

**Del campo a la selva, de la biografía al anonimato.  
El Museu Nacional de Etnologia (Lisboa) y su relación con la  
historia**

**Emiliano Abad García**

Universidad Autónoma de Madrid

*Genealogía*

El Museu Nacional de Etnologia (MNE) se fundó en la ciudad de Lisboa el 19 de marzo de 1965. Uno de los eventos más significativos vinculados a su nacimiento fue la celebración, en 1940, de la Exposição do Mundo Português. El acontecimiento tuvo lugar en barrio costero de Belém (donde se encuentra el Mosteiro dos Jerónimos, el Monumento aos Descobrimentos y, entre otros, el principal punto de partida de los antiguos navegantes al servicio del imperio) y, más importante aún, en un espacio que todavía transmite un verdadero palimpsesto de carácter marcadamente post-colonial.

En Belém también conviven tanto el ingreso portugués a la Unión Europea (allí se firmaron los tratados de adhesión de 1985; una gran placa de bronce recuerda el evento), como la plaza Afonso de Albuquerque y las avenidas Brasília, do Império y Madeira. El Museu de Marinha (fundado en 1863) y el ‘Monumento’ a las víctimas portuguesas—y sólo portuguesas—en buena parte del mundo también se exhiben junto a la Torre de Belém. A menos de cien metros de distancia, se erige el ya centenario Jardim Botânico Tropical. El parque, creado en 1906—bajo el nombre Jardim Colonial—sigue estando repleto de esculturas dedicadas a sujetos negro-africanos. Sin ni el más mínimo ejercicio de resignificación (lo que sí se aplica al resto del predio, renovado y con explicaciones

en árabe, ruso y también japonés), las piezas cumplen a rajatabla con todos los posibles estereotipos: labios gruesos, grandes pómulos, cuerpos fornidos y, por supuesto, una relación—íntima, exclusiva—con nada menos que la naturaleza.

En 1945, la Junta de Investigações do Ultramar (fundada en 1936 como Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais) ordenó la completa reunificación de todas las colecciones dispersas en los numerosos depósitos del Ministério. Se buscaba, y gracias al éxito de la Exposição do Mundo Português, estar en mejores condiciones de organizar un nuevo museo de carácter ultramarino. La Junta coordinó, entre 1946 y 1971 (con el retorno a la democracia, su nombre cambió a Instituto de Investigação Científica Tropical), la creación de 61 entidades de estudio. Entre ellas, el Centro de Estudos de Etnologia Peninsular (creado en 1945), el Centro de Estudos de Etnologia do Ultramar (en 1954 y orientado a la formación de personal cualificado para trabajar en las colonias) y, en 1956, el Centro de Estudos Políticos e Sociais do Ultramar: asociado a la Escola Superior Colonial (abierta en 1906) y, como no podía ser de otro modo, también vinculada a la Sociedade de Geografia de Lisboa (1885)<sup>1</sup>.

Estas entidades organizaron, a su vez, un total de 26 misiones científicas a los territorios ultramarinos. Muchas de estas misiones estuvieron también relacionadas con la creación del Museu Nacional de Etnologia. Es más, su fundador, Jorge Dias (1907-1973), participó como investigador de los tres citados centros de estudio. Trabajó junto a un equipo que, además de humanista (el darwinismo social aplicado a las ciencias humanas fue uno de los grandes adversarios de su producción académica), fue también responsable del giro etnográfico de la antropología portuguesa. El equipo, con una duración de casi treinta años (algunos se conocían desde la infancia, como Jorge Dias y Fernando Galhano), estuvo también compuesto por Margot Schmidt (a quien Jorge Dias conoció en Alemania, donde—y antes de contraer matrimonio—estaba cursando sus estudios de doctorado); Benjamin Pereira (el más joven del grupo, todavía muy vinculado al panorama museístico nacional); y, por último, Ernesto Veiga de Oliveira, quien tras la muerte de Jorge Dias en 1973, heredó—y por un periodo de casi diez años—la dirección de todo el museo.

---

<sup>1</sup> Cláudia Castelo, “Scientific research and Portuguese colonial policy: developments and articulations, 1936-1974”, *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol.19, 2 (2012): 1-18. Maria Manuel Cantinho, *O Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005).

*Fundación*

El Museu Nacional de Etnologia tiene su principal antecedente en “Vida e Arte do Povo Maconde”. La muestra, celebrada en 1959 en el subsuelo del Secretariado Nacional da Informação<sup>2</sup>, fue posible gracias al trabajo etnográfico realizado por Jorge y Margot Dias. El encuentro con los ‘otros’ (en este caso, con los macondos, un pueblo transfronterizo del actual Mozambique) se llevó a cabo en el marco de las Missões de Estudo das Minorias Étnicas do Ultramar Português (1957-1959). La misión, con presencia militar, fue una de las 26 expediciones auspiciadas por la ya extinta Junta de Investigações do Ultramar<sup>3</sup>.

En 1972—y a modo de presentación oficial—, Jorge Dias y su equipo organizaron una segunda exposición. La muestra, de índole claramente universalista, llevó como título “Povos e Culturas”. Tuvo lugar en las dependencias de la la Galeria Nacional de Arte Moderna (hoy Centro Cultural de Belém) y, sin demasiadas oposiciones, dio también inicio a un periodo de más de quince años de exhibiciones de carácter estrictamente temporal. El diseño de una exposición fija (permanente) jamás fue un objetivo prioritario para Jorge Dias y el resto del equipo. Al ser el museo “um prolongamento do terreno” (Benjamin Pereira en Ferreira da Costa, et. al, 174), cada nueva exhibición sólo tenía sentido gracias a un trabajo de investigación previo y realizado en casi cualquier parte del mundo<sup>4</sup>. Las exposiciones eran, al fin y al cabo, una especie de cierre; una oportunidad dirigida a simplemente presentar los resultados de una estancia etnográfica de un modo flexible, puntual y, atentos a la inestabilidad social de la época (donde, por ejemplo, los presupuestos eran todo menos confiables), jamás atado a un calendario específico.

Las piezas, en un inicio unas 20 mil (actualmente, casi el doble), llegaron no sólo de las antiguas dependencias del Ministério, sino que también de todas las ‘misiones científicas’ auspiciadas por la Junta de Investigações do Ultramar. La mitad de estas colecciones fueron, entre 1957 y 1972, donadas, recolectadas y/o vendidas al Estado portugués. Los administradores coloniales jugaron un rol fundamental en todo este proceso; también lo hicieron coleccionistas (muchos de

---

<sup>2</sup> Institución de promoción nacional y turística devenido en organismo de propaganda y control al servicio del régimen salazarista. Estuvo comandado, durante 17 años, por el también reconocido—aunque algo menos loable—don António Ferro. Una pequeña plaza ubicada sobre el lateral del MNE está dedicada a su esposa, la también escritora Maria Fernanda Teles. □

<sup>3</sup> Jorge Dias, *Os Macondes de Moçambique. I Aspectos Históricos e Económicos* (Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Instituto de Investigação Científica Tropical, 1998). Especialmente páginas 43-69. □

<sup>4</sup> Paulo Ferreira da Costa, Cláudia Jorge Freire y Benjamim Pereira, “Entrevista a Benjamim Pereira: ‘Uma aventura prodigiosa’”, *Etnográfica*, vol. 14, 1 (2011): 165-176.

ellos gobernadores, otros antropólogos) entre los que se encuentran Victor Bandeira, Ibérico Nogueira, António Osório de Castro, Antonio Carreira o don António de Oliveira. La participación también alcanzó a instituciones como la Iglesia Católica (a través del Seminário de Missoes do Espírito Santo) o, y de un modo mucho más ambivalente, a la Fundação Calouste Gulbenkian. La Fundação Casa de Bragaça y la Companhia de Diamantes de Angola (polémica en sí misma) fueron otras de las organizaciones involucradas en la construcción del acervo expositivo—*in crescendo* y para nada excluyente—del por entonces conocido como Museu de Etnologia do Ultramar.

La relación topográfica entre las colecciones es, y a todos los efectos, también colonial. Algunas de las misiones (como las que dan sentido al museo: las Missões de Estudo das Minorias Étnicas) nos llevan de Mozambique a Timor (del primero podemos identificar 356 piezas de las comunidades changane, chope y ronga), pasando por Angola (con 149 objetos pertenecientes a los bochimanes, el resto repartidos entre los gambo, los mussorongo, los ambares y los quioco) hasta un nuevo archipiélago: Cabo Verde, colonia portuguesa hasta 1972. Otros artefactos llegaron del Amazonas (sobre el que regresaremos en un próximo apartado) o, y desde una cartografía análoga, de la que quizás sea la región más transfronteriza de todo el continente asiático: Goa, colonia lusitana hasta 1961. Cerca del 10% de los artefactos provienen de lugares no tan vinculados a la historia portuguesa por fuera de Europa. Entre ellos, Nigeria, Afganistán, Zambia, Australia y hasta el Alto Perú. Otras colecciones proceden de la también costera Guinea-Bissau. Su independencia del imperio portugués fue recién reconocida en 1974. Ese mismo año el régimen salazarista llegó a su fin; fue derrocado. El museo también dio inicio a una nueva versión de su historia. Veamos, y Revolución de los Claveles mediante, de qué se trata.

### *El edificio, la ubicación*

La estructura edilicia del MNE, erigida especialmente para el museo, se inauguró en 1975. ¿El lugar? Belém... no podía ser de otro modo. Para ser más precisos, frente al por entonces Ministério do Ultramar (hoy Ministério da Defesa Nacional; otro síntoma) y, con la mera excepción de algunas pocas ovejas, sobre un solar completamente vacío. El arquitecto elegido para la ocasión fue António Saragga Seabra, gran seguidor de Le Corbusier y formado en el prestigioso seminario de arquitectura imperial de la Architectural Association de Londres. Su trabajo en el Gabinete de Urbanização Colonial (la principal institución en la materia) lo llevó a que su primera experiencia como arquitecto haya sido en las

antiguas colonias. La construcción de liceos, hospitales e instalaciones de carácter militar (sobre todo en Luanda, capital de Angola) se hizo siguiendo diseños orientados a su funcionalidad. La paradoja: la arquitectura moderna tuvo primero lugar en el continente africano y no justamente en las metrópolis. El MNE es un muy buen ejemplo de ello y, en definitiva, de esta especie de importación en diferido de un imaginario—a todas luces—occidental (fig. 1).

La única reforma—y también ampliación—del edificio se llevó a cabo en el año 2000. Estuvo a cargo del arquitecto Eduardo Trigo de Sousa (estudioso de la trayectoria de Saragga Seabra, ya entonces retirado) y quien, amparado por la más que tramposa neutralidad del espacio, no hizo más que seguir los planos originales trazados en la década del setenta. El diseño arquitectónico se mantuvo intacto. Ningún ejercicio de re-significación fue siquiera planteado y, desde un imaginario hasta incluso imperial, hizo de la arquitectura moderna (léase, funcionalista) una razón más que suficiente para que todo se mantenga también en silencio. Se terminó la biblioteca e, intentando redefinir una nueva relación con el resto del barrio, también se reacondicionó el jardín exterior. Se adecuaron dos nuevas salas ubicadas en el subsuelo del edificio y, por último, otros cuatro espacios de carácter netamente expositivo: tres en la planta baja y uno en el segundo piso. El más grande de ellos, rectangular y con un tamaño de unos 800m<sup>2</sup>, está dedicado a la exposición permanente. Allí, y como un señuelo, también vive el futuro.



Fig. 1. Exterior del Museu Nacional de Etnologia<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Todas las fotografías le pertenecen al autor y fueron tomadas con la expresa autorización del MNE.

*La democracia, la transición*

Tras el fallecimiento, en 1973, del director y fundador del MNE, Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira se hizo cargo de la institución. A principios de los ochenta, el también antropólogo Abílio Lima de Carvalho (formado en Estados Unidos y de la misma generación que el núcleo duro de sus fundadores) asumió la dirección del museo. El 31 de diciembre de 1979, el MNE pasó llamarse Instituto-Museu Nacional de Etnologia. Su orientación, investigadora, incluía a otras instituciones como el Museu de Arte Popular (creado en 1948 y heredero indiscutible de la *Exposição do Mundo Português*) o el Museu Nacional de Arqueologia; situado en el Mosteiro dos Jerónimos y vinculado a una de las grandes figuras de la museología portuguesa: José Leite de Vasconcelos (1858-1941). El proyecto fue todo un fracaso. La financiación fue siempre escasa, la voluntad política prácticamente inexistente y las colecciones, ya armadas en sus respectivos museos, jamás llegaron a modificar su situación inicial.<sup>6</sup>

El fracaso precipitó la emergencia de un nuevo proyecto. El 8 de agosto de 1989 se firma un decreto por el cual el museo adopta el mismo nombre que aún conserva en la actualidad: Museu Nacional de Etnologia. La dirección quedó a cargo de Joaquim Pais de Brito, antropólogo exiliado en Francia—donde hizo su licenciatura—y con una gran labor difusora en la academia portuguesa. La consolidación de la disciplina desde la tradición inaugurada por Jorge Dias (con la edición de textos clásicos y la organización de cátedras inspiradas en sus investigaciones) fue también posible gracias a su compromiso a nivel institucional. El contexto también cambia y, en 1991, el MNE quedó bajo la tutela del recientemente creado Instituto Português de Museus (IPM). Otros 28 museos del territorio nacional (coordinados, en primera instancia, por Simonetta Luz Afonso, directora del IMP), pasaron a engordar la lista en cuestión. En 1994, Lisboa fue elegida Capital Europea de la Cultura y, mientras tanto el MNE como Joaquim Pais de Brito participaron activamente de las celebraciones (con una muestra sobre el fado portugués, basada en un trabajo de su director), el país en su

---

<sup>6</sup> Establecido en Belém, el Museu de Arte Popular (MAP) cerró su exposición permanente en 2010. En 2006 y luego de promover una profunda remodelación de sus salas, se anunció su cierre definitivo. Sus colecciones fueron trasladadas al MNE. Durante este periodo, existió un proyecto alternativo orientado a la creación de un museo digital de lengua portuguesa análogo al ya existente en San Pablo (Brasil). Distintos conflictos de carácter tanto político como, por supuesto, laboral, trabaron la operación. En 2016, el Museu de Arte Popular quedó—y por decreto—bajo tutela del Museu Nacional de Etnologia (ver [http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/instrumentosdegestao/procedimentos\\_con\\_cursais\\_2/ofertabep\\_dir\\_mne\\_map.pdf](http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/instrumentosdegestao/procedimentos_con_cursais_2/ofertabep_dir_mne_map.pdf)). Actualmente, el Museu de Arte Popular se encuentra abierto al público, aunque algo diezmado. Cuenta con una única sala dedicada, en su gran mayoría, a muestras de arte contemporáneo. Su espacio más relevante es, por ahora, la tienda de suvenires.

conjunto comenzaba a conmemorar un nuevo centenario de los tan añorados “Descubrimientos”.<sup>7</sup>

El museo empezó, y por primera vez en su historia, a trabajar sobre una muestra de carácter permanente y no sólo temporal. Al carecer de una exposición fija dentro del contexto expositivo lisboeta, el MNE había comenzado a perder peso en el conjunto de la sociedad. Nadie—o muy pocos—sabían ‘de qué’ y/o ‘para quién’ era el museo; cuáles eran sus colecciones y a qué procesos o fenómenos de tipo quizás historiográfico estaba también dirigido. El ejercicio se hizo, sin embargo, esperar. Motivos tanto burocráticos como, especialmente, presupuestarios (hasta la financiación de la Unión Europea, el dinero llegaba a cuentagotas), hicieron que el museo tarde casi veinte años en construir su propia exposición permanente. Todo un letargo y que, a diferencia de otros espacios (como la Sociedade de Geografia de Lisboa: una institución reaccionaria y con una muestra—marginal—en refacción continua), tampoco significó que el museo no haya encontrado otras fórmulas para seguir mostrando sus colecciones. Entre ellas, no sólo la organización de más de quince exposiciones, sino también la inauguración de dos galerías-reservas. La primera, abierta en el año 2000 y dedicada a la “Vida Rural”. La segunda, inaugurada seis temporadas después (en 2006, también en el subsuelo del edificio) y abocada a la selva: a la alteridad y a nada menos que la “Amazónia”.

#### *Mise en abyme y autobiografía*

“Resulta enormemente difícil que una imagen pueda representar una ausencia, de ahí que Schrödter opte por una solución narrativamente realizable: contar una separación”  
Stoichita, 187<sup>8</sup>.

Ingresamos a la exposición permanente y con lo primero que nos encontramos es con un gran cartel de bienvenida. De impecable fondo negro, el texto nos enuncia el título de la exhibición: “O Museu, Muitas Coisas”. La imprecisión está al servicio del relato (el título nos dice todo y nada a la vez) y, en

---

<sup>7</sup> También en 1989 el Museu Nacional de Arqueologia y Etnografia (denominación que tenía desde 1965) pasó a llamarse Museu Nacional de Arqueologia. Creado en 1893 como Museu Etnográfico Português, de 1897 a 1941 se llamó Museu Etnológico Português. De 1941 a 1965 (y en honor a su creador), el museo existió como Museu Etnográfico Leite de Vasconcelos. Nótese cómo dos de sus modificaciones (la de 1989 y 1965) responden a un cambio específico vinculado a la creación del Museu Nacional de Etnología.

<sup>8</sup> Victor Stoichita, *Breve historia de la sombra* (Madrid: Siruela, 1999).

un gesto sin precedentes, también renuncia a ser un mero designio de la historia. Los discursos que allí circulan son obra de unos sujetos en concreto (los nombres de Joaquim Pais de Brito y el resto de colaboradores se exhiben debajo del título) y, una vez abierto al pasado, no de una verdad hasta incluso irrefutable: anónima y que, en definitiva, debería ser conocida por todos.

Inaugurada a principios de 2013 y financiada, recordemos, por la Unión Europea (un pequeño cartel en la entrada nos recuerda del hecho), la exposición se desarrolla dentro de un gran y único rectángulo de aproximadamente 800m<sup>2</sup>. Está subdividido en siete núcleos temáticos (obligándonos a ir haciendo una especie de zigzag) y a una secuencia que, sin contar con ningún texto y/o introducción dirigida a todos los bloques, también se presenta de la siguiente manera: 1) “Sombras. Teatro Wayang Kulit de Bali”; 2) “Franklim Vilas Boas como olhar de Ernesto de Sousa”; 3) “A brincar e já a sério; Bonecas do sudoeste de Angola”; 4) “A música e os dias. Instrumentos populares portugueses”; 5) “Matéria da fala. Tampas de panela com provérbios” (tapas de cacerolas con preceptos sobre la administración del hogar, la vida en familia y los deberes de una esposa); 6) “A tala de Rio de Onor” (varas de madera cuyas marcas, acuñadas sobre la superficie, se traducen en deudas económicas, en votos políticos, en el recuento de ovejas o en un mapa del campo); y, por último, 7) “Animais como Gente. Máscaras e marionetas do Mali”.

Un breve texto de unas 200 palabras acompaña, en inglés y portugués, a cada uno de estos bloques. Se exhiben piezas, fotografías, fragmentos sonoros y, a modo de presentación, largos paneles luminosos de distintos colores. Cuatro extensos videos laterales complementan la sala y, si bien son un componente hasta quizás marginal del relato (se exhiben demasiado elevados, muy poco reconocibles), también aportan una muy buena dosis de fluidez a nuestra experiencia visual. Así se construye el engaño y lo cierto es que nada—ni siquiera los textos—logran articular o poner quizás en común a cada uno de los siete núcleos temáticos. La escena es también compartida y, a pesar de formar parte de un único espacio de exposición (además de seguir una estética similar y de ser expuestos de la misma manera), todo eventual diálogo entre, por ejemplo, las Bonecas del sudoeste de Angola y el teatro de sombras de Bali es directamente imposible. Sucede exactamente lo mismo no sólo con los instrumentos populares portugueses, sino que también con las marionetas de Mali, las tapas de ollas de la región angolana de Cabinda y, entre otros, con Franklim Vilas Boas (fig. 2).

El origen colonial de buena parte de las piezas—algo, por cierto, jamás señalado dentro de la sala—es el único elemento común a cada uno de los siete



núcleos temáticos. Una segunda mirada nos devuelve, y como un mensaje invertido, otro pequeño hilo en escena. Si hay algo que tanto el teatro Wayang Kulit, como las tapas de ollas con proverbios y las varas de Rio de Onor tienen precisamente en común, es que todos contemplan al menos dos narrativas: la suya en cuanto objetos de exposición (des-territorializados, por supuesto, de sus contextos de origen) y, casi en simultáneo, una que les llega siempre—y sin excepciones—de un sitio radicalmente distinto. La exposición permanente de todo este museo se convierte, por ende, en una exhibición sobre distintas formas de contar una y todavía más historias. En, al fin y al cabo, un *mise en abyme* en toda regla.





Figs. 2-4. Exposición permanente del MNE.

El museo cuenta una historia (más bien muchas, después de todo, para eso fueron creados<sup>9</sup>) y, a nivel discursivo, son sus historias las que también se encargan de contarnos todavía más historias. El museo se parece, entonces, a un pequeño *rizoma*. El sentido asignado a los objetos se exhibe siempre fuera de lugar. Se desplaza de la supuesta función que debería cumplir dicho artefacto (como vara de madera, como peluca de una muñeca, etc.) y, rayando el leguaje, enseguida nos lleva a otro sentir del relato. El impulso (tibio, enigmático), es bastante sencillo: al encontrarnos con una olla de Angola, lo que menos importa es justamente su relación con la cocina; con el devenir de los alimentos (con su procedencia, con sus significados) o, y ya en clave almanaque, con la más que narrativa temporalidad de una receta. El museo exhibe una fuga y nada menos que la *palabra de otro*. Un proverbio y, totalmente ajeno al origen de las colecciones (un elemento crucial y sobre el que regresaremos en breve), un registro que también excede al mero ejercicio de lo cotidiano.

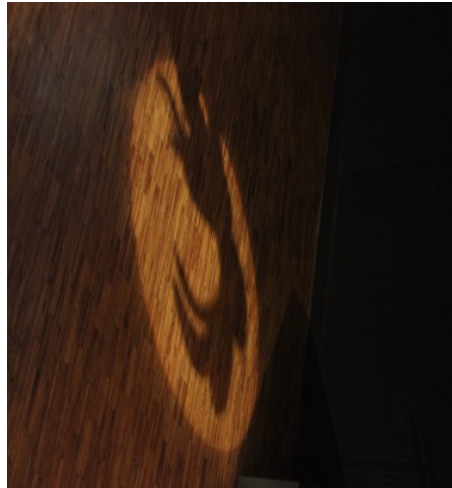
El museo, un ente público, no hace más que desafiar toda posible clausura narrativa. El objeto vuelve a separarse de su propio sentido (puesto que ningún artefacto tiene en un significado en sí mismo, intrínseco), y, bajo la nunca explícita premisa de tener que contar al menos *otra* historia, hasta Franklim Vilas Boas cumple—y a rajatabla—con este enunciado. Todos sus textos (cartelas incluidas) se exhiben escritos a seis manos entre su propia experiencia como escultor, Ernesto de Sousa (quien se encarga de reivindicar su trayectoria) y, por último, los mejores guionistas de todo este museo. Uno se enfrenta a tres momentos separados pero que, sin embargo, dan forma a una misma y única pieza. Por ejemplo: “Señor (1964), título dado por Ernesto de Sousa (escultura de Franklim Vilas Boas)”. La escena, todo un acto de persecución, nos muestra cómo un

<sup>9</sup> Jeffrey Abt, “The Origins of the Public Museum”, en Sharon Macdonald, ed., *A companion to Museum Studies* (Sussex: Blackwell, 2010), 115-135.

sujeto—Ernesto de Sousa—narra y hasta, incluso, interpela (apelando a citas, anécdotas y siguen las firmas) a un sujeto que se exhibe todavía más ausente: Franklim Vilas Boas. El *autor*—desde un tropo moderno, casi literal (léase, Franklim Vilas Boas)—ni siquiera aparece en su propia fotografía. De Sousa, el testigo (el narrador, la presencia interpuesta), se lo come absolutamente todo. Hasta las imágenes, hasta las miradas, hasta los objetos (ver fig. 5).

El museo está repleto de duplicidades. Franklim Vilas Boas es un muy buen ejemplo de ello y, como un sinónimo perfecto del cosmos, exactamente lo mismo sucede con las no tan conocidas “varas del Rio de Onor”. Rio de Onor es un pequeño pueblo del norte portugués que, al igual que su vecino, el también pastoril Rihonor de Castilla (ubicado a menos de mil metros de distancia y en la provincia española de Zamora), no llega a los cien habitantes. Tal como lo sostiene el propio museo, estos artefactos ya han sido estudiados en hasta dos ocasiones, en la década de 1950 y casi treinta años después. El relato omite, sin embargo, hacer referencia a cómo las dos investigaciones aludidas dentro de la sala corresponden a los siguientes trabajos: “Rio de Onor, uma comunidade agropastoril”, de Jorge Dias (publicado en 1953) y, con idéntico estatus a nivel académico (puesto que ambos estudios dieron forma a sus respectivas tesis doctorales), “Retrato de Aldeia com Espelho. Ensaio sobre Rio de Onor”, firmado en 1996 por Joaquim Pais de Brito. En fin, dos museos, dos directores y un único objeto: las varas. Un río, un desplazamiento (anónimo, demasiado anónimo) y, en definitiva, una misma frontera (fig. 7).





Figs. 5-7. Ernesto de Sousa. Sombras y Duplicados. Varas de Río de Onor

De esta manera, el museo no sólo ofrece una exposición dedicada a diferentes formas de contar historias (mediante los instrumentos musicales, los proverbios impresos en ollas y, entre otros, las varas y los votos tallados en madera), sino que, y a través de las sombras, también transmite un para nada inocente juego de espejos (ver fig. 6). Se explica, por ende, por qué la actual exposición permanente carece, no puede o directamente se abstiene de desarrollar un itinerario quizás también compartido. Los siete bloques temáticos no transmiten ni el más mínimo punto de encuentro (ni siquiera físico, siempre los separa al menos un pequeño pasillo) y, por cierto, exactamente lo mismo sucede en términos estrictamente historiográficos. El museo nos quiere hacer creer lo contrario (exhibiendo todo en un mismo espacio, con la misma estética y siguiendo una misma secuencia) y, como el más que repentino rapto sin suerte, es esta desconexión en simultáneo la que da justamente sentido a todo el relato.

La revelación, consumada, exige la confidencia: los siete bloques temáticos no son más que meras repeticiones de antiguas muestras temporales. El

museo lo mantiene en silencio y, sin embargo, termina haciendo de su itinerario una exposición de exposiciones. El relato es, en definitiva, autobiográfico. Cada núcleo temático tiene, y como un espejo infinito, al menos una copia y/o duplicado en la propia historia institucional del museo: “¿Onde mora Franklim? Um escultor do acaso” se expuso en 1996. “Segobó. Máscaras y títeres de Mali” (el último de los bloques) lo hizo en 2004. Los “Instrumentos populares portugueses” lo hicieron—y con una fidelidad hasta incluso envidiable—en hasta cuatro ocasiones: en 1977, en la planta principal del museo; en 1981, en la Associação Portuguesa de Educação Musical; en 1982 en la Fundação Calouste Gulbenkian; y, por último, en 2001, en las actuales instalaciones del MNE.

El único núcleo (incluyendo a las galerías-reservas del Amazonas y la Vida Rural) que no encuentra al menos un duplicado en una exposición del pasado es, irónicamente, “Sombras. Teatro Wayang Kulit de Bali”. El gesto, toda una declaración de intenciones, tampoco lo exime del ejercicio mismo de la repetición. “Victor Bandeira”, “Sofia Campos Lopes” y “Ana Margarida Penedo” (cuyos nombres se citan en el cuerpo central del texto), llevaron a cabo sus investigaciones en dos momentos radicalmente distintos. Victor Bandeira en la década de 1970 (cuando fue enviado por Jorge Días en busca de colecciones) y, tanto Sofia Campos Lopes como Ana Margarida Penedo, a principios de los años 2000. Es más, estas autoras también trabajaron en el Museu Fundação Oriente. Una institución privada, situada sobre la ribera del río Tajo y dirigida a promover las relaciones (económicas, políticas y también culturales) entre Portugal y el continente asiático. Su exposición abrió las puertas en el año 2008 y, durante al menos un lustro, fueron las citadas investigadoras las que se encargaron de organizar una de sus dos únicas galerías: “Sombras da Ásia: Índia, Malásia, Tailândia”.

Así, mientras algunas historias (de conquista, ganancia y/o resistencia) no llegan a jamás habitar ninguna institución de todo Lisboa, otras—como el teatro y las sombras de lo que ni siquiera es un cuerpo—se exhiben no sólo por duplicado, sino que también de la exacta y misma manera. Entrar a uno y otro museo bien podría ser una experiencia intercambiable. Sus estrategias (expositivas, de iluminación) son casi idénticas. La sombra se eleva a la dignidad de la historia y, como no podía ser de otro modo, la aparición de la apariencia de nada menos que el conflicto vuelve a presentarse como un acontecimiento hasta incluso imposible. Es real y, sin embargo, también se pierde en el aire. Es, y en el mejor de los casos, todo menos una alegoría.

De esta manera, a pesar de poner en práctica un supuesto fervor democrático y que también se abre al ejercicio mismo de la narración, la única historia que el museo está dispuesto a interpelar como parte del pasado es la suya propia. Nada llegamos a saber ni de las mujeres de Angola (mucho menos de sus proverbios, de cómo circulan y/o son también re-significados), ni de ninguna de las experiencias rituales distintivas de del río Segú. La naturaleza, proyectada sobre las esculturas de Franklim Vilas Boas, padece—y al igual que las máscaras—de idéntica suerte. Exactamente lo mismo sucede con el carnaval y, de un modo en absoluto exhaustivo, con el poder de la música; con la exaltación de los cuerpos. Todos, desde Cabo Verde hasta Timor Oriental, ni siquiera aparecen. Son, y como la niebla, una fachada. Una excusa. Una simulación.

El museo, una clausura en potencia (lo opuesto a lo que podríamos llegar a pensar en un principio), también se refugia en sí mismo. La polifonía se convierte en una ilusión al servicio del estatus quo y, al ser el museo una exposición de exposiciones, también se transforma en el máximo exponente de algo bastante parecido a la masturbación. No—y dado que el deseo, al igual que el sentido, está siempre en otro sitio, por ejemplo, en una muestra de los años ochenta—, en un más que necesario ejercicio de la reflexividad. El museo cancela esta escena y, al dedicarse a tan sólo trasladar todo un conjunto de exposiciones que siguen todavía alojadas en su propio pasado, también renuncia a reelaborar una relación crítica (plural, por no decir productiva) con nada menos que el colonialismo. La ciudadanía (incluyendo al más de un millón de inmigrantes-descendientes de las antiguas colonias<sup>10</sup>) permanece también inmutable. Nada nuevo les llega desde el pasado. Todo es falsamente lo mismo: una repetición y todo menos un cierto registro de la responsabilidad.

La reincidencia es también un engaño. Sobre el lateral de la sala, el museo exhibe una vitrina de unos 40cm y casi treinta metros de largo: un zócalo en altura. Se muestran pequeños objetos y también se enumeran—sin llegar a ser una línea de tiempo—algunas pocas fechas vinculadas a la fundación del museo. El fragmento (casi ilegible y mucho más pequeño que las cartelas expuestas en el resto de la galería) opera como una especie de señuelo dirigido a justamente producir el efecto contrario. Las referencias a la creación del museo (en menos de 50 palabras se alude a la construcción del edificio, a las Missões de Estudo das Minorias Étnicas y, entre otros, a las donaciones del Estado portugués) no hacen

---

<sup>10</sup> Ver Miguel Vale de Almeida, “Da diferença e da desigualdade. Luzes da experiência etnográfica”, en Fundação Calouste Gulbenkian, ed., *A Urgência da Teoria* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian y Tinta-da-china, 2008), 78-107..

más que ocultar el carácter netamente autobiográfico de la exposición permanente. Lo encierra y, por ende, también lo confirma; lo legitima.

La trampa (el simple hecho de que la autobiografía habite no en el lateral de la sala, sino en cada uno de los siete núcleos temáticos) nos lleva de nuevo al corazón del relato. En el centro de la galería—más específicamente, en el cuarto bloque dedicado a los ‘Instrumentos’ musicales—, nos encontramos con el siguiente fragmento:

A pesar de ser un instrumento que es tocado por hombres en muchas festividades, está más asociado al día de la conscripción militar. La inscripción ‘Angola es Portugal’ evoca el uso del instrumento en esta ocasión, así como al contexto histórico del país al comienzo de la guerra que no sólo afectará sus vidas, sino que también a la sociabilidad y a las expresiones que ellas promovían.

Y, sí, mientras la música convoca (uno no puede dejar de escuchar), “Angola es Portugal”. Repito: “Angola es Portugal”. El museo buscó desde un inicio desprenderse de los ideales imperialistas del Estado Novo y, sin embargo, el ejercicio de re-significación es inexistente. Es más, los únicos sujetos que se ven precisamente ‘afectados’ por el devenir de la historia son los ‘hombres’ y ‘conscriptos’ pertenecientes a Portugal. Estos son los únicos sujetos que tienen un cuerpo y que, por ende, tienen sentimientos y pueden también transmitirlos como parte de un relato. Ellos pueden ‘incitar al discurso’ y, a nivel no sólo socio-político, también construir conocimiento<sup>11</sup>.

El ‘contexto’ y la ‘sociabilidad’ habitan sobre los márgenes de la subjetividad europea y, una vez sometidos a lo cotidiano, tampoco abandonan su relación con la historia. Imaginar un texto análogo pero dedicado a África resulta, en el mejor de los casos, irrelevante. ¿El motivo?, bastante sencillo: la ‘guerra’ se exhibe como un acontecimiento estrictamente unilateral y, si los portugueses no pelearon contra absolutamente nadie (nótese cómo el museo no define ni el más mínimo adversario, después de todo, Angola es Portugal), es igual de verdadero que el conflicto es también un fantasma. No existe. Una guerra contra ningún otro sujeto (sea éste ontológico y/o también espectral) no puede ser jamás una guerra. Ni siquiera un oxímoron. El conflicto desaparece (es más, nunca existió) y exactamente lo mismo sucede con el cambio histórico. Todo permanece inmutable. Nada pasó. Nada fue jamás dicho.

De esta manera, mientras que “Angola es Portugal” (algo, en términos historiográficos, apenas riguroso de 1951 a 1972, cuando fue oficialmente

---

<sup>11</sup> Sobre el cuerpo y su capacidad para ‘incitar al discurso’, ver Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad 1: La Voluntad del Saber* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002); especialmente, las páginas 25-47.

nombrada “Província Ultramarina de Angola”; y después, hasta 1975, cuando alcanzó el estatus de “Estado de Angola”), el enunciado se refugia en el más que inmediato de todos los posibles presentes. Ese es su tiempo verbal: un imperativo. La ‘guerra’ se exhibe como un elemento constitutivo de todo el relato y que, sin embargo, también habita por fuera de su propio discurso. Ninguna fecha da sentido a ningún fragmento de este eje temático (las cosas son como son y, por supuesto, Angola seguirá siendo también Portugal) y, al ser la realidad algo por defecto irrefutable (a saber, dado, ya-siempre escrito), es nada menos que la agencia la que no hace más que simplemente desaparecer. Es todo y, a través del lenguaje, también prescindible<sup>12</sup>.

Movimientos como el Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA: de base conservadora y cercana tanto a Estados Unidos como al apartheid sudafricano) o la União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA, también conservadora y liderada por Jonás Savimbi, gran protagonista tras la revolución), no llegan a jamás interrumpir el devenir de la historia. Más de 15 años de guerra de guerrillas finalmente ganadas por el Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA: de izquierdas y vinculado no sólo al bloque soviético, sino que también al Partido Comunista de Portugal) tampoco alcanzan a darle sentido a justamente la ‘guerra’. La escena se repite con los retornados (aquellos portugueses residentes en Angola y que, después de la independencia de 1975, debieron, en muchos casos, regresar a Europa), y, pegados al cuerpo, con todos esos demócratas, subalternos y hasta, por qué no, nostálgicos que tampoco llegan a ni siquiera ‘afectar’ la experiencia portuguesa del mundo. Para bien o, y rayando el racismo (sea en términos tanto lingüísticos como demográficos, culturales, económicos y hasta incluso religiosos), quizás también lo contrario: dejándonos sin trabajo, no pagando ciertos impuestos, usando nuestros servicios, usurpando la historia, y por último, contaminando cada centímetro de nuestra cultura<sup>13</sup>.

Los únicos sujetos que *hacen cosas* (y que, por ende, son también parte de una comunidad) son aquellos personajes vinculados a la propia historia

---

<sup>12</sup> Para la agencia como algo que habita por fuera de su propio discurso, ver Jacques Derrida, *Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad* (Madrid: Tecnos, 2008); especialmente, páginas 57-61.

<sup>13</sup> En *Caderno de Memórias Coloniais* (Coimbra: Angelus Novus, 2009), Isabela Figueiredo, realiza un recuento historiográfico de su biografía. Nacida en 1963 en Lourenço Mozambique, Figueiredo es hija de emigrantes portugueses (blancos) asentados en la costa este de África. Luego de la independencia de Mozambique (1975), fue enviada a Lisboa por cuestiones de seguridad. Su narrativa, basada en su relación con las distintas figuras de autoridad estatal, educativa y, sobre todo paterna (su padre, responsable pero riguroso, fue también colonialista), explora la construcción autobiográfica de la violencia racista tanto en África como, especialmente, en tierras portuguesas.



institucional del museo. El gesto, un potencial objeto de identificación, tiene hasta el beneplácito de concederles un nombre. A lo ya mencionado con respecto a Ernesto de Sousa y Franklim Vilas Boas (ambos partícipes de otra exposición de 1996) le tenemos que sumar a Jorge Días, Benjamin Pereira y Ernesto Veiga de Oliveira: fundadores del MNE e interpelados, en solitario (repito, ellos son los únicos que actúan y que hasta tienen un nombre), en “A música e os dias. Instrumentos populares portugueses”. Exactamente lo mismo sucede con Victor Bandeira (uno de los máximos proveedores de la institución en materia de colecciones), Joaquim Pais de Brito (oculto, junto a Jorge Dias, en “A tala de Rio de Onor”) y, entre otros, con el también coleccionista Francisco Capelo. Capelo es, además, descendiente—y, curiosamente, valedor—de Hermenegildo Capelo, oficial de la marina portuguesa y, desde finales del siglo XIX, con numerosos intentos de unir Mozambique y la actual República de Angola. Se exhibe, y ya de regreso al museo, como el principal ‘donador’ de casi todas las piezas expuestas en el séptimo bloque: “Animais como Gente. Máscaras e marionetas do Mali”.

De esta manera, mientras que Francisco Capelo es el máximo referente del texto-presentación de su bloque, “Sonia y Albert Loeb” (a quienes el museo interpela como los ‘coleccionistas’ de las piezas ‘donadas’ por el primero) son—y gracias a su condición de occidentales—apenas mencionados en el video lateral de la sala. No se exhiben como parte de la imagen (es decir, no parecen haber estado en contacto con la alteridad), ni, mucho menos aún, haber realizado ni el más mínimo ejercicio de observación participante. El museo cancela la escena antropológica por excelencia (en este caso, la profesión que los llevó a los márgenes del río Segú y a, en definitiva, convivir con algunas de las comunidades más representativas del antiguo imperio Bamana), para seguir—y por lo que resta de nuestra visita—consolidando el carácter netamente autobiográfico de su relación con la historia. Así se construye el relato y, sin jamás realizar un recuento y/o reflexión crítica de todo un discurso como la antropología (la disciplina que, al fin y al cabo, subyace al museo), no hace más que legitimar la base epistémica del imperialismo. Fricciones y discontinuidades, por supuesto, incluidas.

El oportunismo—el simple hecho de que la autobiografía sirva para todo menos para justamente promover una autoconciencia responsable, dirigida al pasado y con consecuencias en el presente—nos mira y también se hace carne. En “Matéria da fala” (el quinto eje-temático), el museo inaugura el relato con el siguiente enunciado: “José Gonçalves Coelho, el recolector de casi todas estas tapas de cacerolas provenientes de Cabinda (Angola), buscó decodificar los

contextos, signos y significados de sus interpretaciones. Su primer contacto con estos objetos fue en 1949”.

El museo se abstiene, sin embargo, de mencionar que José Gonçalves Coelho se hizo de estas piezas no en calidad de supuesto investigador y/o antropólogo al servicio del conocimiento, sino de intendente y administrador colonial del distrito ultramarino de Cabinda. Tan sólo un detalle y que, a pesar de estar abocado al origen de las colecciones, vuelve a omitir toda eventual relación entre Portugal (su huésped), el Museu Nacional de Etnologia y, por último, nada menos que el colonialismo<sup>14</sup>.

*“Galerias da Vida Rural” y “Galerias da Amazônia”*

Las “Galerias da Vida Rural” (inaugurada en el año 2000: el ‘otro’ en el tiempo) y las “Galerias da Amazônia” (en 2006: el ‘otro’ en el espacio) representan un verdadero desafío para nuestra experiencia del mundo. Se encuentran en el subsuelo del edificio—bajo tierra, las complicidades cambian—y, una vez atravesado el umbral de la superficie, hasta el afecto tiene una valencia distinta. Las galerías están radicalmente separadas una de la otra (no vaya a ser que Portugal y la selva también se confundan) y, bajo la estricta tutela de un único guía (llamada Odete, una mujer con gafas, taciturna y de mediana estatura), son sólo accesibles dos veces al día. Una por la mañana (a las 11:30hs o incluso antes, dependiendo de qué galería se quiera visitar) y otra, equinoccio mediante (el del reloj, no el de las estaciones), también por la tarde.

El museo reproduce una vieja coyuntura quizás calvinista y, en el plano simbólico, más propia de todo un personaje como Indiana Jones: mientras más difícil es el proceso y la búsqueda, más auténtico, real y maravilloso es aquello que se encuentra; en este caso, la vida rural y, en la otra punta del edificio, el Amazonas<sup>15</sup>. Para acceder a las galerías, debemos bajar escaleras, abrir puertas cerradas (las llaves las tiene, por supuesto, Odete) y hasta girar por pasillos oscuros. Pasillos angostos; pasillos casi interminables. Visitar el Amazonas y/o la Vida Rural es también descubrir un tesoro; una fortuna y, al igual que en un laberinto, hasta incluso el asombro.

En las Galerias da Vida Rural, uno puede distinguir tres planos que se mantienen constantes a lo largo de toda nuestra visita. A la derecha: carruajes,

---

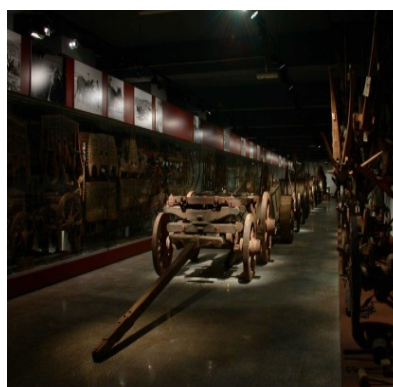
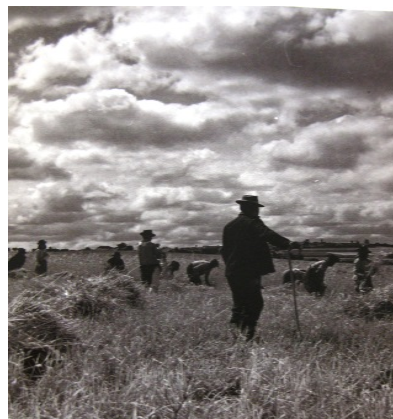
<sup>14</sup> Para un uso mucho más reflexivo, crítico (por ende, ambiguo) y también corporal-afectivo del relato autobiográfico, ver Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance* (Nueva York: Palgrave Mcmillan, 2008). También Linda Anderson, *Autobiography* (Londres y Nueva York: Routledge, 2011).

<sup>15</sup> Ver Carole Sweeney, *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935* (Westport: Praeger, 2004).

arados, molinos y todavía más carretas. A la izquierda: vitrinas repletas de morteros, canastos, prensas y otras herramientas distintivas del mundo rural. Las estanterías, pobremente iluminadas, nos hacen también elevar la mirada. Por encima de la vitrina, el museo exhibe 35 fotografías y 29 textos de unas 150 palabras. Los enunciados, tan sólo en portugués (a diferencia del resto del museo, donde también se exhiben en el idioma reinventado por Shakespeare), parecen condensar la imagen de un mismo y único rito. Como si, en definitiva, la ‘vida rural’ estuviera tan sólo dirigida a los portugueses. A ellos—a sus antiguas colonias—y a absolutamente nadie más. El ego (sinuoso) se cuele en la sangre.

El recorrido llega a su fin y uno termina dibujando una suerte de semi-círculo rectangular, con una sala dividida en el centro y conectada en el fondo por un único pasillo que gira a la izquierda, avanza unos metros y enseguida toma la forma de un nuevo regreso. ¿El resultado? Una galería en donde los textos (dedicados al transporte, los arados, las prensas y hasta los morteros) no hacen más que transmitir un tipo de conocimiento atado siempre a las piezas. El saber que da sentido al relato es un saber técnico-mecánico y, atentos a la precisión de cada fragmento (donde no es lo mismo un *miúlo* que un ‘coucao’ y/o unas ‘cambas’), basado tanto en su forma como en el origen de los materiales; en los distintos componentes que dan razón a los artefactos y, desde un ethos estrictamente procedimental, en nada menos que su funcionamiento.

Ni los campesinos, ni sus experiencias (sean como relatos orales, en primera persona o de cualquier otro tipo) forman parte de cómo Portugal entiende la vida en el campo. Tampoco parece existir ni un mísero trabajador, grupo social, jefe de cuadrilla y/o posible señal del conflicto. Nada cambia y, en términos tanto económicos, como culturales y hasta incluso afectivos, nadie es ni siquiera dueño de la tierra. Eventos como el descubrimiento del petróleo o la venta de manteca sí habitan en el corazón del relato y, sin embargo, con lo único que nos encontramos es con un discurso en donde todo se exhibe ya-siempre en pasado. Ya-siempre roto (irónicamente, los objetos no se rompen, el tiempo sí), y, gracias a una continuidad directamente imposible, ya-siempre ajeno al sentido. Todo es parte del pasado y, al ni siquiera existir el tiempo presente (mucho menos un sujeto que lo interpele y/o reclame también *para sí*), éste sólo puede pertenecer a absolutamente nadie. Está, y como un paraguas (ver fig. 11, expuesta sobre el lateral de la sala), también se pierde.



Figs. 8-14. “Galerias da Vida Rural” e imágenes expuestas en la sala

En las “Galerias da Amazônia” ocurre algo apenas distinto. El museo nos ofrece un único texto (y no los 29 de la vida rural) y lo hace tanto en portugués como, y aquí otra diferencia, en inglés. La progresión evidente hacia el laconismo de esta última sala revela el proceso de extinción de un sujeto—a saber, el museo—que, y como un discurso amoroso, se repliega gradual e inexorablemente sobre sí mismo. El texto (dedicado a cuestiones, sobre todo, institucionales), le entrega el protagonismo a “Victor Bandeira” (amigo personal del fundador del museo) y, en idéntica sintonía, a “Aristóteles Barcelos Neto”; antropólogo de origen brasileño y también vinculado a otra exposición de carácter estrictamente

temporal: “Com os Índios Wauja: objetos e personagens de uma coleção amazônica” (2004). La exhibición estuvo, tal como lo veremos a continuación, “organizada siguiendo criterios discutidos con los propios habitantes”<sup>16</sup>.

Las piezas de tipo etnográfico se exhiben como si estuvieran en una tienda comercial: una al lado de la otra, en serie y también repetidas (ver fig. 16). Su lugar en el presente se explica no por su pertenencia a una determinada cultura (de la que, por cierto, nada se dice dentro del itinerario), sino gracias a su inclusión en una colección específica. La colección determina, y esto es lo realmente importante, la única temporalidad que da sentido al Amazonas. Nos encontramos, por ende, con que sus dos únicos protagonistas (Victor Bandeira y Aristóteles Barcelos Neto) se exhiben en el texto-presentación acompañados por los siguientes binomios: “(1964/5)” y “(1999/2000)”. Todo es, sin embargo, un engaño: los números en cuestión señalan un momento en donde tanto el contacto con los ‘otros’ como la recolección de las piezas y la creación de las colecciones también coinciden. Todos quedan, y por triplicado, sometidos a un mismo y único periodo histórico. La historia (la del museo, la única existente), se convierte entonces en una especie de embudo. En una aspiradora, en un agente de succión y en nada menos que un agujero negro.

Algo radicalmente distinto sucede con las otras dos referencias que atraviesan el texto: “Otros Coleccionistas” (sin fecha; ¡qué oportuno!) y “Comisión Nacional de Descubrimientos (1995)”. Ellas condensan en un único periodo de tiempo (a saber: ‘1995’), más de doscientos años de fricciones, alianzas y una muy buena dosis de colonialismo. El relato autobiográfico se apodera de

---

<sup>16</sup> Texto-presentación de la sala: “Las galerías de Amazonas son unas reservas del Museu Nacional de Etnologia que nos permiten mostrar al público la totalidad de colecciones de objetos amerindios, en especial aquellos de la selva amazónica. Dos colecciones aquí expuestas merecen especial atención. La primera fue reunida por Victor Bandeira a mediados de los años 60 a pedido de Jorge Dias en el contexto de la creación del museo (1965). Fue parcialmente expuesta en 1966 en las instalaciones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes por iniciativa de la Fundación Gulbenkian y, en 1896, en la exposición “Índios da Amazônia”. Se trata de una primera e importante contribución para el conocimiento de los pueblos de la Amazonia. La segunda colección fue construida entre 1999/2000, junto a los Indios Wauja do Xingu y en el ámbito de la preparación de la exposición ‘Os Índios, Nós’, inaugurada en el año 2000. Esta colección se transformó en una de las más extensas colecciones procedentes de una sola aldea. Fue organizada siguiendo criterios discutidos con los propios habitantes y documentados en la exposición “Com os Índios Wauja: objetos e personagens de uma coleção amazônica” (2004)..

Otras colecciones de menor dimensión y objetos aislados no provienen de las mismas preocupaciones de recolección sistemática en el terreno, sin embargo, sí completan importantes lagunas vinculadas a la cultura material de los grupos aquí representados. Todos ellos se encuentran identificados por siglas, tanto por las exigencias de los trabajos de conservación e investigación como para satisfacer más fácilmente la curiosidad de los visitantes: Col.VDB (Victor Bandeira, 1964/65), Col.ARM (Artindia Manaus, 1994); Col.CND (Comisión Nacional de Descubrimientos, 1995); Col.ABN (Aristóteles Barcelos Neto, 1999/2000); Col. OCL (Otros coleccionistas)”.

toda la historia (la arrastra, la somete) y, entre los sujetos que quedan súbitamente reducidos a la historia institucional del museo, encontramos no sólo al antiguo Ministério da Marinha e Ultramar, sino que también a Brasil (como colonia, como Imperio) y, de un modo en absoluto exhaustivo, a exploradores como Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). Exactamente lo mismo sucede con Pedro Álvares Cabral (todo un símbolo de la tradición portuguesa; 1467-1520) y, entre otros, con los también coleccionistas José Coelho da Gama e Abreu (cuyas donaciones a la Academia das Ciências de Lisboa datan de 1855); con el editor Verediano Gonçalves (ídem, 1896); y, por último, con el también filántropo, emprendedor y anti-esclavista Joao Elisário de Carvalho Montenegro (1886).

El museo, el rey del reduccionismo, realiza una doble operación. Por un lado, deslocaliza (y en términos no sólo temporales), el verdadero origen de las colecciones. En franco contraste con todo aquello que el museo sí está dispuesto a reconocerles tanto a Victor Bandeira como a Aristóteles Barcelos Neto, uno se queda con la extraña sensación de que el resto de los artefactos fueron efectivamente recolectados en 1995. La ‘Comisión’ (una entidad celebratoria y que, en el mejor de los casos, reorientó los ‘descubrimientos’ a un marco legítimamente europeo), no hace más que tomar el lugar de cualquiera de los principales referentes de la antropología moderna. Como si, al fin y al cabo, hubiera estado en contacto con la alteridad; producido un cierto conocimiento y, a nivel quizás discursivo, fomentado una más que necesaria—aunque también problemática, por no decir condescendiente—reivindicación de la diferencia.

Alcanzamos el segundo de los elementos y, atentos al cambio en la matriz historiográfica (dado que no es lo mismo unas piezas recogidas a principios del siglo XVI que, por ejemplo, en 1822), una escena en donde el museo también se encarga de trazar todo un conjunto de equivalencias para nada inocentes. El trabajo, si se quiere, científico de Alexandre Rodrigues Ferreira (uno de los primeros naturalistas luso-brasileños y al servicio de la reina María I) es puesto en un mismo plano de igualdad que el expolio realizado sobre los márgenes del río Amazonas. Un expolio oculto (‘Otras colecciones’; otros imaginarios) y, encabezado, en el campo tanto político como militar y hasta incluso administrativo, por sujetos como António Raposo Tavares (1598-1658), Matias de Albuquerque (1580-1647); Aires da Cunha (¿?-1536); Pedro Teixeira (¿1587?-1641); Duarte da Costa (¿?-1560); João de Barros (1496-1570); Francisco de Moura Rolim (1580-1657); o, y entre otros, por el también ‘restaurador’ (en relación a las invasiones holandesas de 1624-1654), João Fernandes Vieira (1613-1681).

El relato cancela, y el museo tiene toda la responsabilidad de este exceso, aquello que lo hace justamente posible. Aquello que, en definitiva, explica por qué existe en Portugal (y no, por ejemplo, en el British Museum de Londres), una galería dedicada al Amazonas y no a Groenlandia y/o a los montes Urales. El relato autobiográfico se lo come absolutamente todo (nada se escapa del marco temporal del museo: 1965-2006) y, ya sobre el final de nuestra visita, también habita el espanto. Un coágulo y, en términos mucho más que historiográficos, una repetición; un espejo.



Figs. 15-17. “Galerias da Amazônia”. Hombre wauja, espejo y lector sin escritorio.

La última imagen encargada de dar por terminado el MNE (una fotografía de 70 x 90cm expuesta en una serie de 20), es la que mejor describe esta situación (fig. 17). En ella, ubicada junto a un gran mapa de Sudamérica, vemos a indio wauja ‘leyendo’ nada menos que un libro. El sujeto (a quien no le conocemos el nombre), no está familiarizado ni con el desarrollo de la fotografía ni con la imprenta como forma de reproducción técnico-mecánica. Es más, puesto que no es el jefe Atamai (el único informante bilingüe y en contacto con Aristóteles Barcelos Neto, autor de la imagen), estamos seguros que tampoco

habla ni entiende un idioma como el portugués<sup>17</sup>. El imaginario occidental, triunfante, nos lleva a pensar que Aristóteles Barcelos Neto se encargó de hacer bien su trabajo. Que le explicó lo que tenía entre manos y, apelando a la ética (aunque sea desde la ciencia, tal como se enuncia en el texto-presentación de la sala), también le informó cuál era su cometido frente al resto de la comunidad.

El libro en cuestión es el catálogo de otra exposición temporal: “Índios da Amazônia”, de 1986. La imagen en tapa (obra de Victor Bandeira: dos indígenas cargando unas máscaras), jamás podría ser parte de un ejercicio de devolución etnográfica: se remonta—y como un zarpazo—otros 20 años atrás en el tiempo, a 1966. La tríada (2006: año de inauguración de la galería; 1986: año de la exposición temporal; 1966: fecha de la fotografía impresa sobre el papel), nos pone frente a un museo que también se exhibe en hasta tres ocasiones. Como si, en resumidas cuentas, no fuera más que un caleidoscopio; una invitación al infierno: *666* y también en colores.

El gesto, todo un acto de revelación, posee *la clave inefable del misterio*. El indio wauja (el gran lector de toda esta trama) hace exactamente lo mismo que hacemos nosotros: ver al MNE narrar algo bastante parecido a su propio pasado. El mimetismo (dantesco y, al igual que el infierno, también un espejo), es hasta incluso perverso. Nos anula a absolutamente todos (el acto se duplica en el caso de la alteridad) y, una vez sometidos a las fantasías de nada menos que un cuerpo (descalzo, sin escritorio y en repetición infinita), también se cierra sobre una especie de círculo. La reciprocidad es directamente imposible (después de todo, el museo no es el Velázquez de Las Meninas: nosotros lo observamos contar su historia y él, exultante, ni siquiera nos devuelve el gesto) y, sin embargo, hasta la incertidumbre desaparece. El museo prescinde de hasta el último de los visitantes (no los necesita, se basta—y como un diccionario—a sí mismo) y, rayando una divinidad totalmente ajena a su relación con la historia, también se convierte en un minotauro. En, al fin y al cabo, su propio meta-lenguaje.

Al anular todo eventual diálogo entre los visitantes y buena parte del pasado (todo pasado que no sea *su* pasado, pierde, ipso facto, hasta el más mínimo vestigio de historicidad), el museo hace prevalecer un monolingüismo que es todo menos amable. La mirada nos empuja hacia un ángulo obtuso y, luego de renunciar a todo posible ejercicio de la autoconciencia, exactamente lo mismo sucede con la reflexividad. Así se construye el discurso y, mientras hasta el espacio decide por él (puesto que es el museo el que hace y habita la historia), también se

---

<sup>17</sup> Ver Aristóteles Barcelos Neto, *Visiting the Wauja Indians. Masks and other living objects from an Amazonian Collection/Com os Índios Wauja: objectos e personagens de uma coleção amazônica* (Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004).



exhibe repleto de excesos. Lleno de sí mismo. Lleno y supurando todavía más formas nobles: ¿El indio?, ama al museo. El libro, ama al museo. ¿La imprenta?, loca por el museo. ¿Nosotros?, enamorados—y como un insecto—de todo este museo; testigos de su final. El museo se ama a sí mismo. El museo se ama y su amor es también un espejo. Su amor es, por supuesto, infinito: una curvatura y hasta un hombro caído. Una fotografía. Un amor húmedo, un amor sumergido. Un amor-planta, un amor bajo tierra.

*Conclusión: para un museo de la Espera*

Exposición de exposiciones, el humanismo es también un ejercicio de separación. Los siete bloques temáticos—la exposición permanente—fueron especialmente traídos desde Alemania para cumplir con una función específica: la de moverse, la de cambiar y la de ser también desmontables. En palabras de Joaquim Pais de Brito, director del museo: ‘tudo aqui tem rodas’ (comunicación personal). El museo aspira, y en sintonía con el contexto expositivo de buena parte de Europa, a mantener la misma flexibilidad que supo defender en algún momento del pasado. El turno le toca ahora no a las muestras de carácter estrictamente temporal (donde, recordemos, la investigación cumplía un rol por demás importante), sino que, y como si de un puzzle se tratara, al buen uso del espacio. A la aritmética y, en definitiva, a un cierto juego de posiciones.

La idea original—encarnada por el director del museo—era que estos mismos núcleos temáticos fueran periódicamente cambiando e incluyendo no sólo otras colecciones, sino que también otros fragmentos de la historia. Nada de esto ha sucedido aún y, en efecto, tampoco se prevé que cambié en un no tan breve periodo de tiempo. ¿Las razones?, no hay recursos para ello (ni un plan específico, tal como me lo confirmó el propio Joaquim Pais de Brito) y, como si nada de esto fuera suficiente, la actual tesitura institucional tampoco nos ofrece muchas alternativas. Pais de Brito se jubiló en marzo de 2015 y su cargo, fundacional, fue ocupado—“em regime de substituição”—, por Paulo Ferreira da Costa: técnico superior de la Direção-Geral do Património Cultural y, desde 1993 a 2001, miembro del departamento técnico del MNE. Su función como director interino estuvo vinculada a la resolución del concurso publicado el 21 de marzo de 2015. El concurso, basado en la continuidad del trabajo realizado por Joaquim Pais de Brito, concluyó—tardíamente—el 24 de mayo de 2017. Da Costa fue

ratificado en su puesto y, a nivel discursivo, se procedió a justamente institucionalizar el suspenso<sup>18</sup>.

Algo bastante parecido sucede con las galerías-reserva. Su diseño inicial contemplaba la creación de un total de cinco salas. Dos ya existentes (Amazonas, Vida Rural), una tercera dedicada a una versión mucho más antropológica de la experiencia en el campo (y no tan técnico-mecánica, fotografías al margen) y, por último, dos abocadas a nada menos que África: continente con una larga tradición colonial (los casos de Angola, Mozambique, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Santo Tomé y Príncipe son tan sólo un ejemplo) y del que, como resultado de las Missões de Estudo coordinadas por el Ministério da Marinha e Ultramar (1946-1971), el museo tiene el mayor número de colecciones. Es más, cerca del 60% del total de su acervo expositivo está directa o indirectamente vinculado a dichos territorios.

De esta manera, mientras que África sigue perdiendo enteros con respecto al espacio (a su ya mermada representación en las galerías-reserva, le tenemos que sumar que el último bloque, “Máscaras e marionetas do Mali”, está mucho más vinculado al colonialismo francés que a la historia portuguesa en dicho continente), la reflexividad se exhibe doblemente excluida. Primero, porque la única historia que se cuenta es la historia del propio museo; de él y de absolutamente nadie más. Segundo, porque su exposición de exposiciones (donde, entre otras, tampoco hay rastros de ‘Historias de Goa’, muestra de 1997 y dedicada a uno de los territorios más superpuestos de la tradición colonial europea), apela a las exhibiciones más inocuas, inofensivas y hasta incluso reconfortantes de su repertorio. Vaya noticia. Vaya oportunidad.

La rotación de los siete bloques temáticos excluye hasta la historia colonial portuguesa (o, mejor dicho, la somete a un discurso estrictamente autobiográfico) y, por cierto, el gesto tampoco se reduce a una cuestión monetaria. El dinero ayuda (imposible negarlo, lo que no significa que todo dependa de él) y, sin embargo, sólo basta con analizar la propia historia institucional del museo para hacer emerger un vacío. De las más de quince exposiciones organizadas en el pasado (especialmente de 1989 al año 2000), aquellas centradas en el continente africano jamás abandonaron un enfoque, en el mejor de los casos, esteticista. ‘Modernismo e Arte negro-africana’, de 1976, o ‘Escultura africana em Portugal’,

---

<sup>18</sup> El perfil técnico y de sustitución representado por Paulo Ferreira da Costa puede consultarse en <https://www.noticiasaoiminuto.com/pais/372902/paulo-costa-e-o-novo-diretor-do-museu-nacional-de-etnologia>. La resolución del concurso, adjudicándole a Ferreira da Costa la dirección tanto del MNE como del Museu de Arte Popular, puede descargarse de <https://dre.pt/application/conteudo/107497623>.

de 1985, cumplen a rajatabla con este mandato. Son, y a todos los efectos, un homenaje a las *formas*.

El arte se erige, por ende, en una herramienta de des-colonización que supura esnobismo. También se presenta como una instancia de traducción al imaginario europeo y, más importante aún, como una estrategia dirigida a neutralizar el conflicto. La agencia desaparece (puesto que la producción artística es la única acción que llega a darle sentido a la historia) y, luego de cancelar la conquista de buena parte del mundo, también la convierte en un juego de sillas; en todo un conjunto de filtros y, en términos discursivos, en mucho más que un agujero; en otro tipo de desplazamiento.

El museo es cauteloso y, como parte de su ejercicio de legitimación, también huye de la disonancia. La llama a silencio. La neutraliza y la vuelve todavía más prescindible. Es, y gracias a la autobiografía, un mecanismo de defensa; algo bastante parecido a un refugio. Así se construye el relato y, al jugar con la supuesta movilidad de cada uno de sus bloques, el museo no hace más que también bailar junto a la historia. Los desplazamientos definen una especie de vacío (constitutivo y sobre el pasado colonial de nada menos que Portugal: la razón, al fin y al cabo, de todo este museo) y, luego de seguir esquivando el núcleo duro de su relación con la historia (una ficción asimétrica y vinculada, por defecto, a la propia semántica espacial de la sala), también lo lanza todo a futuro. Más allá de lo existente. Más allá de lo cotidiano<sup>19</sup>.

El cambio se exhibe ya-siempre en condicional, ya-siempre *a venir* y sobre una experiencia del tiempo presente (donde, y a través del deseo, se construye el futuro), demasiado incierta. ¿La contingencia? Una ilusión. La incertidumbre se congela en la sangre (como si, mirando al abismo, no fuera más que una máscara mortuoria) y, lejos de alentar la necesidad de abrir al pasado, también clausura cualquier posible registro de la subalternidad. El futuro se convierte en un mero ejercicio de repetición (lo no dicho se mantiene intacto...) y el museo, todo menos polifónico, acaba haciendo de la postergación la única forma de interpelar el conflicto. De, en definitiva, mantener el pasado en movimiento; vivo y, aun así, totalmente ajeno a los cuerpos.

...de esta revolución queda en nuestra memoria la imagen de esa bandera agujereada en su centro. ¿No era acaso ese agujero, esa abertura, esa

---

<sup>19</sup> En un correo personal del 23/10/2017, Ferreira da Costa me confirmó la voluntad de rotar los bloques pero sin contar todavía con un plan específico. Lo mismo ocurre con la apertura de nuevas galerías-reserva. Todo será modificado 'en algún momento'.

ventana vacía en el medio de los colores de una comunidad, La Cosa pública en su retirada misma? (Baas, 88)<sup>20</sup>.

No se trata de establecer simetrías (tampoco de homogenizar), sino que, y esto es lo realmente importante, de poder hablar *a través* de la diferencia. La alteridad no implica hacer del ‘otro’ un fenómeno inaccesible (como si fuera un gusano o, peor aún, un pedazo de tierra), sino que, y una vez sometido a las reglas más elementales de la participación ciudadana, de ser capaces de reconocer las marcas que la alteridad deja en cada uno de nosotros. Y el vacío (el colonial, aquel reducido, al menos en este museo, al ejercicio mismo de la postergación) sólo puede hacer tanto de la experiencia como de la acción y hasta incluso el afecto un fenómeno por poco impoluto. Sin tachaduras, sin diferencias (tanto en los ‘otros’ como en el resto de la comunidad; tal como sucede en el caso de los campesinos) y que, al ignorar los peligros de la repetición inconsciente—lo no dicho vuelve, siempre vuelve—termina haciendo de nuestra mera condición de sujetos el único elemento articulador de todo el relato. Seamos mamíferos, una marsopa o, y repleto de escamas, nada menos que un reptil: un cocodrilo.

Ya no hay más diferencias, ya nadie las quiere—ni los insectos, ni los europeos, ni, mucho menos, los indios wauja—y, no conforme con situar la experiencia misma de la alteridad por fuera de lo contemporáneo (en el futuro hasta el pasado será probablemente distinto, qué decir de la memoria y, por defecto, de cada uno de nosotros), el museo también la convierte en algo por demás prescindible; sin sentido e, irónicamente, sin porvenir. En el futuro es donde todo sucede y, precisamente por ello, es también en el futuro en donde las diferencias ya ni siquiera existen. Así se mueve el relato y, mientras hasta la agencia se encarga de cancelar la brecha social (como si, y desde una racionalidad comunicativa muy poco democrática, todos tendríamos que estar primero de acuerdo para que algo finalmente suceda), tanto el conflicto como la alteridad y hasta incluso la muerte siguen todavía perteneciendo a un singular tiempo ‘otro’. Al mañana, a la soledad, al destierro y también al abandono.

De esta manera, estamos—y sin excepciones—sometidos al más que incierto de todos los posibles futuros. El tiempo *a venir*—y no la ética, o justamente la historia—se encarga de ello. Todo pertenece al mañana (al infinitivo) y, en franco contraste con el Museo Nacional de Arqueología, es aquí, en la exposición permanente, que ya nadie se muere. Ya nadie se enferma y, a falta de

---

<sup>20</sup> Bernard Bass, *El cuerpo del delito. La comunidad en deuda* (Buenos Aires: El Signo, 2008).

héroes, ya nadie mata a ningún otro sujeto. El pulso resiste en la sangre y, una vez consagrados tanto al futuro como a una temporalidad hasta incluso engañosa, el museo no hace más que fundar un desierto. Y al desierto, al igual que un espejo, lo sigue siempre la revelación: todavía más desierto (ver todo, hasta la oscuridad, rodando por una mejilla) y, en definitiva, tampoco saber qué es aquello que se está observando. Un misterio, una maldición.

La deconstrucción como forma de justicia, tal como la entiende Jacques Derrida, también se basa en una especie de esperanza utópica. Esta esperanza sostiene el deseo de una justicia infinita (siempre pospuesta) y, sin embargo, es esta misma justicia la que también responde a la acción colectiva. Todo obedece al futuro (no puede ser de otro modo) pero, y a diferencia de cómo el museo se relaciona con la alteridad, también nos exige comprometernos con el tiempo presente: con el aquí, con el ahora y, en resumidas cuentas, con nuestro vecino. Mestizos e intolerantes (categorías para nada excluyentes), por supuesto, incluidos. Nadie—o casi nadie—se salva. Nadie, absolutamente nadie.

El museo invierte esta lógica. Clausura el pasado (recordemos: la única historia es la historia del propio museo, haciendo del MNE el génesis en un sentido, si se quiere, bíblico) y, como si nada de esto fuera suficiente, también nos roba el futuro: depende de él. Sin futuro ni las galerías-reserva tendrían sentido (tampoco los siete bloques-temáticos) y, desde lo más profundo de su relación con la historia, también nos deja a la espera. Y la espera es, como el encierro, un hastío bestial.

El Museo Nacional de Etnología (el nuevo genio por sustracción) es, y gracias a su propio humanismo, un museo de la espera. No en términos ingenuamente marxistas (la espera como gesto hacia la historia: como somnífero hasta que se den las condiciones—especialmente—subjetivas para llevar a cabo la revolución), sino que, y por lo que resta de nuestra visita, la espera como el máximo garante de la auto-reflexividad. El discurso autobiográfico se encarga de consolidar la linealidad del relato y, mientras hasta los *mise en abyme* logran—por momentos—transformar esta escena (generando duplicidades y, enseguida, clausurando sus propias líneas de fuga), el letargo termina haciendo de todo este museo un lugar en donde nada ocurre. Nada ocurre y lo hace en hasta nueve ocasiones: siete en la exposición permanente y dos en las galerías-reservas. La frustración se convierte en una especie de desconcierto y, una vez atrapados en nada menos que un laberinto (después de todo, así es como llegamos al Amazonas: entre pasillos, escaleras y hasta cuatro puertas cerradas), lo mejor que

pasa—y más allá del museo—es que todo sigue francamente igual. Nada cambia; se hace y también se espera.

La conquista es, por ende, la conquista de la permanencia. El acontecimiento se alienta (con la supuesta movilidad de cada uno de los bloques, con la potencial creación de una galería africana y, entre otros, con la fundación de un eventual relato *a venir*) y, sin embargo, es este mismo acontecimiento el que jamás adviene. Nunca llega. Quien espera, nos dice el afecto (desde el amor a la envidia, el odio y, por supuesto, la reparación), no vive el presente, sino que lo padece. El museo escinde su propia experiencia del tiempo y, al trazar todo un conjunto de equivalencias (apelando a las sombras y, tal como lo ejemplifica el caso del indio wauja, a dos y más mimetismos), también se olvida que no todos padecemos de la misma manera. No todos tenemos las mismas urgencias y, al fin y al cabo, a no todos nos dominan las mismas pasiones. Todos esperan (tanto Portugal como el MNE) y, precisamente por ello, nos hacen también esperar. Aquí reside la trampa y, atravesados por la perversión de una ilusión novelesca, la invitación al agravio: a enmudecer y a seguir también padeciendo.

Hacer esperar es, y como la amnesia, un privilegio exclusivo de todo ejercicio de poder. En la espera, uno aprende—y más por inercia que por resignación—a desear cada vez menos. La voluntad se estira (llegando a incluso abrazar el modo condicional: el terruño de los cobardes) y, luego de entregarse a mucho más que el futuro, también se apaga. La degradación se extiende al conjunto de la sociedad (convirtiéndose en un instrumento de legitimación) y, al negarle la voluntad al resto de subjetividades, tanto Portugal como todo este museo se exhiben exiliados del mundo. Y, sí, la espera es también un exilio. La enajenación se lleva en la sangre y, desde un sentir hasta quizás demencial (es decir, sin la más mínima relación con el cuerpo), también se convierte en un acto de revelación. Visitar el museo—y no sólo el museo—es, en definitiva, estar dispuestos a entender que en Portugal jamás pasó absolutamente nada. Que los portugueses no fueron jamás un imperio (mucho menos aún, una sociedad post-colonial) y que, al ser un mero objeto de su propio deseo, tampoco podrían sobrevivir al ejercicio mismo de la interpelación. Ya todos duermen (desde los inmigrantes, a los retornados, sus herederos y también los poderosos) y, como un artilugio del cosmos, ya nadie se muere. Ya nadie camina, todos se esconden, todos padecen, todos esperan.

### Bibliografia

- Barcelos Neto, Aristóteles. *Visiting the Wanja Indians. Masks and other living objects from an Amazonian Collection/Com os Índios Wanja: objectos e personagens de uma coleção amazónica*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004.
- Bass, Bernard. *El cuerpo del delito. La comunidad en deuda*. Buenos Aires: El Signo, 2008.
- Sweeney, Carole. *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935*. Westport: Praeger, 2004.
- Castelo, Cláudia. “Scientific research and Portuguese colonial policy: developments and articulations, 1936-1974”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol.19, 2, 2012: 1-18.
- Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Nueva York: Palgrave Mcmillan, 2008.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Abt, Jeffrey. “The Origins of the Public Museum”, en Sharon Macdonald, ed. *A companion to Museum Studies*. Sussex: Blackwell, 2010. 115-135.
- Dias, Jorge. *Os Macondes de Moçambique. I Aspectos Históricos e Económicos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Instituto de Investigação Científica Tropical, 1998.
- Anderson, Linda. *Autobiography*. Londres y Nueva York: Routledge, 2011.
- Cantinho, Maria Manuel. *O Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad 1: La Voluntad del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Vale de Almeida, Miguel. “Da diferença e da desigualdade. Luzes da experiencia etnográfica”, en Fundação Calouste Gulbenkian, ed. *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian y Tinta-da-china, 2008. 78-107.
- Ferreira da Costa, Paulo, Cláudia Jorge Freire y Benjamim Pereira, “Entrevista a Benjamim Pereira: ‘Uma aventura prodigiosa’” en *Etnográfica*, vol. 14, 1: 165-176.
- Stoichita, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.

Download

link

<https://wetransfer.com/downloads/92e3da734b39bd2d4b2fbc02b6a4231020171106084317/05dcb77f11561b0e6ab2d974306f047620171106084317/6abeca>