la relación entre relatos, identificaciones colectivas y democracia, M. González de Oleaga, “Democracia y Museo. Diferencia y conflicto en el Museo de América de Madrid”, *Historia y Política*, enero-julio (2016): 123-144.

que hoy traemos aquí—leer el museo como un texto—no consiste en proporcionar otro relato “más verdadero” que el relato del museo, sino en insistir en la imposibilidad de un único relato. ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo leer el museo como un texto y los textos del museo? Hay muchas maneras de leer un texto. Se puede leer para ponerlo en relación con su contexto, para averiguar—en las lecturas más tradicionales y ortodoxas—las intenciones del autor o, también, para saber qué dice y qué hacen los textos. Los textos dicen cosas sobre el mundo, sobre la historia, sobre los otros, los diferentes. Pero también hacen cosas al decir: visibilizan e invisibilizan a ciertos sujetos, ciertas acciones, ciertos episodios; seleccionan lo que es relevante de lo que no es, priorizan, jerarquizan, enfatizan y silencian. No se puede hablar del contenido de un texto si no se atiende a lo que el texto oculta y resalta, o con quién o quiénes habla, con quién o quiénes discute, a quién autoriza o desautoriza un texto. ¿Cómo significa el museo? ¿De qué manera—no siempre literal y lineal—produce sentido?

Como señalé al comienzo, este trabajo de décadas fue aplicado, en un principio, al Museo de América de Madrid (MAM) como ejemplo de museo colonial. Después, y dentro de los proyectos de I+D+I en los que hemos participado, hemos aplicado este análisis a otros museos coloniales como el Museo de Oriente (MO) y el Museo de Etnología de Lisboa (MEL)(Portugal); el Musée du Quai Branly (MQB) (París); a museos nacionales como el Museo Histórico Nacional (MHN)(Argentina); el Museo Histórico Nacional Casa de Rivera (MCR) (Uruguay); a museos étnicos y/o comunitarios como el Museo Jacob Unger de la colonia menonita Fernheim (MJU), el Museo de la colonia Menno (MCM), ambos en el Chaco Paraguayo; a los distintos museos de las colonias galesas de Chubut (MG); y, por último, a los sitios de memoria como el museo de sitio ex-Esma (MMA) (Argentina), el Museo de las Memorias (MMP)(Paraguay), el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMCh)(Chile). En este trabajo los ejemplos que se expondrán se centrarán en el MAM, el (MHN), (MJU) y el (MMA).

Deconstruyendo el museo: un modelo para armar

Leer el museo como un texto es un trabajo que requiere cierta dedicación. Hay que observar cómo se genera significado y eso incluye a grandes rasgos el contenido de la exposición, los nombres ligados al museo, la historia concreta de la institución objeto del análisis, la organización del espacio y las relaciones de esa organización con otros espacios contiguos, la estructura interna, las partes en las que está dividido el espacio interno, las relaciones entre esas partes, las metáforas

y las analogías que establece el museo, los dispositivos de presentación y cierre entre otras estructuras que detallamos a continuación.

Lo *museable*: no todo es digno de ser parte de una exposición o de figurar en un museo. O, mejor dicho, no siempre lo que hoy se considera “museable” lo fue en el pasado. En un primer momento, antes de la expansión y desarrollo del museo público, la pintura y otras formas artísticas de la llamada “alta cultura” fueron las elegidas para formar parte de las colecciones privadas de los monarcas. A fines del siglo XIX con el avance del imperialismo y la construcción de los estados nacionales el museo apareció como ese aparato visual al servicio de la nueva empresa: en un mismo espacio se podía construir una genealogía que hacía hundir las raíces del estado nación en el pasado remoto, tornando este constructo en una parte más del orden lógico y en ese mismo espacio se podían comparar los avances del progreso occidental con el atraso de los pueblos a conquistar, llamados también a formar parte de ese nuevo orden “natural”¹⁰. Ya en el siglo XX la aceleración de los cambios económicos y sociales impulsó la figura del museo y, a partir de la década de los 60, el avance del turismo hizo de la visita a esta institución una *commodity* más en el universo del consumidor y un emblema del ciudadano¹¹. A día de hoy hay museos de casi cualquier cosa: el museo de los coches, de las muñecas, del traje, del mate, del pimentón, suma y sigue...a su condición de mercancía y emblema de nuestro tiempo se suma la capacidad visual que tienen los museos, lo que ha hecho que su desarrollo no haya hecho más que comenzar¹².

Pero es interesante plantearse y preguntarse qué hace que un objeto, una época histórica o un determinado campo del saber sea parte de un museo o haya generado la necesidad de abrir una institución de estas características. Está bastante clara la función de algunos museos, llamémoslos “tradicionales”, por ejemplo, los museos de las metrópolis coloniales o los museos nacionales de historia, pero, ¿qué decir de la proliferación en las últimas dos o tres décadas de los museos étnicos o comunitarios? ¿Y los museos de sitio? Por no hablar de los *Memorials* o lugares donde se recrea el pasado traumático de una comunidad. Todos ellos responden, sin duda, a esta mercantilización impulsada por el turismo, de la que hacía referencia más arriba. Pero no es menos cierto que esta

¹⁰ D. Preziosi, “Brain of the Earth’s Body. Museums and the Framing of Modernity” en B. Messias Carbonell (Ed), *Museum Studies. An Anthology of Contexts* (London: Blackwell, 2004), 71-84. E. Heartney, “Fracturing the Imperial Mind” en Messias Carbonell (Ed.), *Museum Studies*, 247-251.

¹¹ A. Barry, “On interactivity. Consumers, Citizens and Culture” en S. Macdonald (Ed.), *The Politics of Display. Museums, Science and Culture* (London: Routledge, 1998), 98- 117.

¹² T. Bennett, “Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision” en S. Macdonald, *A Companion to Museum Studies* (Chichester: Blackwell, 2011), 263-281.

instrumentación se debe cruzar con alguna necesidad colectiva que hace que determinadas propuestas arraiguen y que, en cambio otras—también empujadas por la mercantilización—no encuentren eco social y queden en el olvido. Deconstruir el museo o leer el museo como un texto es preguntarse por la tipología a la que pertenece, por el género de los relatos puestos allí en circulación y por cómo es que fue “museable” en su momento eso que la exposición muestra y cómo y por qué lo sigue siendo a día de hoy.

El nombre y lo que nombra: nombrar es algo más que poner un nombre, es proporcionar una identidad, dotar de sentido. Es interesante revisar el nombre del museo y recorrer la historia de ese nombre, que puede haber cambiado en determinadas coyunturas históricas. No es lo mismo el Museo de América que el Museo de las Américas. No es igual el Museo Histórico Nacional que el Museo Nacional de Historia. Algunos museos llevan el nombre del lugar en el que están situados o aluden a los contenidos de la muestra; otros, portan el nombre de su fundador, de un ministro o de un prohombre de la época. Todo ello marca sentidos, son señales que significan y moldean los contenidos del museo. Los nombres dicen cosas y hacen cosas al decir. Hay museos que significan, no por lo que dicen en su nombre sino por lo que silencian: por ejemplo, en Lisboa, existe un Museo de Oriente (aludiendo a las colonias portuguesas de Asia) que representa el pasado imperial de Portugal. Pero no hay nada parecido a un Museo sobre Brasil o exposiciones permanentes en las que Brasil ocupe un lugar central, habiendo llegado a ser este país la colonia más importante del imperio portugués. Ahí hay un silencio y una pregunta. En no pocas ocasiones, sobre todo en las metrópolis europeas, los legados coloniales figuran en museos del hombre, en museos de ciencias naturales o en museos etnográficos, silenciando o escondiendo la responsabilidad del expolio colonial. Los museos étnicos, como por ejemplo, los museos mennonitas del Chaco Paraguayo o los museos galeses de Patagonia, llevan nombres diferentes: el nombre de la colonia y/o del líder religioso (Museo Menno, Museo Gaiman), el de un pionero (Museo Jacob Unger), el nombre de un acontecimiento (Museo del desembarco galés), el de un accidente geográfico (El museo Nant Fach, “arroyo pequeño” en la colonia galesa Trevelin), entre otras posibilidades. Y cada una de estas denominaciones supone una decisión que marca la orientación del museo. En el nombre del museo y en los cambios sufridos por esos nombres hay una cifra que conviene revisar. En el caso de los *memory sites*, es interesante analizar el nombre que se le ha dado al lugar. Por ejemplo, el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio que funcionó en la Escuela de Mecánica de la Armada en Buenos Aires se llama Museo de Sitio

Ex-ESMA mientras otros lugares que cumplieron idéntica función en la última dictadura militar argentina, es el caso del CCDTyE Olimpo, se llaman Sitio de Memoria y lo que se representa en estos dos lugares y los usos que se han dado a cada uno de estos espacios no pueden ser menos coincidentes. Nombrar un sitio, como el Casino de Oficiales de la ESMA (donde funcionó el campo de detención, tortura y exterminio) como museo implica asumir una serie de características de esa institución que, a pesar de los cambios que se han operado en su naturaleza, sigue teniendo unos límites concretos. Además, cabría preguntarse por la propia historia del museo en el país que decide nombrar de esa manera un lugar de memoria, escenario de acontecimientos traumáticos, y cómo esa historia puede haber infiltrado los límites y posibilidades de lo que allí se representa¹³. En el caso de la Argentina el museo forma parte de la tradición patriótica y ha sido cautivo de las narrativas nacionalistas. Sería interesante comparar las estructuras narrativas de los museos nacionales con estas otras narrativas que dan cuenta de las memorias traumáticas, ambas alojadas en espacios nombrados como museos.

Los avatares institucionales: este punto, casi obligado, es muy del gusto de los historiadores. Sin querer negar su importancia, me parece que adjudicarle a la historia institucional, al contexto de producción y reproducción de los relatos que circulan en un museo, un rol explicativo fundamental es, cuando menos, cuestionable. Volviendo a la analogía con la que intentaba *hacer cosas con museos*—la de leer el museo como un texto—el contexto no explica y cierra las posibilidades del texto. El contexto es, él mismo o se nos presenta, como un texto. Ante la imposibilidad de elegir todos los sucesos que lo forman—so pena de que nos pase como a los cartógrafos del cuento de Borges que descubrieron la inutilidad de un mapa del mismo tamaño que el territorio que pretendía representar¹⁴—, seleccionamos aquellos que se ajustan a nuestro marco narrativo y con ello entramos en el mundo de las interpretaciones. El propio contexto es susceptible de múltiples lecturas y, por tanto, su invocación no reduce la complejidad del texto, sino que la multiplica. Por tanto, la historia de la institución, las distintas direcciones, las coyunturas políticas y económicas tienen un valor relativo y, a mi juicio, no son la llave de acceso al sentido. La significación siempre tiene niveles más estables, más estructurales. El contexto—y sus diferentes interpretaciones—es, tan sólo, una de sus posibilidades o una de las piezas del tablero. El objetivo de este protocolo de análisis no es tanto por qué dice el museo lo que dice (en cuyo

¹³ M.González de Oleaga, (septiembre 2017) “Límites y posibilidades de los lugares de la memoria en la Argentina. El caso del CCDTyE EX-ESMA”, en XVIII Congreso AHILA, Valencia, España. Inédito

¹⁴ J.L.Borges, “Del rigor de la ciencia” en *Obras completas*, II (Buenos Aires: Emecé, 2002), 225.

caso el contexto de fundación y posterior desarrollo sería importante) como recrear lo que dice y lo que hace al decir.

La semántica espacial: el espacio significa, la localización espacial significa y su sentido es siempre relacional. El museo en la ciudad, el museo en el barrio, el museo y la orografía, el museo y sus relaciones circundantes, el edificio y sus características, la jerarquización interna del edificio y las posibilidades de circulación, son sólo algunos puntos de este rompecabezas espacial con el que el museo significa y transmite significados.

Es interesante ver dónde está instalado el museo, en qué parte de la ciudad y qué significa esta situación espacial. En qué barrio y la historia que, como capas de hojaldre, conforman el lugar. Hay un eje que siempre atraviesa el emplazamiento: la importancia del lugar. Una pinacoteca nacional no suele estar ubicada en un barrio obrero ni en las afueras de la ciudad. Por lo general, un museo emblemático va a estar situado en el centro de la ciudad, en una avenida o en algún lugar histórico (caso de los museos nacionales o de los museos de sitio). Resulta interesante comparar el emplazamiento del museo que se analiza o se va a visitar con otros museos de importancia nacional. También es significativa la topografía del lugar: si se trata de una colina, de un llano, de una gran avenida o de una cañada, dependiendo de las características de la ciudad. Un museo en una colina dominando la visión de la ciudad puede estar diciendo algo, desde luego tiene un efecto distinto a un museo ubicado en un valle con la ciudad coronándolo.

Los museos, como los textos, mantienen relaciones intertextuales con otros edificios, con las calles circundantes, con monumentos anexos, con parques y jardines. Por ejemplo, un museo colonial puede estar ubicado en la confluencia de calles que aludan a ese acontecimiento histórico, enfatizando el sentido que se le quiere dar al museo. O, por el contrario, puede aparecer asociado a edificios que hagan menos evidente ese hecho. ¿Qué diríamos de un museo, como el Museo de América de Madrid (MAM), que se sitúa en una colina que mira al Parque del Oeste—con varias estatuas dedicadas a los próceres “hispano-americanos”—y que se encuentra en la confluencia de las calles Reyes Católicos con la Avenida del Arco de la Victoria—monumento que conmemora la victoria franquista en la Guerra Civil Española? ¿Cómo no reparar que junto al Museo se construyeron la sede del que fuera Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Escuela de Ingenieros Navales y que la plaza más cercana se llamó Plaza de Cristo Rey? ¿Qué diríamos de esta institución si supiéramos que fue, deliberadamente, instalada en un frente de guerra—como muestran los búnkeres todavía en pie en el Parque del

Oeste—y junto a un altar erigido en honor de la Virgen del Asedio? ¿Qué podríamos decir si además de estos pormenores que lo sitúan como una institución con un claro pasado franquista descubriéramos que ya en plena democracia—época a la que pertenece la exposición permanente—se construye, junto al museo, una torre vigía de 92 metros, conmemorativa del V Centenario del Descubrimiento de América? Y ¿qué pensar cuando el propósito de esa construcción se esconde y silencia en todas las páginas web donde antes aparecía y se dice que la torre fue erigida para celebrar la capitalidad cultural de Madrid en el ‘92?¹⁵ Demasiadas casualidades para no ser producto de la voluntad o del cálculo. No pienso que haya acciones totalmente deliberadas en la búsqueda de lugar para el museo. Más bien se trata de sentido común: un museo emblemático para un país no se instala en un barrio degradado. De la misma manera el lugar y la forma en la que se significa y resignifica un espacio como el MAM da cuenta de cómo se concibe eso que se representa. Desde fines del siglo XX hay detallados planes urbanísticos que organizan el espacio de la ciudad, pero incluso antes de la aparición de estos planes el emplazamiento de un museo público no se dejaba al azar. Se entendía que la instalación de una pinacoteca nacional debía estar en el cogollo de la ciudad, en su parte más destacada.

Por último, es interesante analizar el edificio: qué tipo de edificio es y cómo esa tipología es una marca en la significación del museo. Un edificio religioso usado—ex profeso—para un museo está señalando algo y sitúa aquello que contiene en el orden de lo sagrado. Una construcción civil, la primera casa de la comunidad, el caso del Museo Unger de la Colonia Fernheim del Chaco Paraguay dice algo diferente; dice, por ejemplo, lo importante que los valores comunitarios fueron para la colonia y sus moradores. El tipo de edificación es importante teniendo en cuenta que va a albergar una colección de objetos y va a permitir la circulación de relatos. También lo es la jerarquía que el edificio y la distribución interna imponen en la exposición. Hay una jerarquía en los contenidos de todo museo y se suele corresponder con el lugar en el que se instala cada sala. Por ejemplo, si el museo remeda un convento o un edificio religioso es muy probable que la parte más importante se sitúe en torno al ábside, tal y cómo ocurriría con un edificio dedicado al culto. O en el caso de una construcción civil, la sala central o la final pueden contener lo que el museo considera como más

¹⁵ Un análisis detallado del emplazamiento del MAM en M. González de Oleaga, E. Bohoslavsky y M.S. Di Liscia, “Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid” en *Alteridades*, 21, 41: 113-127. Para una descripción ajustada de los edificios colindantes y su historia, en J. Fernández Delgado, M. Miguel Pasamontes y M. J. Vega González, *La memoria impuesta. Estudios y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid).

importante. Hay que preguntarle al edificio por su jerarquía, comparar la construcción con otras parecidas. Pero, y al mismo tiempo, la disposición edilicia induce y facilita determinado recorrido. Así, por ejemplo, el itinerario de la muestra puede estar dispuesto como un corredor del que no se puede salir (a excepción de las salidas de emergencia) o puede estar organizada en forma de radio donde cada visitante puede trazar su recorrido o, al menos, se concibe la posibilidad de más de un circuito. En el primer caso, en el del recorrido sin salida, el museo marca cómo debe leerse la muestra sin dejar margen a los visitantes. En estos casos suelen abundar los relatos únicos (frente a los corales o polifónicos) y el relato del museo suele estar organizado en torno a una trama convencional: planteamiento, nudo y desenlace. En el segundo se da una mayor libertad al visitante para que componga su “menú”, aquello que quiere ver y lo que considera prescindible¹⁶. Existe una notable diferencia entre los museos alojados en espacios pre-existentes (es el caso de los museos de sitio) y aquellos de nueva construcción, de nueva factura. Los primeros imponen una estructura a la muestra mientras que los segundos tienen mayor libertad para componer y hacer circular los relatos. No obstante, ninguno de estos tipos de museos está “condenado” por la arquitectura. En el museo MJU, instalado en la primera casa de la comunidad, se podría haber instalado una escalera interior que conectara la planta baja—dedicada la historia de los menonitas—con el primer piso, en el que se situaba la exposición dedicada a los otros: fauna, flora, indígenas y la guerra del Chaco. No se hizo, y para acceder a la planta de arriba se aprovechó una escalera exterior que fractura, claramente, la exposición en dos¹⁷. Esta marca edilicia es también una marca en los relatos del museo y modela la circulación de esas narrativas. En el caso del museo de MMA, éste se instaló en lo que fue el campo de detención y exterminio. Pero, aun así, se hicieron reformas—alteración de las entradas, cierre de puertas, instalación de ascensores—para adecuar la exposición a las pretensiones políticas del gobierno y a los objetivos del equipo de curadores.

Los textos del museo: todo proyecto museístico, desde los más sencillos a los más sofisticados, cuenta con un guión en el que se detalla lo que se quiere contar. Es interesante recuperar, para el análisis, las partes constitutivas del museo, las que aparecen de forma explícita y las que aparecen de forma tácita; las relaciones entre las áreas y cómo esta relación genera la voz del museo, su organización interna en forma de epígrafes y subepígrafes.

¹⁶ B. Hillier y K. Tzortzi, “Space Syntax: The Language of Museum Space” en S. McDonald, *A Companion to Museum Studies* (Chichester: Blackwell, 2011), 282-301.

¹⁷ Un análisis detallado de este museo en M. González de Oleaga y E. Bohoslavsky, “Ethnic Mirrors. Self Representations in the Welsh and Mennonites Museums in Argentina and Paraguay” en *Anais do Museu Paulista*, 19, 2 (2012): 159-177.

Áreas y epígrafes: en algunos casos el texto del museo está organizado en torno a áreas y epígrafes que podrían considerarse como capítulos o campos temáticos y subcapítulos. En muchos casos las áreas agrupan distintas salas conectadas entre sí y cada sala lleva un título. En otros casos el museo utiliza otros nombres para marcar sus espacios y mostrar las distintas partes de su exposición. En esas disposiciones puede haber un esquema claro que se expone al comienzo de la muestra o el museo puede aprovechar los saltos y las barreras arquitectónicas para marcar las partes que componen el texto. En algunas exposiciones las áreas son nombradas de forma contundente, como es el caso del MAM: “La realidad”, “La comunicación”, “La religión”; en otros, son enunciados alegóricos: “Y llegó el malón...” para referirse a un acontecimiento que da sentido a lo expuesto. En el MMA por ejemplo se habla de “estaciones” espacios de significación, unidades en las que el visitante hace una parada. Las estaciones están ligadas a las distintas partes del CCD, a los usos dados por los genocidas—respetando la nomenclatura dada por éstos—pero conviven con otras, explicativas de la muestra: “estación Introducción y Misión”, “estación Historia del Edificio”, “estación Mediateca”, “estación El Dorado”, “estación Escaleras y Antesalas”, “estaciones Capucha, Capuchita, Pañol y Pecera”, “estación Escalera a los Jorges”, “estación Los Jorges”, “estación Sótano”, “estación Cubo de Vidrio Suspendido”. Como si se tratara de dos lenguajes, el de los genocidas y el de los curadores. Las posibilidades de señalar las partes de la exposición son múltiples y cada una de ellas significa de manera diferente. En el caso del MAM, el museo se erige en voz autorizada, su propósito es comunicar información sobre el asunto del que trata y además lo hace de manera cerrada y asertiva. Hay una realidad (la que cuenta el museo) o, por lo menos, una realidad importante (la que aparece reflejada en la muestra). En cambio, en el caso del enunciado alegórico “Y llegó el malón...” no se cierran las posibilidades de interpretación, sino que se abren, como además muestra el final con puntos suspensivos. Abrir el relato con el inicio de una historia en suspenso no es lo mismo que categorizar la realidad con enunciados asertivos del tipo: “La comunicación”, “La religión”.

Las áreas temáticas están conectadas entre sí y lo están espacial y arquitectónicamente. Rescatar esa relación es tan importante como analizar los capítulos de un libro que dan sentido e imprimen una orientación al conjunto del texto. De la misma manera, en cada sala señalizada con un epígrafe, hay una disposición particular, un conjunto de subepígrafes que se pueden descomponer y analizar para poder dar cuenta del conjunto. Voy a tomar como ejemplo el caso del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires (MHN). En este museo la

exposición permanente se organiza en una única sala en torno a dos recorridos, izquierda y derecha. En el itinerario de la izquierda se suceden distintos grupos humanos desde los pueblos originarios hasta las madres de Plaza de Mayo. En el de la derecha aparece una historia argentina signada por la violencia militar con la mención y exposición de objetos referidos a algunos próceres y a las élites que gobernaron el país entre los siglos XIX y XX. Las masas frente a las élites es la oposición que registra el museo para contar la historia argentina. En el caso de las primeras aparecen objetos de uso cotidiano, ese tipo de materiales con los que cualquiera puede identificarse. En el otro recorrido predominan otro tipo de objetos, suntuarios, armas y uniformes. Hay una lógica clara en estos dos ejes que opone el bien al mal, como señala acertadamente Silvia Di Liscia ¹⁸

En general, las exposiciones permanentes de los museos tienen que establecer algún tipo de autoridad que los habilite para decir lo que dicen (y hacen). Es evidente que está implícita la autoridad derivada del conocimiento académico y científico, pero cuando se trata de procesos históricos sujetos a profundos y enconados debates, los museos construyen—en y a través de la exposición—la legitimidad de su palabra. A veces lo hacen utilizando recursos del saber científico (citas de autoridad, apelación al renombre de ciertos científicos); otras es la propia exposición la que muestra ese proceso. Es el caso del MAM, que comienza con las fábulas de la época de la conquista que hablaban de una América poblada por seres monstruosos y termina la construcción de esa legitimidad, la legitimidad de su palabra, en la sala de la cartografía con un último fotograma del documental que proyecta en el que se lee: “A finales del siglo XVIII todos los mares y sus costas están prácticamente definidos. La imagen real del mundo estaba concluida”. El primer bloque temático es el conocimiento y en ese proceso se pasa de la fábula a la ciencia y el siguiente bloque temático es: “La realidad”¹⁹. No cabe duda de que el museo pretende hacernos creer que, en la exposición y gracias al concurso del saber científico, se ha destilado todo lo falso para ofrecernos la verdadera realidad de América.

¹⁸ Esta muestra ya no está vigente. El entonces director, Pérez Gollán, cesado en 2013 nos contó las enormes dificultades que había tenido para organizar la exposición permanente fuera de los parámetros tradicionales de la historia nacionalista y patriótica. De hecho, la exposición a pesar de contar la historia argentina desde una posición novedosa, tuvo que incorporar la habitación de San Martín, el prócer de la Patria y la fachada de su casa en el exilio francés. Para un análisis detallado de esa exposición M.S. Di Liscia, M. González de Oleaga y E. Bohovlasky, “Del Centenario al Bicentenario. Memorias y desmemorias en el Museo Histórico Nacional”, en *A Contracorriente*, 7, (2010): 100-126.

¹⁹En detalle, M. González de Oleaga, M.S. Di Liscia y E. Bohoslavsky, “Looking from Above. Saying and Doing in the History Museums of Latin America”, *Museum and Society*, 9 (2011): 49-76.

Sujetos y predicados: es interesante rastrear quiénes en el museo tiene capacidad de agencia y quienes no, a quienes se les adjudica racionalidad, quienes están del lado de la modernidad y quienes no. En los museos más tradicionales de historia y etnografía siempre aparece una dicotomía: “ellos” y “nosotros” y resulta muy revelador seguir la pista de estos pronombres y advertir que acciones se les adjudica. Por ejemplo, en el MJU, en la exposición que estaba en la antigua casa de la comunidad, los menonitas eran los sujetos por excelencia, eran los pioneros que habían convertido el desierto en un vergel y los grupos indígenas estaban situados en otro nivel edilicio (en la planta de arriba, la menos visitada) junto a la fauna y rodeados de restos arqueológicos, de algunas de sus artesanías y de todo un decálogo de flechas y armas para la caza. Mientras que los menonitas eran los sujetos destacados, se los relacionaba claramente con el avance técnico y con la modernidad (la sala comenzaba con los objetos que había traído a su llegada de Europa, continuaba con una exposición de objetos en clara escalada técnica que iba desde la lámpara de querosén a la luz eléctrica o del carro a la incorporación de internet), los indígenas quedaban relegados a un segundo y poco honroso puesto, junto a la capibara y el yacaré y representados por tocados de plumas o bolsas de caraguatá con las que recogían y recogen bayas silvestres. Otro ejemplo es el de un museo del que ya hablé, el MHN de Buenos Aires. En esta exposición, la de la sala amarilla, que constituía la exposición permanente, esa polaridad, “ellos” versus “nosotros”, es muy clara. Las masas (los pueblos originarios, los inmigrantes, las mujeres, la juventud militante de los ‘70) constituyen ese “nosotros” sin fisura ni conflicto y que sólo puede definirse por oposición a los “otros”: los militares y las élites económicas y sociales. A los primeros se los asocia con valores positivos, los segundos son los portadores de la violencia política. En el MAM esto es muy claro: el museo se posiciona en torno a ese “nosotros”, componiendo una filiación histórica: desde Colón hasta la construcción europea traza una línea continua y el museo forma parte de esa genealogía moderna. Tan es así que introduce en ese eje de modernidad a los “primeros europeos” que llegaron a América: una imagen de San Antonio y de la Virgen María, en un claro, y por momentos divertido, anacronismo. Ellos, los “otros”, los indígenas o los esclavos africanos (de los que se habla como “inmigración africana”) son los tradicionales, atrasados, sujetos a los que hay que modernizar, a los que intentó redimir la civilización con la cruz y la espada. Al final de la exposición, en la sala titulada “La Comunicación”, el eje vertebrador es la palabra escrita. Esto es, el “nosotros” impone el canon a “los otros” y, después de divagar sobre las “otras” formas de comunicación de las culturas originarias, se

exalta el español (sic) como lengua vehicular que ha “hermanado” a más de 300 millones de personas en Iberoamérica²⁰. Estos son ejemplos de los muchos que podemos encontrar y que anidan, sin duda, en todas las exposiciones. Buscar quiénes son “ellos” y a quiénes se les adjudica el papel de “los nuestros”, así como con qué acciones se los relaciona permite entender con claridad esos intertextos con los que trabaja el museo.

Dentro de los predicados son interesantes los deícticos, esas unidades de significación que hablan del tiempo y del lugar, que fijan el relato a un tiempo y a un lugar. Hay varias maneras de hacer esto. Se puede hacer de forma explícita: por ejemplo, en el MAM en un documental, dentro del área de “La sociedad”, se hablaba de los inuit (esquimales) y se repetía, casi como un mantra, “Hoy como ayer...” ‘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’ marcando la continuidad, la falta de cambio en las sociedades tradicionales, al tiempo que se indica esa dualidad entre la permanencia temporal en las sociedades nativas y el cambio trepidante en las sociedades modernas. Otro ejemplo, también en el MAM, en la sala final, la de “La comunicación”: en el documental sobre “Lenguas indígenas” se situaba a los hablantes de esas lenguas, que relataban sus mitos de origen sobre un fondo compuesto por un pergamino en el que aparecía dibujado un mapa. Tanto la alusión a los mitos como esa escenografía visual remiten al pasado, a un producto del pasado. Si además se la compara con las imágenes que acompañaban al documental sobre “El español” la polaridad valorativa está claramente expuesta. Otra manera de marcar temporal y espacialmente un relato es a través de la puesta en escena: en el ya mencionado MJU el abajo/arriba de la organización edilicia y la contigüidad de la sala dedicada a los indígenas con la de la fauna del Chaco señalan el lugar y el tiempo en el que se sitúa a los “otros”.

Metáforas y analogías: los “como sí” abundan en los museos. Desde su enclave, el estilo y la función del edificio hasta en las esquinas más recónditas de la exposición aparecen metáforas y analogías. En el MJU, la primera casa de la comunidad alberga la colección, indicando que la muestra es el legado elegido, lo más significado de ese grupo étnico y religioso. En el caso del MAM el edificio

²⁰ M. González de Oleaga y F. Monge, “El Museo de América: modelo para armar”, *Historia y Política*, 18 (2007): 273-293.

remeda un convento franciscano de los muchos que se construyeron en la América colonial con una iglesia barroca y un patio central de tierra roja. La metáfora no puede ser más clara, el museo alberga un legado religioso. De igual forma, este museo emplazado en una colina que fue frente de guerra, se lo asoció en 1992 con una torre vigía, de esas que proliferaban en los fuertes que los colonizadores construían para contener al malón. Eso también es una metáfora del sentido que se le da al museo. Pero dentro de la exposición hay múltiples metáforas o analogías: por ejemplo, en la sala “La realidad”, se proyecta un diorama sobre los paisajes americanos. Teniendo en cuenta lo que le precede y lo que le sigue es claro el propósito de esta sala: mostrar al visitante el asombro que debieron sentir los primeros colonizadores al encontrarse con esta variedad de paisajes. Lagos, volcanes, montañas, selvas, ríos, costas etc. y algunos animales para ellos desconocidos. Sin embargo, en esa secuencia nada se dice del verdadero impacto, el haber encontrado otros mundos culturales, no sólo naturales. Ni una sola mención o imagen humana. Esta forma de organizar los contenidos recuerda al pasaje del Génesis en el que se habla de la creación del mundo en seis días hecha por Dios: primero fueron los mares, después la tierra que empezó a poblarse de animales. Esta analogía bíblica es muy interesante en este museo porque marca de una manera clara los contenidos de la exposición. Otro tanto se podría decir del MHN de Buenos Aires con su pedagogía del bien y del mal, metáfora o analogía que dibuja un espacio político polarizado donde los unos han de vencer a los otros, donde no hay posibilidades de negociación porque no se trata de distintos pareceres, la división no responde a diferentes ideas políticas sino a valores morales irreductibles.

Dispositivos de apertura y cierre: en casi todas las exposiciones permanentes el relato o los relatos suelen seguir la secuencia de planteamiento-nudo-desenlace y en todos hay dispositivos—audiovisuales en algunos casos—que marcan la apertura y el cierre de la muestra. Como en un texto, la apertura está llamada a captar la atención del lector y el cierre es el broche de oro que debe completarlo. Algo parecido pasa en los museos. En algunos, el dispositivo de apertura es un texto que habla de los propósitos de la exposición, de las limitaciones de la misma o de la controversia que puede generar. Este es el caso del MHN. En el MAM, el dispositivo de apertura sigue dos caminos diferentes: uno, más académico, reproduciendo—como si se tratara de un índice—las partes de la exposición; otro, un audiovisual que habla de los viajes de Colón. En casi todos los dispositivos de apertura analizados se toma un hilo o aspecto, a modo de coda, que después se desarrollará en la exposición. No es lo mismo un dispositivo de apertura

reflexivo—que habla de los límites y posibilidades de la muestra—que otro que, directamente, da por supuesto que la exposición es la reproducción científica de hechos, acontecimientos y procesos históricos. Son dos posiciones distintas que sitúan de diferente manera al visitante y que operan de otros modos en los estudiantes. En el caso del MMA el dispositivo de apertura está formado por una cristalera tapizada de retratos de jóvenes desaparecidos como señalando desde el principio el objetivo del museo: hablar de los detenidos desaparecidos como protagonistas de las políticas represivas del terrorismo de Estado. Pero una vez que se ingresa al recinto y se traspasa esta cristalera el visitante se va a encontrar con una sala dedicada al contexto histórico político en el que esa represión tuvo lugar.

Otro tanto puede decirse de los dispositivos de cierre. En algunos casos se trata de una síntesis de lo visto. El museo retoma algo que le parece particularmente interesante y transmisible y lo relanza en ese movimiento final. En el MAM la traca final la constituían dos habitaciones de muy distinto tamaño en el que se proyectaba un documental sobre las lenguas indígenas y sobre el español. El primero en una pantalla de tamaño casero y en un recinto al que sólo podía acceder una sola persona. En esa proyección, con cámara fija, sobre un fondo de pergamino, distintos representantes de los pueblos originarios hablaban de sus mitos de origen en sus lenguas. En el siguiente recinto, con un anfiteatro que daba cabida a por lo menos veinte personas se proyectaba un documental sobre el español: en él todos los representantes del boom literario latinoamericano hablaban de la lengua como factor de cohesión mientras en la pantalla circulaban imágenes trepidantes y coloridas de los barrios más modernos de cualquier megalópolis latinoamericana. En otros casos la exposición termina con algún escenario impactante o particularmente efectista. Este último caso es el del MHN que cierra la muestra (cierra y abre) con la reproducción de la pieza—con todos sus enseres—en la que murió el general San Martín exiliado en Boulogne Sur-Mer, allá por 1824. La habitación del prócer, del padre de la Patria por excelencia y la fachada, austera, de la casa en la que murió. En el MMA el recorrido finaliza en la “estación Sótano” que tenía una doble función: tortura y traslados hacia los vuelos de la muerte. En realidad, el sótano está ubicado unos peldaños más abajo de la entrada y podría muy bien ser el inicio de la muestra. Sin embargo, el recorrido lleva a los visitantes a las tres plantas antes de conducirlos al sótano por exigencias del guión museográfico. En esta última estación, conocida como “Cuatro” o “Sotano” se pensó colocar una fuente de agua con fotografías. La oposición de las organizaciones de derechos humanos hizo que se descartara la propuesta y en

grandes paneles se exponen las fotografías que consiguió tomar de algunos de los detenidos desaparecidos uno de los sobrevivientes, Víctor Basterra.

Para redondear

Para finalizar, no quiero resumir lo que ya dije sino fijarme en algunos puntos de mi argumentación que, creo, pueden requerir una mayor aclaración. Por un lado, la necesidad de pensar en este tipo de ejercicios deconstructivos en torno al museo. En segundo y último lugar, algunas precisiones operativas sobre el protocolo y su forma de trabajar el museo.

¿Por qué es importante contrarrestar o, al menos, intentar abrir críticamente los relatos de los museos? ¿Por qué lo es en ciertos niveles de enseñanza y en ciertos contextos geográficos y sociales? El museo es un instrumento más de socialización y de creación de identidades e identificaciones, que compite—como nunca antes—con el cine, las redes e internet. Todo parecería indicar que si en otras épocas el museo fue un dispositivo importante en la socialización de niños y jóvenes, hoy ese papel se lo disputan otros medios y a través de otras estrategias. Si bien esto es cierto, los escolares de muchos países latinoamericanos siguen yendo al museo, a los museos, a los que tienen una sede física y también a los museos virtuales. Aprender a mirar y enseñar a ver lo que allí circula es un ejercicio que se puede aplicar al museo y también—una vez que se incorpora—es un ejercicio que se puede usar en muchos otros contextos. Entre otras razones por eso es importante. Es una destreza que una vez que se aprende se puede trasladar a otros soportes. Los museos siguen siendo importantes, relativamente, para los estudiantes, pero lo son más para aquellos estudiantes con acceso restringido a las nuevas tecnologías. En América Latina la visita al museo sigue siendo de las pocas actividades que realiza la escuela pública y esta actividad escolar es de las pocas salidas que hacen los estudiantes. Esto amplifica el eco que los relatos de los museos pueden tener en la formación de estos niños y jóvenes. Los relatos de las exposiciones de los museos hablan de su pasado—o lo silencian—y dependiendo de qué digan y de cómo lo digan estos relatos impactaran en la construcción de sus identidades. Después de todo, las identidades son, como señala Stuart Hall, los “nombres que le damos a las diferentes maneras en que nos ubicamos en las narraciones del pasado y somos ubicados en ellas”²¹. Esto es, no estamos hablando de un asunto baladí, sino de la posibilidad de ofrecer relatos que contribuyan u obturen (dependiendo del tipo de

²¹ S. Hall, “Cultural Identity and Diaspora” en Jonathan Rutherford (ed). *Identity: Community, Culture and Difference* (London: Lawrence and Wishart, 1990), 222-237.

narrativas) la capacidad agencial de grupos de niños y jóvenes que serán adultos en un futuro próximo.

En segundo y último lugar, ¿cómo justificar una lectura semejante del museo? En no pocas ocasiones he oído que, con el protocolo que presento a continuación, leemos lo que queremos leer. ¿Es esto así? El microhistoriador Carlo Ginzburg en su obra, ya un clásico, *El queso y los gusanos*²², apelaba a un historiador del arte del siglo XIX, Morelli, quien, influenciado por la entonces novedosa teoría de Sigmund Freud, conseguía datar las pinturas por aquellos trazos que escapaban al control del pintor, por ejemplo, la forma del lóbulo de las orejas. Algo parecido se juega en el museo. Los técnicos, usando todo tipo de saberes museográficos, montan una exposición. Pero esos técnicos, como la exposición misma, son producto de una época y de un lugar. Como todo relato, el relato del museo está anclado históricamente. Y esa historicidad se puede encontrar no en lo que el museo muestra, explícita y deliberadamente, sino en esas fisuras—los trazos no pensados de los pintores de Morelli—que dan cuenta de lo que hay detrás. Freud habló de los *lapsus linguae*, esos despistes que dejan hablar al inconsciente, y Conan Doyle empleaba el mismo procedimiento, una forma de razonamiento, la abducción, para resolver los crímenes²³. En el museo como en cualquier texto se dicen cosas y también se silencian otras y, sobre todo, se hacen cosas al decir. Son estos compañeros de viaje de los que me serví para la aventura en el museo.

Protocolo de Análisis aplicado al Museo de América de Madrid, con el que trabajaron los estudiantes del Curso Ps3157 desde 1993 hasta la fecha en el Centro de Estudios Internacionales de la Fundación Ortega y Gasset-Marañón, Sede Toledo, España.

Museo de América

Visita guiada

Política y Sociedad en América Latina

Lo que vamos a hacer en el museo es algo que ustedes hacen todos los días: leer signos, seguir indicios. Se trata de leer el museo como un texto y para ello les animo a seguir las siguientes etapas en la lectura. Al final debemos ser capaces de contestar ¿Qué dice el museo sobre América? ¿Qué dice sobre España? ¿Qué tipo de relación establece entre estas dos entidades? ¿Qué dice sin

²²C. Ginzburg, *El queso y los gusanos* (México: Océano, 1998).

²³T.A. Sebeok y J.U. Sebeok, *Sherlock Holmes y Charles Pierce. El método de la investigación* (Barcelona: Paidós, 1987).

querer decir? ¿Qué oculta o silencia?

1.-Semántica espacial:

La significación se produce por contigüidad y diferencia. ¿Cómo se llama el museo? ¿Se te ocurre que podría llamarse de otra manera? Si así fuera, si el museo se llamara de otra manera ¿qué estarías marcando o enfatizando con ello? ¿Dónde está ubicado el museo en Madrid? ¿Dónde están ubicados los otros museos, por ejemplo, el Museo del Prado? ¿Se te ocurre alguna razón? ¿Cómo es la zona en la que está situado el museo? ¿Una avenida principal, una colina? ¿Qué características imprime al museo esta ubicación? ¿Qué otras cosas se te ocurren pueden aparecer ubicadas en sitios parecidos a los del museo? ¿Qué podría significar este emplazamiento? ¿Cuándo fue fundado el museo? ¿Cuándo reabrió sus puertas para albergar la actual exposición permanente? ¿Cómo se llaman las calles que rodean al museo? ¿Qué otros edificios o espacios están asociados al museo? ¿Hay estatuas o monumentos alusivos a América en los alrededores? ¿Qué tipo de edificio alberga al museo? ¿Cómo es ese edificio? ¿Cómo es su planta? Intenta localizar, siguiendo la estructura del edificio, la parte que el museo considera más importante, la zona destacada por el museo. Reflexiona sobre ello.

2.-Los textos del museo

2.1.-Partes:

El museo está organizado en torno a áreas temáticas que, a su vez, están subdivididas en epígrafes. Cada área y cada epígrafe revelan concepciones implícitas del museo y la relación entre ambos descubre esos sesgos ideológicos que el museo intenta ocultar. Recuerda la viñeta que discutimos en clase sobre el agua en Bom Jesús, que transformaba a un blanco en negro. Si bien el dibujante lo que quería era denunciar la falta de agua potable, al mismo tiempo, estaba emitiendo un mensaje racista o discriminatorio: ser blanco es ser limpio, ser negro es ser sucio.

¿Cuáles son esas áreas y epígrafes? ¿Qué dicen de la visión que el museo tiene sobre América, España y sobre la palabra o autoridad del museo?

2.2.-Áreas y epígrafes:

No vamos a poder analizar todas las salas, así que les propongo que seleccionemos algunas: del área 1, El Conocimiento, todas las salas; del área 2, La Realidad de América, sólo las salas de El Continente y el Hombre; del área 3, La Sociedad, sólo El Ciclo Vital; del área 4, La Religión, Espíritus, Jefes...; del área 5,

La Comunicación, sólo Las lenguas americanas.

De cada una de estas salas quiero que se fijen en cuestiones específicas y otras se las comentaré yo, a falta de tiempo.

Área 1.-El conocimiento

El área 1, El Conocimiento, precede a La Realidad. Todo parece indicar que el museo va a definir qué es conocimiento verdadero para luego describir la realidad de América.

¿Con qué empieza y cómo acaba esta área? ¿Cuál es la primera imagen y cuál la última de esta área? ¿Ves alguna progresión en las distintas formas de conocimiento que expone? ¿Hay un conocimiento más verdadero que otro? ¿Cuál?

En la primera sala, dedicada a los Instrumentos del Conocimiento, se habla, por un lado, de los colonizadores, por otro, de los indígenas? ¿Cómo se representa a unos y a otros? ¿Quién habla y quién es representado por vasijas de barro? ¿Te parece que esto significa algo?

En la tercera sala, Un Gabinete de Historia Natural, se representa el estado del conocimiento científico en el siglo XVI, ¿Cómo organizaban el conocimiento en ese entonces? ¿Clasificaban los objetos por su uso o por sus características externas? Hay un calendario azteca de considerable tamaño, ubícalo y busca la cartela que explica sus características. ¿Qué significa que un objeto tan importante en el mundo azteca no tenga cartela explicativa?

En la cuarta y última sala, La Cartografía, se muestra cómo se representa el espacio, ¿Ves alguna diferencia entre las representaciones del espacio de los europeos y las de las comunidades indígenas? ¿Los indígenas no tenían noción del espacio que habitaban? ¿No conocían el mar y las costas? ¿Por qué el museo no habla de ello? Fíjate en el documental y busca una frase rotunda sobre la naturaleza verdadera del conocimiento de occidente. ¿Cuál es la última imagen? ¿Qué diría un *yanomami* de esta afirmación?

Área 2.-La realidad

Esta área es el resultado de los relatos anteriores. El museo nos va a mostrar la realidad de América.

En la primera sala, El Continente, se describe una realidad. ¿Cómo comienza a describir esa realidad? ¿Es una realidad humana o natural? ¿Es que, cuando llegaron los colonizadores a América no se encontraron con seres humanos, sólo con paisajes, fauna y flora? ¿Dónde están los humanos en esta primera

aproximación? ¿Qué significa que los indígenas no aparezcan en estas primeras imágenes? ¿Se te ocurre algún libro o algún relato que empiece por “primero fueron los mares, las plantas y los animales, luego llegó el hombre...”?

Observa el mapa que está a los pies, ¿Qué pasa con este mapa? ¿Desde dónde está dibujado? ¿Ves algún problema con las proporciones?

En la segunda sala, El Hombre, parece que se va a hablar de los grupos humanos. ¿Qué significa este nombre en singular? ¿Había, hay, en América una homogeneidad como para hablar del hombre? ¿Qué significa que hayan elegido a la especie (humana) como ejemplo de la variedad étnica de América Latina?

Fíjate en la urna dedicada a la población negra, ¿cómo llama a la llegada de esa población a América? ¿Se te ocurre alguna razón por la que el museo quiera evitar llamar al traslado forzado de población africana esclavitud? En esta sala se supone que deberían aparecer menciones a los efectos de la conquista y colonización, a las políticas de dominación española y de resistencia indígena, ¿aparecen?

Observa el mapa de distribución de población (indios, negros, blancos). ¿Te parece que los puntos señalados en el mapa permiten hacerse una idea de la cantidad de población de los respectivos grupos? ¿Qué insinúa este mapa de toda América? ¿Dónde hay mayor concentración de “indios” según este mapa, en el norte o en el sur? ¿Qué quiere decirnos con eso? ¿A la llegada de los conquistadores había la misma densidad de población en el norte que en el sur?

Ahora quiero que observes con detenimiento los gráficos de barras que intentan mostrar la evolución de la población entre el norte y el sur, por un lado; y por épocas, por otro ¿dónde hay mayor población indígena en el norte o en el sur? ¿Qué insinúa esto? Observa también el gráfico en el que se ve la evolución de la población americana por épocas, ¿en qué época se producen las grandes *debacles* demográficos? ¿Qué significa eso? ¿A quién favorece y a quién responsabiliza?

En la tercera sala, Desarrollo Cultural Polo a Polo, no vamos a trabajar. Sólo quiero que pienses qué significa esta organización en la que prima un criterio espacial y geográfico, frente a otros, como el criterio cultural. ¿Se te ocurre otro criterio para clasificar las distintas culturas? ¿Por qué “de polo a polo”? ¿Qué significa incluir a todo el Continente en lugar de hacerlo sólo con la América Hispana?

Área 3.-La sociedad

En esta área sólo vamos a analizar *La primera sala, el Ciclo Vital*. ¿Qué te

parece que el museo hable de “la sociedad” cuando se refiere a 17 países? ¿Qué lo haga siguiendo el ciclo vital: nacimiento-infancia-pubertad-madurez y muerte? ¿A qué otros museos, no de historia, recuerda esta clasificación? ¿Qué dice el museo de cada una de estas etapas? ¿Explica esto la diversidad étnica, social, cultural, religiosa de la población americana? ¿Por qué se empeña en museo en “borrar” o silenciar la diversidad recordándonos que “todos somos humanos”? ¿Cómo aparecen representados en esta sala los indígenas y los europeos? ¿Cómo son las fotos de unos y otros?

Fíjate con atención en la sección dedicada a la pubertad, ¿qué dice de las diferentes formas de adolescencia en cada cultura? ¿Cómo son esas fotos? ¿Qué comparan esas fotos? ¿Qué te parece que justifican? ¿Qué significa que todos los humanos tenemos las mismas necesidades? Hay un DVD al inicio de esta sala, busca una frase de ese documental en la que se diga que todos tenemos las mismas necesidades, a pesar de nuestras diferencias. ¿Todos tenemos las mismas necesidades? ¿Cuáles dirías que son? ¿Explican estas necesidades comunes nuestras profundas diferencias? Me gustaría conocer tu opinión.

La segunda sala y tercera sala, Sociedades igualitarias (bandas y tribus) y sociedades complejas (jefaturas y estados). Fíjate en el nombre ¿A qué te suena la oposición entre igualitario versus complejo? ¿Y la oposición tribus versus estados? Si tuvieras que elegir una de esas dos (cuatro) palabras, ¿Con cuáles te quedarías? ¿Por qué?

Área 4.-La religión

De esta área sólo vamos a ver *la Primera Sala, Espíritus, Jefes Sagrados, Reyes Divinos y Dioses*. Esta secuencia de sujetos de culto, ¿Te dice algo? ¿Cómo organizarías cronológicamente a estos sujetos? ¿Cuál iría primero y cuál último? ¿Significa esto algo? Si tuvieras que elegir un sujeto a quién rendir culto, ¿A quién? ¿Por qué?

Quiero que observes la urna en la que aparecen sustancias alucinógenas, ¿Qué práctica aparece en foto? ¿Qué significa esta confusión? ¿A quién o a quiénes desvaloriza?

Observa la cabeza de jibaró reducida, ¿Te parece que es éste un elemento importante para conocer a los indígenas latinoamericanos? ¿Por qué aparece casi como única referencia a los cultos nativos? ¿Cómo aparece representado el cristianismo en la exposición?

Área 5.-La comunicación

De esta área sólo vamos a ver con detenimiento *la parte final, la tercera sala,*

Las Lenguas Americanas. Pero antes de proseguir, quiero que pienses en lo siguiente: el museo señala como primer epígrafe de la comunicación, *el origen de la comunicación escrita*, ¿Qué significa esto? ¿Es que no hay comunicación sino hay escritura? ¿Quién ha tenido desde hace siglos escritura y quiénes no en América Latina? Decir que la comunicación es la escritura, ¿A quién sitúa en primer término y a quién en último? Quiero que observes los dos últimos documentales. Se supone que esta última sala se llama las lenguas americanas, pero aquí aparece algo más: el castellano. ¿Cómo representan a las lenguas indígenas? ¿Quiénes hablan, de qué hablan, desde dónde hablan? ¿Cómo representan al castellano, que el museo llama español? ¿Quiénes hablan, de qué hablan, desde dónde hablan? ¿Qué te sugiere todo esto?

3.-Dispositivos de apertura y cierre: planteamiento, nudo y desenlace

Para finalizar quiero que recuerdes cómo empieza la exposición, con qué temas, imágenes, ideas y cómo acaba. ¿Qué dice sobre América y qué sobre España? ¿Qué tipo de relación establece entre una y otra? Intenta escribir diez líneas contestando a esto. Gracias por tu colaboración, ha sido un gran placer contar con tu ayuda en esta investigación.

Bibliografía

- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press: 1975.
- Bal, Mieke. “Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting” en D. Preziosi y C. Farago, *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004. 84-104.
- Barry, Andrew. “On interactivity. Consumers, citizens and culture” en S. Macdonald (Ed.), *The Politics of Display. Museums, Science and Culture*. London: Routledge, 1998. 98- 117.
- Bauman, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes: sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Bennett, Tony “Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision” en Sharon Macdonald, *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Blackwell, 2011. 263-281.
- Borges, Jorge Luis. “Del rigor de la ciencia” en *Obras completas*, II. Buenos Aires:

Emecé, 2002. 225.

Coombes, Annie E. "Museums and the Formation of National and Cultural Identities" en D. Preziosi y C. Farago, *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004. 278-297.

Di Liscia, Silvia, Marisa González de Oleaga y Ernesto Bohovlasky. "Del Centenario al Bicentenario. Memorias y desmemorias en el Museo Histórico Nacional". *A Contracorriente*, 7, (2010): 100-126.

Fernández Delgado, Javier, Mercedes Miguel Pasamontes y María Jesús Vega González. *La memoria impuesta. Estudios y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1982.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

González de Oleaga Marisa y Fernando Monge. "El Museo de América: modelo para armar". *Historia y Política*, 18 (2007): 273-293.

González de Oleaga, Marisa, María Silvia Di Liscia y Ernesto Bohoslavsky. "Looking from Above. Saying and Doing in the History Museums of Latin America". *Museum and Society*, 9 (2011): 49-76.

---. "Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid" en *Alteridades*, 21, 41 (2011): 113-127.

González de Oleaga, Marisa y Ernesto Bohoslavsky "Ethnic Mirrors. Self Representations in the Welsh and Mennonites Museums in Argentina and Paraguay" en *Anais do Museu Paulista*, 19, 2 (2012): 159-177.

González de Oleaga, Marisa. "Democracia y Museo. Diferencia y conflicto en el Museo de América de Madrid". *Historia y Política*, enero-julio (2016): 123-144.

---. "Límites y posibilidades de los lugares de la memoria en la Argentina. El caso del CCDTyE EX-ESMA", en XVIII Congreso AHILA, Valencia, España. Inédito., 2017.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*. México: Océano, 1998.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora" en Jonathan Rutherford (ed). *Identity: Community, Culture and Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990. 222-237.

Heartney, Eleanor. "Fracturing the Imperial Mind" en Bettina Messias Carbonell (Ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. London: Blackwell, 2004. 247-251.

Hillier Bill y Kalli Tzortzi, "Space Syntax: The Language of Museum Space" en S.

Mcdonald, *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Blackwell, 2011. 282-301.

Preziosi, Donald. "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, 2004. 71-84.

Sebeok, Thomas A. y Jean Umiker Sebeok. *Sherlock Holmes y Charles Pierce El método de la investigación*. Barcelona: Paidós; 1987.