

La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje

The Representation of Power and the Power of Representation: Cultural Politics in anthropological Museums and the Setting Up of the Custom Museum

Ascensión BARAÑANO¹ y María CÁTEDRA²

¹Dpto. de Antropología Social UCM. Madrid

²Dpto. de Antropología Social UCM. Madrid

ascension@baranano@phe.ucm.es

mcatedra@cps.ucm.es

Recibido: 07.07.05

Aprobado: 29.09.05

RESUMEN

Este ensayo analiza la trayectoria, la política cultural y el simbolismo subyacentes en la sustitución del *Museo Nacional de Antropología*, destinado a las culturas del Estado español, por el *Museo del Traje*. Las decisiones tomadas y los argumentos empleados para llevar a cabo esta sustitución evidencian concepciones que merecen ser analizadas desde una perspectiva antropológica y que aluden a la diversidad cultural, la visión del presente y del pasado y de los procesos de cambio, la etnografía y su uso y las representaciones de la cultura. En tal sustitución se definen transformaciones ideológicas muy significativas a varios niveles, en las que están envueltas no sólo la política cultural de un determinado partido sino también, y más profundamente, nuevas formas de pensar y vivir de la propia sociedad, ciertas tendencias, valores y características del mundo en que vivimos. Se trata de los nuevos valores en torno al cuerpo y al consumo que expresa la omnipresencia de la moda, de la primacía del envoltorio frente al ser humano integral, del fenómeno de la sociedad «del corazón», tan presente cotidianamente en los medios de comunicación, y de los procesos de enaltecimiento y distinción de las élites. En esa trayectoria subyacen cuestiones importantes que atañen al desarrollo de la antropología dentro y fuera de tales museos y a la relación de éstos con la sociedad civil.

PALABRAS CLAVE: política cultural, Museo Nacional de Antropología, Museo del Traje, simbolismo, cultura.

ABSTRACT

This essay analyzes the development, cultural politics and symbolism that lies beyond the substitution of the National Museum of Anthropology (branch of Spanish Cultures) into the Custom Museum. This resolution and the alleged reasons to get at this substitution point out several concepts which are worthwhile to be analyzed through an anthropological perspective: cultural diversity, a view of the past and the present, processes of change, ethnography and the use and representation of culture. In such a substitution there are meaningful ideological changes at different levels which point out not only to the cultural policy of a National Party but, more deeply, to new forms of life and thought of modern Spanish society, and tendencies, values and characteristics of the world we live in. They are the new values about the body and consumption coming from the realm of fashion, the highlight of the cover in stead of the whole human being, the importance of the yellow press and the processes of elite magnification. There are interesting anthropological matters in and out of such museums and a discussion on the relationship of those with civil society.

KEY WORDS: cultural policies, National Museum of Anthropology, Custom Museum, symbolism, culture.

1. INTRODUCCIÓN

El 23 de enero de 2004, unas semanas antes de las elecciones legislativas, dos Reales Decretos ponen fin a la sección del *Museo Nacional de Antropología* (en adelante *Museo de Antropología*) destinada a las culturas del Estado español, a la vez que acaban con la filosofía que inspirara la propia creación de este museo en 1993. Desde este año el *Museo de Antropología* tuvo en la práctica dos secciones. Una de ellas, ahora suprimida, fue la heredera del *Museo del Pueblo Español* (en lo sucesivo *Museo del Pueblo*) y se localizaba en la sede del extinto *Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC)* dentro del recinto de la Ciudad Universitaria de Madrid. La otra, dedicada a los pueblos «exóticos», la constituyó el antiguo *Museo Nacional de Etnología* (en adelante *Museo de Etnología*), situado junto a la madrileña plaza de Atocha. La primera sección, a diferencia de la segunda, nunca pudo ofrecer al público una exposición permanente de sus fondos.

El primero de los referidos decretos (119/2004) deja reducido el *Museo de Antropología* a su sede de Atocha, —el antiguo *Museo de Etnología*—, con lo que separa tajantemente de «nosotros» el tratamiento de las culturas de los pueblos exóticos. Y el segundo de tales decretos (120/2004) sustituye la sección dedicada a las culturas del Estado español por el *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* (en lo sucesivo *Museo del Traje*). Esta nueva institución absorbe los fondos museísticos y documentales de esa sección, sus recursos humanos y profesionales, medios técnicos, infraestructuras y espacios. Con ello se paraliza definitivamente la apertura al público de dicha sección, anunciada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte tan sólo cuatro meses antes de iniciar la redacción de estos dos decretos. En suma, se desnuda a un museo para vestir a otro. Ambas disposiciones esgrimen que su objetivo es subsanar el supuesto error cometido en 1993 por el gobierno socialista, al crear el *Museo de Antropología* mediante la unión del *Museo de Etnología* y del antiguo *Museo del Pueblo Español*, ya que en la práctica ambas instituciones funcionaron como dos secciones autónomas, con competencias, dotaciones y sedes independientes.

Pero el proceso de reducción y sustitución del *Museo de Antropología*, lejos de resolver erro-

res, agudiza los preexistentes y añade otros nuevos. Ambas decisiones y los argumentos empleados para tomarlas evidencian concepciones que merecen ser analizadas desde una perspectiva antropológica. Nos referimos a los planteamientos sobre diversidad cultural, a la visión del presente y del pasado y de los procesos de cambio, a las nociones de etnografía y a su uso y a las representaciones de la cultura. En tal sustitución se definen transformaciones ideológicas muy significativas a varios niveles en las que están envueltas no sólo la política cultural de un determinado partido sino también, y más profundamente, nuevas formas de pensar y vivir de la propia sociedad. Aunque en sí misma no nos parece objetable la creación de un *Museo del Traje* que privilegie, como es el caso, la moda de época y sobre todo la contemporánea, su constitución a expensas del *Museo de Antropología* revela ciertas tendencias, valores y características del mundo en que vivimos. Se trata de los nuevos valores en torno al cuerpo y al consumo que expresa la omnipresencia de la moda, de la primacía del envoltorio frente al ser humano integral, del fenómeno de la sociedad «del corazón» tan presente cotidianamente en los medios de comunicación, y de los procesos de enaltecimiento y distinción de las élites.

Ivan Karp (Karp y Lavine, 1991; Karp, Kreamer y Lavine, 1992), ha mostrado como los museos no sólo son colecciones de arte y cultura material sino agentes de transmisión y definición cultural. Constituyen arenas conflictivas de representación cultural que definen, crean y destruyen fenómenos identitarios y comunidades. Configuran, en definitiva, un proceso de política cultural donde la selección de conocimientos y la presentación de conceptos e imágenes integran el sistema de poder al definir y clasificar a personas y sociedades (García Canclini, 1989). Los museos justifican su existencia con el argumento de que expresan, comprenden, desarrollan y preservan los objetos, valores y conocimientos que interesan a la sociedad civil y de los que ésta depende. Pero asimismo conforman un campo en el que se reafirman y legitiman esos valores, se articulan ideas sociales, se producen significados y se negocian procesos de identidad. Al fin y al cabo, las colecciones y actividades museísticas están íntimamente unidas a las nociones más generales sobre arte, ciencia, gusto, herencia y cultura (Bourdieu 1988; Bourdieu, Darbel y Schnapper

1991). Los museos son a la vez la representación del poder y el poder de la representación. Las diferencias entre museos tienen implicaciones políticas puesto que estas entidades culturales, además de ser parte del mercado, como indica Zulaika (1997), son instrumentos de poder y seducción de la élite que se usan para reafirmar derechos, basados en la clase social, e interpretar y controlar la «alta» cultura, en la que las clases favorecidas pretenden hablar por otros. Bajo esta óptica (Harris, 1990), que una institución museística demande exhibir el arte de un grupo minoritario —los diseñadores de moda, por ejemplo— requiere algunos interrogantes previos: ¿quién decide sobre gusto, conocimiento y autoridad?¹, ¿quién controla el proceso de exhibición y colección?, ¿cuál es el modo de crear las colecciones?, ¿qué tipo de comunidad se beneficia de ello?, ¿cómo se relaciona un cambio de orientación de un museo con el colectivo al que va dirigido? Son preguntas que ayudan a descubrir la manera en que desde las instituciones museísticas se educa y construye a los individuos, se suprimen o realzan ciertos aspectos o se realiza la reproducción social. Permiten que se revele la naturaleza de los sujetos a los que se restituye supuestamente lo conservado en los museos (Prats, 1997) y, al hacerlo, posibilitan que la noción de «audiencia» ceda paso a la de «comunidad». Nos trasladan significativamente de una entidad pasiva a un agente activo en la creación y el mantenimiento de un museo (Ramos, 2003; Castelo-Branco y Branco, 2003). Una breve revisión de la historia de los museos antropológicos de ámbito estatal permitirá contextualizar el cambio producido. En esa trayectoria subyacen cuestiones importantes que atañen al desarrollo de la antropología dentro y fuera de tales museos y a la relación de éstos con la sociedad civil.

2. UN POCO DE HISTORIA

Los museos de cultura de ámbito estatal surgieron en España en la primera mitad del siglo XX, con mayor retraso que en el resto de Europa, al calor del historicismo romántico decimonónico, del discurso modernizador del Estado-

nación y de su política colonial y postcolonial. Estas instituciones se ocuparon tanto de las culturas localizadas en el interior de España como de las situadas en áreas «exteriores», con las que el Estado mantenía relaciones coloniales, pero dividieron ambos cometidos. Las culturas «interiores» conformaron el objeto de los llamados museos tradicionales: el *Museo del Traje Regional e Histórico* y el *Museo del Pueblo Español* en sus sucesivas etapas. Y las culturas «exteriores» o «exóticas» constituyeron la competencia del *Museo de Etnología* desde sus orígenes a su actual versión. En esta división se aprecia el eco de la vieja distinción ellos/ nosotros que proviene en último extremo de la complacencia de los llamados civilizados dentro del pensamiento evolucionista.

El *Museo del Traje Regional e Histórico* fue la primera iniciativa museística estatal de tipo tradicional. Supuso una representación de la cultura popular acorde con los intereses intelectuales de una determinada élite. Promovido por la Duquesa de Parcent y con Luis de Hoyos como miembro de su patronato y ejecutor del proyecto, se fundó en 1927 a raíz de la *Exposición del Traje Regional*, celebrada en Madrid en 1925, cuyos materiales constituyeron los fondos mayoritarios del museo. Hoyos partía de un amplio conocimiento de la indumentaria y de su idea de que la tarea fundamental de la etnología era estudiar y salvaguardar los objetos y asuntos que estaban desapareciendo, como era el caso del traje, cuya fragilidad demandaba un tratamiento aún más perentorio. Las piezas de la exposición se enviaron desde distintas provincias, aunque un tercio de todas las del país quedaron poco o nada representadas. Las recogieron políticos, historiadores, artistas, maestros y muy especialmente damas de la nobleza y la alta burguesía y cargos eclesiásticos. En la lista de personalidades aparecían la Marquesa de Rambla que se ocupó de Jaén; la Marquesa de Benicarló, de Valencia; la Marquesa de Arriluce de Ibarra, de Vizcaya; la Marquesa de Bondad Real, de Murcia; la Condesa de Rojas, de Extremadura; la Sra. de Vázquez Zafra, de Huelva; la Sra. Iradier de Benito, de Álava; la Duquesa de San Fernando, de Ciudad Real; la Marquesa de Castellodorsius, de Villanueva y Geltrú; y la Marquesa

¹ Véase Neil Harris (1990) sobre la historia cultural de los museos americanos. Ver también la monografía antropológica realizada por Zulaika (1997) sobre la creación del Guggenheim de Bilbao.

de Villamayor, de Guipúzcoa, «cuyo luto la obligó a apartarse de tan patriótico fin» (*La Época*, 22 de octubre de 1924; cit. por Berges, 1996: 70). Entre los eclesiásticos figuraron el Obispo de Málaga, el Cardenal Benloch —Burgos— y el Patriarca de las Indias —Salamanca—. Esta recogida permitió construir diez regiones etnográficas sobre las que se diseñó la exposición. La recopilación se complementó con muy diversos materiales con los que se reprodujeron los ambientes de procedencia de la ropa.

Este museo fue la respuesta gubernamental que recibió Hoyos ante su propuesta inicial de crear un museo folklórico y etnográfico y no tanto sobre el traje, «ya que éste no era más que uno de tantos elementos o unidades constituyentes de la vida y la cultura tradicional española» (Hoyos y Hoyos Sancho, 1947: 83). El proyecto, que se denominaría *Museo del Pueblo Español*, se llevó finalmente a cabo tras el triunfo de la II República gracias a la amistad y estrecha relación política de Hoyos con el nuevo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes —ambos de mentalidad reformista y regeneracionista—. El *Museo del Pueblo* absorbió los fondos del *Museo del Traje Regional e Histórico* y su sede, el Palacio Godoy de Madrid, pero no sus premisas. Se inauguró en 1934, pero desde su nacimiento hasta su desaparición en 1993 sólo estuvo abierto al público durante dieciocho meses, entre 1971 y 1973, pese a que las condiciones de sus salas hubieran permitido hacerlo permanentemente. Hasta el final de la Guerra Civil española fue una experiencia relativamente avanzada para la época, ya que intentó devolver al pueblo buena parte del protagonismo que en el museo anterior desempeñaron las élites. Aunque mantenía en su directiva algunos miembros como Jacobo Fitzz-James Stuart y Falcó y Alvaro de Figueroa y Torres, también aparecían destacados intelectuales de la época, entre los que sobresalían: Carmen Baroja de Caro, Leopoldo Torres Balbás y Gregorio Marañón. El objetivo del museo lo expresó con claridad el preámbulo de su Decreto Fundacional, en el que el Gobierno trató de cumplir con:

la deuda cultural y política contraída por la República con el Pueblo español que no tiene, por excepción única en Europa, Museo adecuado que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural... Correspondía el hecho, ciertamente, al criterio histórico de que el Rey y la Corte ocuparan totalmente el primero y destacado plano del cuadro nacional, quedando el pueblo en un término vago y oscuro (*Museo del Pueblo Español*, 1935: 5).

El museo disponía de una red de colaboradores en toda España para recabar sus materiales, en su mayoría maestros, cuyo trabajo resultó muy activo, principalmente en las zonas rurales. Éstas eran las áreas que más interesaban al museo, pues se creía que en la ciudad la homogeneización cosmopolita casi había borrado todo lo tradicional y lo «castizo», igual que lo hacían en todos los lugares la tecnología y la industrialización. El proyecto pretendía ser innovador al recomendar que se estudiara «... por el fecundo método etnográfico contemporáneo, lo que aislada y estérilmente se analizaba por la observación artística meramente descriptiva; por la curiosidad histórica catalogadora; por el sentido geográfico en su puro reparto espacial...» (Opus cit.: 5-6). También se tuvo en cuenta la difusión de la cultura tradicional y ciertas actividades pedagógicas: cursos y conferencias y documentación². Frente al énfasis en el traje y sus accesorios, el *Museo del Pueblo* pretendía cubrir las distintas actividades cotidianas del ser humano de manera más amplia e integral: familia y sociedad, ocio y especialmente el ámbito del trabajo. Sin embargo, la investigación se circunscribió a los fondos museísticos recogidos mediante unos cuestionarios con graves deficiencias metodológicas y escasas instrucciones. Se primaba el carácter popular y tradicional de los objetos que había que recoger, su tipismo, localismo, rusticidad, originalidad y

² Al ser el traje y sus accesorios el fondo mayoritario, se planteó desde un primer momento la adquisición de otros objetos, que completaran los 7.000 existentes y permitieran exponer de forma representativa la cultura tradicional de España en sus múltiples facetas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003: 4). Estas piezas se catalogaron y ordenaron en series tipológicas, geográficas y de conjunto que seguían el criterio de Hoyos y conformaron las secciones expositivas: traje histórico, hábitat, utillaje, mobiliario, medios de transporte, agricultura y ganadería, artes e industrias, adornos, juegos, fiestas y creencias.

«autenticidad» (Hoyos, 1935: 62). Debía incluirse piezas arcaicas y «no de oficios actuales» que, remontándose a «las primitivas culturas de nuestro pueblo..., pudieran recordar modalidades históricas y aún prehistóricas...», y permitieran «establecer comparaciones entre el arte popular y el noble» (Museo del Pueblo Español, 1935: 39-41). Aunque se intentaba contextualizar materiales ya seleccionados y recopilados sin ningún orden, la tarea se convirtió en una mera reconstrucción, en instrumento para almacenar, ordenar, catalogar y exponer. Por otra parte, se privilegió la recogida de cuanto estaba en vías de desaparición. Y dado que Europa aventajaba a España en la salvaguarda de esos materiales, se aceleró la acumulación: «Ante todo recojamos los objetos en masa, todo, a granel, para salvar de la destrucción y del olvido los productos de la vida primitiva; luego los ordenaremos, clasificaremos y estudiaremos...» (Opus cit.: 34).

En 1944, tras la Guerra Civil, asume la dirección Julio Caro Baroja, quien diez años después dimitió a causa de la negativa gubernamental de abrir el museo al público y ante la escasez de medios económicos e infraestructurales. Lo mismo alegó de nuevo, cuando volvió a dimitir, tras haber retomado brevemente la dirección en 1964. A Julio Caro Baroja le sucedió Nieves de Hoyos Sancho, hija de Luis de Hoyos. En 1971 se inauguró por primera vez la exposición permanente y se abrió el museo al público con un montaje expositivo que sirvió, en opinión de los responsables de la política cultural de la época, de modelo para otras experiencias museísticas sobre cultura tradicional, que en la década de los setenta proliferaron por todo el territorio del Estado español. Resulta una coincidencia irónica que este museo tenga que ceder en 1973 su sede a un Consejo del Movimiento, ya en pleno declive, y que sus colecciones se trasladen a poco adecuados sótanos y almacenes hasta que en 1986 se mudó al edificio del antiguo *MEAC* de la Ciudad Universitaria.

Al *Museo Nacional de Etnología* se le podría definir como «el museo imperial». Heredero de

los fondos de los viejos museos naturalistas estatales y de su sede principal, el palacete de González Velasco cercano a la plaza de Atocha, fue creado en 1940, al término de la Guerra Civil española. Su objetivo se ajustó al sentido colonial de la política cultural del Estado del momento en su apología de la unidad de la patria, la raza y la cultura española. Lo confirmó José Pérez de Barradas, su primer director, para quien el museo trataría de desenmascarar el antiespañolismo de la Leyenda Negra, ocupándose de los pueblos colonizados por España que testimoniaban su grandeza imperial y universal misión exploradora, evangelizadora y civilizadora. Con estas palabras se definía el proyecto en un manuscrito del museo: «fomentar el orgullo de ser español por el conocimiento y divulgación de nuestro Imperio, estimular el espíritu aventurero y el afán de viajar de nuestra juventud... y lograr el reconocimiento de muchos países —especialmente de los americanos— que gracias a los navegantes, conquistadores, colonizadores y misioneros españoles han sido incorporados al mundo civilizado...» (Cit. por Romero de Tejada, 1992: 22). No obstante, las carencias presupuestarias que acompañaron siempre su existencia no armonizaron con la «grandeza» de tal objetivo, tal como se mostraba en el propio deterioro del edificio del museo, nunca subsanado definitivamente, y en la escasez de espacios disponibles para exponer las colecciones y almacenarlas sistemáticamente. La selección y recogida de fondos, limitados a la cultura material y tradicional, no se basaban en la investigación, ya que se prescindía de los procedimientos etnográficos. Para Pérez de Barradas un museo etnológico sólo era concebible por sus objetos, una actitud que ha continuado en gran medida hasta la actualidad. Pese a ello, con el tiempo, la investigación propiciada por diversas instituciones antropológicas, que colaboraron con el *Museo de Etnología* y se asentaron en su sede, impulsó una corriente de estudio, didáctica y de debate que lo definió a lo largo de su existencia y lo diferenció del *Museo del Pueblo*³.

³ Esta vinculación permitió además que el primero no se encasillara tanto como el segundo en salvaguardar la cultura tradicional y material y que estuviera menos controlado por prehistoriadores, arqueólogos y aficionados al folklore. A esto contribuyó que entre el personal del *Museo de Etnología* hubiera algunos antropólogos, lo que fue más puntual en el *Museo del Pueblo Español*, aun cuando la plantilla técnica de ambas entidades nunca demandó profesionales y titulados en antropología. De 1965 a 1968 Claudio Esteva Fabregat dirigió simultáneamente una *Escuela de Estudios Antropológicos* y el museo, sustituyendo en éste a Julio Caro Baroja que había sido director un año antes. En esta escuela, pionera en estudios de postgrado del Estado español, se especializaron en Antropología General, de Espa-

Las colecciones del *Museo de Etnología* informaron de los cinco continentes, prestando especial atención a las áreas con las que se sostuvo relaciones coloniales, postcoloniales y comerciales. Desde el principio se primaron los fondos de etnografía sobre los de antropología física y prehistoria excesivamente asociados, según la dirección de los primeros años del museo, a un pensamiento evolucionista que chocaba de forma radical con las ideas cristianas y los criterios del difusionismo historicista, predominantes hasta los años sesenta. Las colecciones etnográficas se constituyeron esencialmente con materiales procedentes de Filipinas y las islas Marianas y Carolinas. También destacaron los conjuntos africanos y más de trescientos objetos americanos, sobre todo amazónicos; y, en mucha menor cuantía, algunas piezas asiáticas⁴. Además hasta fecha muy reciente el museo no cesó de enriquecer y diversificar la herencia recibida mediante sucesivas compras y, fundamentalmente, donaciones⁵. En ocasiones a estas colecciones se unía diversa documentación (Romero de Tejada, 1992).

A pesar del profundo rechazo al evolucionismo que demostró el museo en sus comienzos, su primer montaje expositivo se atuvo al esquema evolucionista clásico. Desde los años setenta se transformó la exhibición de las colecciones gracias a su mejor documentación y a las más idóneas posibilidades que ofrecieron las remodelaciones del edificio. La exposición permanente a partir de entonces se estructuró en áreas geográficas, complementada con muestras temáticas

temporales. Ambos tipos de exposiciones intentaron contextualizar las piezas ofrecidas con documentos escritos, gráficos y fotográficos sobre los pueblos evocados. Fue muy importante, en este sentido, el papel de la biblioteca y los archivos, que atrajeron a numerosos visitantes e investigadores.

3. DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA AL MUSEO DEL TRAJE

El 7 de mayo de 1993 se unió el *Museo del Pueblo* y el de *Etnología* en una sola institución, denominada *Museo Nacional de Antropología*, ya que, como indicó su decreto de fundación:

Desde una perspectiva actual no resulta coherente la separación de ámbitos geográficos que pueden estudiarse bajo una misma metodología científica. La visión de conjunto potenciará la finalidad esencial de ambos centros de difundir los valores del pluralismo y la comprensión intercultural, y la unión de capacidades y recursos facilitará el desarrollo de una institución sólida y duradera que muestre al público la riqueza de las colecciones etnográficas del Patrimonio Histórico del Estado (BOE, 684/1993: 82).

Pero esta fusión nunca se hizo realidad, ya que ambos museos de partida sólo se extinguieron jurídicamente, no administrativamente. Aunque se anunció que un Reglamento de Régimen Interno desarrollaría las medidas oportunas a fin de organizar la integración administrativa y de contenidos de ambos museos de origen, tal

ña y América, diferentes estudiantes que hoy son en su mayoría antropólogos profesionales. Durante un curso académico completo recibían clases de Etnología, Antropología Social, Antropología Física, Etnohistoria, Historia y Geografía y hacían prácticas de trabajo de campo y museografía etnográfica. Tras la desaparición de la escuela, el museo se vinculó desde 1979 hasta 1993 a la *Asociación Madrileña de Antropología*.

⁴ Aparte de los materiales de Oceanía, fueron significativos los obtenidos en África: Guinea Ecuatorial, Bioko —antigua Fernando Poo—, Marruecos y Sahara; y en América: Perú, Bolivia, Venezuela, Colombia, México y Costa Rica. Asimismo hay referencias a determinados grupos étnicos y, más puntualmente, a otros países. Se tiene datos sobre los *aeta*, *igorrote*, *moros* y *tagalo* de Filipinas; los *fang*, *vico*, *bujeba*, *balengue*, *kombe*, *ntumu* y *okak* de Guinea Ecuatorial; los *bubi* de Bioko; los *yoruba* y *senúfo* del Golfo de Guinea; los *nómadas* del Sahara; los *bereberes* y los *árabes* de Marruecos; los *ashanti* de Ghana; los *bosquimanos* de Angola, Botswana y Namibia; los *amara-kaeri*, los *quechua*, los *guaraníes* y los *huarayos* de Perú; los *warao* de Venezuela; los *aymara* de Bolivia; los *esquimales* de Canadá y distintos países del Ártico; y los *lapones* de Noruega. Otros países, de los que se da noticia, fueron en África: Camerún, Senegal, Gambia, Dahomey, Nigeria, Ghana, Angola, Botswana y Namibia; en América: Brasil y Canadá; en Asia: India, China, Japón, Indonesia, Vietnam, Taiwán, Pakistán y Afganistán; y en Europa: Bulgaria, Alemania, Finlandia, Dinamarca y Noruega. La temática de los fondos fue diversa e inconexa: hábitat y ajuar doméstico, artesanías, armas, medios de transporte, tecnologías, indumentaria y complementos, adornos, joyería, objetos religiosos, instrumentos musicales, sellos y obras pictóricas y escultóricas (Romero de Tejada, 1992).

⁵ La mayoría de las colecciones las suministró el viejo museo naturalista de *Antropología, Etnografía y Prehistoria*. Entre las donaciones destacaron, en 1956, las recopilaciones de Julio Caro Baroja en sus viajes africanos; en 1984, los fondos del *Museo de África*; y, en 1989, los conjuntos de Santos Monsuri sobre Asia y de Wulf Köpck sobre Europa. De las compras sobresalieron, en 1985, las series sobre los *warao*, conseguidas por Fernando Álvarez Palacios en su estudio del Delta del Orinoco, y, en 1991, las colecciones del etnólogo alemán Seipoldy sobre Asia, Europa y los *bosquimanos* (Romero de Tejada, 1992).

normativa no se dictó. Se produjo la paradójica situación de que una única entidad jurídica, con un nombre único, integraba en realidad dos instituciones distintas y separadas, que continuaron funcionando en sus respectivas sedes de modo autónomo, con sus propios directores y profesionales, criterios, competencias, funciones, estructuras y fondos. Nació así un *Museo de Antropología* «virtual» con dos secciones o segmentos, nítidamente diferenciados en su vida cotidiana, que contribuyeron a desintegrarlo.

Por otra parte, el decreto de creación abría la posibilidad de cambiar la clásica trayectoria de la museografía antropológica española que privilegiaba los aspectos tradicionales, locales, «materiales» y unitarios de la cultura frente a su tratamiento integral y al reconocimiento de su diversidad. Pero ninguno de los dos museos de origen se adhirió a esta nueva perspectiva, avalados por la noción un tanto tradicional y desfasada de «patrimonio etnográfico» que preconizaba la Ley del Patrimonio Histórico Español⁶. Mientras la Ley hablaba de «bienes muebles e inmuebles» y de «conocimientos y actividades», el decreto fundacional escribía «testimonios», y cuando la primera aludía a la «cultura tradicional del pueblo español», el segundo se refería sencillamente a la *cultura*. Con todo, este panorama general tuvo excepciones destacables en el ámbito de la difusión, consistentes en convocatorias de premios de investigación⁷, publicaciones monográficas y periódicas y, sobre todo, cursos⁸, congresos y conferencias. Asimismo supuso una cierta excepción la documentación.

Se promovió desde las bibliotecas y los archivos audiovisuales, fotográficos, textuales y de obra gráfica⁹.

Aunque cada sección del *Museo de Antropología* tutelaba sus propias piezas, la suma de todas ellas constituyó el fondo común del museo. Los objetos sobre indumentaria, complementos y joyería tradicional e histórica integraron la colección más numerosa, pues, a los que poseía la sección que conformara el extinto *Museo de Etnología*, se sumaron casi las 20.000 piezas que llegó a tener el sector del *Museo de Antropología* destinado a los pueblos del Estado español. De esta cantidad, aproximadamente, 6.000 elementos fueron suministrados por el *Museo del Traje Regional e Histórico*. Los restantes fueron incorporándose con las sucesivas direcciones del *Museo del Pueblo* y del propio *Museo de Antropología*, entre los que sobresalían los ingresados en la década de 1940 y 1950 y, sobre todo, los cerca de 8.000 adquiridos muy recientemente a conocidos creadores de moda actuales. Del total de los objetos que reunió en conjunto la institución, más de 120.000, la sección dedicada a los pueblos del Estado español recopiló más de 100.000. En esta sección estaban las piezas mejor inventariadas y los documentos más numerosos (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003: 4). Por ello sorprende que, mientras la sede de la plaza de Atocha siguió abierta al público, la de la Ciudad Universitaria continuara cerrada a los visitantes y sin exposición permanente, igual que pasara con el *Museo del Pueblo*. Asimismo sus muestras temporales

⁶ Para ésta el patrimonio etnográfico lo constituían: «los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la *cultura tradicional* del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales» (Ministerio de Cultura, 1987: 22). Sin embargo para el decreto fundacional el objeto de estudio del nuevo museo era: «Conservar, proteger y promover el conocimiento del patrimonio etnográfico, integrado por todos aquellos *testimonios* que son o han sido expresión relevante de la *cultura* en sus aspectos materiales, sociales o espirituales» (BOE, 684/1993: 82). Las cursivas son nuestras. El concepto de patrimonio cultural ha sido tratado desde distintas posiciones teóricas y metodológicas en el campo de las ciencias sociales y de otros ámbitos disciplinares produciéndose una ingente bibliografía, entre otros: J. L. García (1996); J. L. García y A. Pazos (1998); A. Ariño (1997); Ll. Prats (1997); J. Prat (1993); H. Velasco (1990); J. Zulaika (1996); G. Ashworth (1995); P. Gruffud (1995); D. Herbert (1995); M. Herzfeld (1991); R. Hewison (1987); E. Hobsbawm y T. Ranger (1983); P. Johnson y B. Thomas (1995); M. Norkunas (1993); R. Rosaldo (1989); J. Tunbridge y G. Ashworth (1996); M. Augé (1993); J. Friedman (1994); J. Baudrillard (1969).

⁷ Se trata de las convocatorias, no celebradas siempre anualmente, del *Premio de Investigación Cultural «Marqués de Lozoya»*, que solía editarse y dio lugar a una colección específica de monografías antropológicas, y del *Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular*, mucho más intermitente que el primero y también procedente del MPE, que se publicó en menores ocasiones. Aun cuando se pretendía que estos premios se concedieran a estudios de cultura material y tradicional, en muchas ocasiones se otorgaron a trabajos que rompían con tal orientación y, más de una vez, con la oposición expresa que ciertas autoridades ministeriales manifestaron ante esta elección.

⁸ Sobresalió la organización en 2002 de uno de los cursos internacionales más importantes de la historia de la antropología del Estado español durante el último decenio: *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros*, publicado en 2003.

⁹ Pese a que la difusión y la documentación se consideraban un complemento para las colecciones, en los últimos años esta noción perdió vigor y empezó a pensarse que ambas funciones eran además actividades didácticas y de investigación con su propio sentido. Debe reseñarse, a la vez, que hubo ciertas incorporaciones puntuales de objetos «industriales» —electrodomésticos, maquinaria agraria, artes gráficas— y «urbanos».

fueron mayoritariamente organizadas por otros museos y, con más frecuencia, por entidades privadas, especializadas sobre todo en el mundo de la moda contemporánea, que usaron los espacios, recursos humanos, medios y, con cierta asiduidad, fondos museísticos de esta sección.

El plan expositivo, que nunca se hizo realidad, era muy similar al trazado por Hoyos para el *Museo del Pueblo* y prescindió de la colaboración de antropólogos, que tanto en este caso como en otros sólo fue demandada para consultas muy puntuales sobre aspectos no menos concretos. El proyecto se seguía centrando en el tratamiento de la cultura tradicional, a la que se denominaba también vida «preindustrial», y material, pese al «ánimo de diseñar una exposición que incorpore los más recientes desarrollos de la teoría antropológica» (Carretero, 1994: 224). Fue ésta una opción por convicción, que se justificaba en las características de las colecciones, en la imposibilidad de manifestar con ellas los procesos de cambio y en la dificultad de adquirir nuevas piezas que pudieran expresarlos, debido a las trabas burocráticas para ejecutar compras. El cambio social se marcaría, por tanto, «de manera complementaria», con informaciones gráficas y audiovisuales que se refirieran al aislamiento de algunas zonas, las rurales, y al desarrollo industrial de otras (Opus cit.: 229). Si no había pieza, no podía haber discurso, dando por supuesto que esas informaciones gráficas y audiovisuales no eran objetos y que el cambio cultural podía abordarse como un añadido. Se mantenía una distribución expositiva de tipo geográfico-cultural, dividida en áreas culturales. Pero, dado el desequilibrio geográfico de los fondos, que obligaba a mostrar las áreas culturales a través de mapas, se diseñó una estructura temática que se superponía a ellas, desglosada en seis apartados, y muy próxima a los esquemas clásicos de los estudios de comunidad de los años sesenta y setenta. Bajo los criterios que definían los apartados temáticos, sorprendía que la estructura social careciera del desarrollo que tenían otros epígrafes. Por eso se reconocía que: «Será difícil representar el concepto de relación social, plantear una exposición de la vida social desconectada, separada linealmente, del resto de las manifestaciones que venimos comentando, ya que queda prácticamente vacía de contenido materializable» (Opus cit.: 244). A ello se añadía que para «reflejar la organización política y jurídica quizás sea preferible recurrir

a elementos e instituciones tradicionales como los concejos, guardas comunales, tribunales de aguas y pastos, etc., más que a la estructura actual, o a un análisis comparativo» (Opus cit.: 244).

En febrero de 2004 el *Museo Nacional de Antropología* se diseccionó formalmente en dos entidades independientes por orden de sendos decretos. El primero convirtió la sección de pueblos exóticos de Atocha en el *Museo Nacional de Antropología* reorganizado, cuyas funciones eran casi iguales que las que tuvo anteriormente. La denominación de *Museo de Antropología* la conservó sólo, por tanto, el viejo *Museo de Etnología*, el museo de cultura exótica. El segundo decreto sustituyó la sección dedicada a los pueblos del Estado español por el *Museo del Traje*.

La reorganización del *Museo de Antropología* se creó con el argumento de que «las propiedades funcionales» y la «significación» de las colecciones del desaparecido *Museo de Etnología*, «procedentes de los cinco continentes», posibilitan ahora «ofrecer desde una perspectiva contemporánea y con una metodología museológica, una visión global de la cultura de diferentes pueblos, establecer comparaciones y promover la diversidad cultural y la comprensión intercultural» (BOE, 119/2004: 4862). Paradójicamente se volvía factible en el presente algo que no lo fue unos meses atrás. Lo más desconcertante era que las colecciones, métodos, objetivos, estructura orgánica y, sobre todo, los profesionales de esa sección, incluida su dirección, fueran antes los mismos que ahora. Y no sorprende menos que razones empleadas por la ley de 1993 para unir ambos museos se adujeran en este momento para separarlos. Así la introducción del decreto de reorganización del museo en 2004 repite con otras palabras, a veces literalmente, argumentos utilizados por la ley de 1993 para crear esta entidad. La división de ambos museos impedía precisamente el diálogo que se pretendía y hacía muy difícil que la nueva institución pudiera: «Favorecer la comprensión intercultural y promover la tolerancia hacia otros pueblos y otras culturas» (Opus cit.: 4862) sin incorporar lo propio. Se trataba en definitiva del museo de los «otros». Esta representación de la museología antropológica estaba conceptual y metodológicamente desfasada, como reconoció once años antes el decreto fundacional del *MNA*,

retomando cuanto hacía ya tiempo era insostenible en el marco académico.

Pretender que las culturas de los «otros» podían ser explicadas y entendidas desde las colecciones, que se poseían sobre ellas, sumó al desfase anterior otro más asentado e invariable. Asegurar que los objetos eran capaces de «comunicar y difundir conocimientos antropológicos» (Opus cit.: 4862) no lo arregló precisamente. Pese a lo poco que este museo se despejaba de esos componentes materiales, parece, sin embargo, que no tendría que restringir su recogida y conservación futuras al ámbito de lo denominado tradicional, desde donde se definen sus colecciones actuales. En el preámbulo del decreto de reorganización se mencionó con bastante claridad la necesidad de prestar atención a «las nuevas formas culturales que están surgiendo, inducidas por el proceso de cambio cultural» (Opus cit.: 4862), aunque se siguió hablando de usos y costumbres. Y quizá en el ánimo del legislador entre esas nuevas formas estaba el traje o, más bien, el «diseño».

Mientras el *Museo del Traje* fue ampliamente protestado por los antropólogos del Estado español, contó desde el principio con el respaldo unánime de la *Asociación de Creadores de Moda de España*. Los planes de fundación del *Museo del Traje* fueron desvelados a la sociedad por la prensa muy temprano en contra de los deseos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En noviembre de 2002 *El País* informa que «la ministra Pilar del Castillo ha decidido la creación del Museo de la Moda a partir de las colecciones del Museo Nacional de Antropología» (*El País*, 22 de noviembre de 2002: 40). Parece que fue una resolución personal inespere-

rada incluso entre sus colaboradores más cercanos, ya que la ministra comunicó su determinación «Sin ofrecer más detalles, y ante el asombro de la dirección del museo y de cargos de Cultura...» (Opus cit.: 40). Además estos planes anulaban el proyecto museográfico, que la propia ministra había encargado unos meses antes a la sección de los pueblos del Estado español del *Museo de Antropología* para inaugurar la exposición de sus fondos. Por esferas políticas, en los grandes medios de comunicación y en círculos de la alta sociedad corría un insistente rumor, que sugería que las intenciones de la ministra obedecían, a su vez, al deseo de una conocida dama de favorecer a los diseñadores de moda actuales, con los que intimó en la boda de su hija, un enlace muy comentado. También se subrayó en ese artículo que «El nuevo centro ha provocado malestar entre los antropólogos y departamentos de Facultades» (Opus cit.: 40). Efectivamente, ante esta decisión se alzaron diversas voces, que el 4 de diciembre de 2002 transmitieron su protesta a la ministra y la exhortaron a reconsiderar su decisión con una carta, firmada por más de mil profesionales españoles y extranjeros¹⁰, entre los que predominaban los antropólogos. Los tres primeros remitentes de este escrito fueron tres catedráticos de antropología de la Universidad de Madrid: José Luis García, Enrique Luque y María Cátedra¹¹. En paralelo, se adhirieron formalmente diversos colectivos como la *Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*. La propuesta de diálogo de esta misiva nunca recibió respuesta de la ministra, atrincherada en la idea, expresada meses después, de que «Como responsable del Ministerio,

¹⁰ En el campo de la antropología hubo profesores e investigadores de la mayoría de las universidades públicas y de algunas privadas del Estado español. A ellos se unieron investigadores de distintos centros especializados, como el CSIC. A estos docentes e investigadores se sumaron otros muchos de Argentina —Buenos Aires, Rosario, Tierra de Fuego—, Brasil —Brasilia, São Paulo—, Dinamarca, El Salvador, Estados Unidos —Berkeley, Chicago, Cornell, Illinois, Ithaca, Lincoln, Maryland, Norte de Texas y Reno—, Francia —Aix en Provence, CNRS, EHESS, Niza, París 7 y X—, Gran Bretaña —Cambridge, Nottingham Trent, St. Andrews—, Italia —Perugia, Roma, Salerno, Siena—, México —Autónoma Metropolitana, CIESAS, ENAH, Nacional Autónoma, Puebla, Quintana Roo—, Panamá, Perú —Católica de Lima—, Portugal —Braga, Évora, ISCTE y Nova de Lisboa, Minho, Trás-os-Montes e Alto Douro—, Suecia —Lund— y Venezuela. Numerosos profesores e investigadores de las ciencias sociales, humanas y de la comunicación también suscribieron la carta. Asimismo la firmaron profesionales de la museología y del patrimonio etnológico de diferentes instituciones, entre las que destacamos las siguientes: Centre de Documentació i Museu Textil de Terrassa, CIIM de Venezuela, ICOM, ICOMOS, IPHE, Instituto Portugués do Património Arquitectónico, Fundación Liste-Museo Etnográfico de Vigo, Museo de América, Museo de Antropología de Tenerife, Museo de Artes Decorativas de Barcelona, Museo Nacional de Antropología, Museo de Zaragoza, Museo do Pobo Galego, Museu d'Etnologia de Valencia, Museu d'Historia de la Ciutat de Barcelona y UNESCO. A éstos se agregaron profesionales de muchos museos locales de Asturias, Galicia, Islas Baleares y del País Vasco, así como técnicos de las Consejerías de Cultura de la Comunidad de Madrid, Generalidad Valenciana, Generalitat de Catalunya, Junta de Andalucía y Junta de Castilla y León.

¹¹ Los dos primeros eran directores de los Departamentos de Antropología Social, respectivamente, de la Universidad Complutense y de la Universidad Autónoma. La tercera dirigía la *Revista de Antropología Social*.

las iniciativas son mías» (*El País*, 14 de marzo de 2003: 44). Aun así, aparte de encargar una encuesta que sondeara la aceptación social y empresarial del proyecto, su Director General de Bellas Artes y Archivos, Joaquín Puig de la Bellacasa, reunió¹² con urgencia a los tres primeros firmantes de la carta el 4 de marzo de 2003. Éste buscó «tranquilizar el ánimo de los profesionales» (Opus cit.: 44), saliendo al paso de las declaraciones de protesta que distintos antropólogos y otros representantes del mundo de la cultura estaban efectuando a través de la prensa, la Cadena de radio SER y los partidos políticos de la oposición, incluida la Secretaría de Cultura del PSOE. En esta reunión acompañaron al Director General de Bellas Artes y Archivos la Subdirectora General de Museos Estatales y el Director, desde hacía unos meses, de la sección dedicada a los pueblos del Estado español del *Museo de Antropología*, quien lo fue algo después del *Museo del Traje*. Poco intervinieron ambos, si bien éste último expresó su acatamiento a las órdenes de «arriba», pese a llevar trabajando un tiempo en el proyecto que teóricamente abriría al público la sección que aún dirigía. Sin duda, sus cargos directivos actuales y futuros impedían a los dos ser más explícitos. El malestar suscitado en el Ministerio por la carta, sumado al que había desencadenado días antes la controversia sobre el *Plan Integral de Museos*, reforzó ciertas actitudes jerárquicas. No por casualidad el Director General de Bellas Artes y Archivos había cursado una circular a los directores de museos estatales, pidiéndoles su silencio sobre el mencionado plan «para evitar polémicas», e instándoles a remitir al gabinete de Prensa del Ministerio cualquier información que les solicitaran sobre «la situación del museo, obras previstas, inversiones y otros asuntos» (*ABC*, 19 de febrero de 2003: 52).

En esa reunión el Director General de Bellas Artes y Archivos no reconoció claramente los cambios que se estaban produciendo y acreditó sin querer lo denunciado en la carta. Por otro lado, intentó desmentir la clausura de la sección de los pueblos de España y negar su sustitución por un museo destinado a la «moda», tal y como había aparecido en la prensa. Adelantaba, sin

embargo, que se iba a crear una nueva entidad museística con esta sección, que no podría seguir llamándose *Museo de Antropología*, dado que el calificativo de «antropología» «no le gustaba nada» y lo consideraba una reinención con poco sentido del anterior Gobierno del PSOE, y que debido a cuestiones políticas tampoco se denominaría *Museo del Pueblo Español* o su plural *Museo de los Pueblos de España*. Los tres primeros firmantes del documento esgrimieron que esa sustitución suponía un movimiento ideológico muy evidente, que traspasaba el conocimiento del ser humano integral a su envoltorio; de los grupos de toda condición a su sector más elitista; de la variedad cultural de los pueblos a la actividad crematística, coyuntural y superficial de la moda. Hablaron, en suma, de un cambio simbólico significativo, muy expresivo del realce actual de los valores más frívolos y consumibles que se han introducido en la sociedad, propiciados, reproducidos y legitimados como producto del «corazón» por los medios de comunicación masivos.

Por otra parte, los argumentos del Director General de Bellas Artes y Archivos se fundaban en que el «patrimonio era más importante que la cultura» y en la idea, manifestada posteriormente a *El País*, de que «un museo está basado en sus colecciones y no sólo en un proyecto intelectual» (14 de marzo de 2003: 44). De aquí pasó a reprochar a los antropólogos no haberse ocupado del viejo *Museo de Antropología* y que justo, al «intentar hacer algo con él», se oponían. No se entendía que tres catedráticos de antropología rechazaran un proyecto tan novedoso y conocieran tan poco sobre los museos. Se quiso olvidar algo que aquellos recordaron: que los antropólogos habían colaborado con el museo cuando se lo solicitaron, organizando congresos, participando en comités y premios nacionales o impartiendo conferencias; que siempre lamentaron su estado larvario; y que nunca se había contado con ellos para tratar de solucionarlo, por lo que ahora resultaba sarcástico achacárselo. La cita terminó sin ningún tipo de acuerdo, con claras discrepancias y posiciones bastante enfrentadas. En los días siguientes la polémica siguió en la prensa, como rezan los siguientes titulares: «Mil antropólogos rechazan

¹² Tanto las informaciones que ofrecemos de esta reunión como de otra posterior, mantenida con el Secretario de Estado de Cultura, se basan en el testimonio de una de las autoras de este artículo, que estuvo presente en ambas citas. Su descripción ha sido completada y ratificada por los otros dos remitentes del documento.

el museo de la moda ideado por Pilar del Castillo. Los profesionales alertan sobre el cierre definitivo de la sede de los Pueblos de España» (*El País*, 11 de marzo de 2003: 44); «Los antropólogos, contra el proyecto de Cultura sobre el Museo de la Moda» (*El Mundo*, 14 de marzo de 2003: 51); «Cultura invertirá 19 millones en un Museo de la Indumentaria, que estará listo en un año. El nuevo centro hereda los fondos del Museo del Pueblo Español y la sede del antiguo MEAC» (*La Razón*, 14 de marzo de 2003: 27).

A mediados de septiembre del mismo año, los tres primeros remitentes de la carta se reunieron con el Secretario de Estado de Cultura, asistiendo también el Director General de Bellas Artes y Archivos. Fue una sesión de unos minutos, que éste último clausuró sin más dilación y diálogo, cuando el Secretario de Estado de Cultura tuvo que ausentarse por un compromiso ineludible. Antes de irse confirmó que la decisión de crear el nuevo museo llegó de «arriba», por lo que había intentado cumplirla lo mejor posible. Añadió que la nueva entidad se llamaría *Museo del Traje*, para que sus fondos de indumentaria recuperaran la tradición y el nombre del antiguo *Museo del Traje Regional e Histórico* de 1927 y que tendría un organismo adjunto, que se denominaría *Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico*. A pesar del sesgo añejo y, sobre todo, elitista y desnaturalizado que tomaba el conjunto del proyecto, en opinión de los tres primeros firmantes, éstos plantearon al Secretario de Estado de Cultura la posibilidad de que tal centro tuviera cierta autonomía respecto al *Museo del Traje* y pudiera realizar actividades propias. La respuesta fue que esta entidad estaría únicamente al servicio de las directrices, líneas de trabajo y necesidades del *Museo*, al que serviría de apoyo.

El *Museo del Traje* se constituyó en la sede de la Ciudad Universitaria, cuyos espacios se acondicionaron y reutilizaron gracias a una inversión de más de 20 millones de euros que superaba con creces el gasto previsto (*elmundo.es*, 22 de septiembre de 2003). El diseño de un restaurante de lujo pareció imprescindible para dar servicio al tipo de visitantes que se quería atraer y como complemento al recorrido de las salas de exposición. Y, aunque se prescindió de profesionales considerados innecesarios e incómodos para los nuevos fines, se embargaron asimismo los recursos humanos de la sección. En año y medio esta plantilla se incrementó alrededor de

un 46% con la contratación de especialistas en indumentaria y labores subsidiarias (Opus cit.), aun cuando el decreto fundacional prohibía taxativamente que la creación del nuevo museo elevara el gasto público en personal. Igualmente el preámbulo de esa ley formuló con claridad qué clase de colecciones de indumentaria se potenciaba y promovía. Señalaba que éstas habían crecido y cambiado mucho desde sus orígenes, por lo que constituían en la actualidad «un conjunto de suficiente entidad como para servir de eje principal a la exposición permanente» del *Museo del Traje*, capaz de explicar «la evolución histórica de la indumentaria... desde las más remotas épocas... hasta una actualidad que debe ser permanente y llevarle a ser cronista de la evolución y los logros del diseño de moda contemporáneo» (*BOE*, 120/2004: 4863-4864). Incluso los aspectos históricos de la indumentaria que se querían resaltar se referían esencialmente a los trajes de época confeccionados para las élites, en particular para la nobleza, con un valor artístico y susceptibles de expresar las tendencias de la alta costura en distintos momentos.

En la rueda de prensa, que convocó la ministra, a finales de septiembre de 2003, para mostrar públicamente la nueva entidad, su futuro director anunció que, «frente a un planteamiento etnográfico general», se ha preferido convertir al vestido en el «hilo conductor del museo... el traje siempre estará presentado en su contexto junto a otros objetos relacionados, como juguetes, carteles, joyería popular, instrumentos o muebles» (*La Razón*, 23 de septiembre de 2003: 24). Meses antes, la ministra ya había insistido en la necesidad de situar las piezas de indumentaria «en una perspectiva antropológica más amplia» (*La Razón*, 14 de marzo de 2003: 27). Resulta paradójico que para esto se suprimiera la antropología y que el todo se incluyera dentro de la parte. En el juego metonímico de representar a las colecciones etnográficas por el traje y a éste por la moda de época y, en especial, contemporánea, se iba dejando mucho por el camino. Tal vez por ello la ministra en la citada rueda de prensa aludió a la posibilidad de convertir la antigua Fábrica de Tabacos en un museo para las artes decorativas. Quizá se adelantaba a que muchos de esos objetos «integrables» en el *Museo del Traje* no llegaran a serlo, quedando eclipsados en los almacenes, y los preparó un potencial destino, sin importar demasiado que con esto se desmantelara la uni-

dad interna de las colecciones. Otras alternativas que se barajaron en esta misma dirección consistieron en la cesión permanente o temporal de las piezas, poco útiles para los fines del museo, o su utilización para realizar intercambios con otras instituciones. Fue el caso del ofrecimiento de la colección de instrumentos musicales a un futuro museo estatal que sobre estos objetos se proyectaba en Santiago de Compostela (*El País*, 11 de marzo de 2003: 44). Que el *Museo del Traje* dejara arrumbadas más de 80.000 piezas de otros fondos, frente a las 20.000 de indumentaria que ahora se magnificaban simbólicamente, sólo fue un obstáculo retórico, que había que salvar con el verbo. De que los vestidos pudieran legitimar cada vez más los discursos sobre la representatividad de las prendas de moda, se encargaron las siguientes adquisiciones. Si, de esos 20.000 elementos, 8.000 provenían en los últimos tiempos del ámbito de la moda, el 22 de septiembre de 2003 la red informática de *El Mundo* (*elmundo.es*, 22 de septiembre de 2003) aseguró que los objetos que integraban el total de los fondos del museo habían ascendido a 150.000, correspondiendo este aumento sobre todo a los materiales que avalaban la nueva orientación museística. Tal crecimiento, vertiginoso en cuestión de meses, lo ratificó *La Razón* (23 de septiembre de 2003: 24), elevando la cifra anterior a 151.000 piezas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003: 4).

En ese comunicado a la prensa el futuro director del museo indicó: «disponemos de fondos privilegiados, como el de trajes populares, con importantes piezas de Balenciaga, Poiret y Fortuny (Opus cit.: 24). En sus declaraciones durante ese acto, recogidas por *El País* (23 de septiembre de 2003: 24), comentó que la definición de «popular» y «cultura popular», que inspirara la *Exposición del Traje Regional* de 1925, estaba sujeta a divergentes interpretaciones ideológicas y estéticas. Por un lado, se hallaban los partidarios de una visión costumbrista, conservadora e invariante. Por otro, se encontraban los defensores de una postura progresista y evolutiva, propia del folklore, que había continuado hasta nuestros días, en la que él mismo y la entidad que iba a encabezar se encuadraban, así como las ideas que había aportado para el dossier de la primera exhibición del proyecto, el 13 de marzo de 2003. En este documento, entregado a los periodistas, se explicaba que la exposición del museo incluiría parte de «La indumentaria

popular, que se ha situado cronológicamente en la transición de los siglos XIX a XX, momento álgido de su estudio y recopilación, y de la definición conceptual del vestido popular» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003: 5). Se refería fundamentalmente a los conocidos «trajes regionales», recreados en un área expositiva específica, como testimonio de aquella posición costumbrista y esencialista, superada por la modernidad, que él no compartía. Bajo este posicionamiento, la moda contemporánea era el folklore de hoy y los trajes regionales el de ayer, mientras que lo popular se asociaba tanto con los grupos más «enraizados» y antiguos de la sociedad —nociones, por lo demás, bien difíciles de definir— como con sus élites, más evolucionadas. A la postre, esta visión se aproximaba bastante a la sostenida por el *Museo del Traje Regional e Histórico*; no por casualidad tantas veces invocada desde el inicio del nuevo proyecto museístico. Ni la mirada del futuro director del museo ni la de esta exposición quisieron ver que lo popular concernía sencillamente al conjunto del común en cualquier tiempo y lugar. Partiendo de estos planteamientos, resultaba fácil entender que el museo en vez de recibir el calificativo de indumentaria, como se pensó en un principio, se terminara llamando del traje; algo más propio de llevar por quienes no son comunes. Tras la rueda de prensa, se celebró una recepción en los jardines del museo, a la que acudieron, entre otros invitados: Covadonga O'Shea, Enrique Loewe, Lorenzo Caprile, Kina Fernández y Modesto Lomba. Este último destacó la importancia de una experiencia de este tipo, «ya que la necesidad de este museo es algo que expresamos desde el primer momento tanto a Pilar del Castillo como a Aznar. Gracias a esta sede permanente se activa la memoria histórica de la moda en este país» (*La Razón*, 23 de septiembre de 2003; 24).

Días antes de la toma de posesión del nuevo gobierno socialista, el 1 de abril de 2004, se inauguró el *Museo del Traje* en un acto que recordó un titular de *El Mundo*: «para vestir este museo, se ha desnudado al Nacional de Antropología» (1 de abril de 2004: 16). La ministra, en funciones y en uno de sus últimos actos, descubrió una placa con su propio nombre a la entrada del recinto, mientras que la exposición mostraba que el museo «viaja por la historia de España» (Opus cit.: 16), exhibiendo un vestido diminuto de la Infanta María de 1235, aparte de

las piezas seleccionadas del almacén. Entre ellas sobresalieron diversos complementos de indumentaria —zapatos de seda, guantes de cabritilla, abanicos, sombrillas y mantillas bordadas—, los trajes de Fortuny —comprados un año antes— y modelos de reciente adquisición de: Poiret, Schiaparelli, Dior, Balenciaga, Pertegaz, Berhanyer, Sybilla, Lydia Delgado, Jesús del Pozo y Manuel Piña. Y, por si la exposición permanente no resultara aún lo suficientemente ilustrativa del discurso futuro del museo, su director aclaró que las próximas muestras temporales se enfocarían «hacia los creadores de los últimos años», de las que serían una primicia los diseños de zapatos de Manolo Blahnik (*El País*, 1 de abril de 2004: 37; *El Mundo*, 1 de abril de 2004: 17). El catálogo, que recoge las actividades ofrecidas al público por el museo de abril a diciembre de 2004, deja pocos resquicios a otros asuntos que no sean el vestido. Además de visitas guiadas, conferencias y cursos sobre el traje regional e histórico, joyería y adornos y alta costura, se incluye secciones como «El modelo del mes»; talleres titulados: «Siguiendo la moda» o, el propuesto por su «especial interés para jóvenes», «Complementos a mi gusto» (Museo del Traje, 2004). También programa visitas escolares, encaminadas a familiarizar a los niños con la moda, y encuentros con Jesús del Pozo, Modesto Lomba, Elio Berhanyer, Lorenzo Caprile, Carolina Herrera y Manuel Pertegaz. «El modelo del mes» se dedica en septiembre al «traje nacional español» (Opus cit., 2004); una referencia unificadora de las culturas del Estado difícil de compatibilizar con la perspectiva antropológica, que se pretendía adoptar, y con el supuesto abandono de visiones esencialistas, costumbristas e invariantes. Entre los últimos proyectos está la exposición *Barbie Fashion Icon*, en la que 90 diseñadores crean moda para la muñeca Barbie. Nos preguntamos qué clase de mensajes se transmiten a los más jóvenes y qué tipo de seres humanos se pueden formar en el futuro a tenor de estos encuentros y exhibiciones.

En este contexto, el adjunto *Centro de Investigaciones del Patrimonio Etnológico* se convirtió en poco más que en un mero subtítulo del *Museo del Traje*, cuyas primeras actuaciones públicas casi nunca citaban. Se concibió como una entidad periférica y subordinada, sin fondos, espacios y medios propios. Su actividad investigadora, tan potenciada en la letra del

decreto de creación, la dictaba la demanda del *Museo del Traje*, aunque se mantenían vigentes las convocatorias de los premios de investigación cultural y fotográfica. Era útil además para amortiguar el carácter elitista del museo y custodiar las piezas, que se exhibirían como tramoza y atrezzo de las colecciones. Asimismo este apéndice permitía usar la antropología como convenía.

4. DE LA CREACIÓN AL APOCALIPSIS: UN PROCESO SIMBÓLICO

Durante un período... me encontré al frente de un museo etnográfico, en estado de formación... a fines de 1953, me di cuenta de que el museo podía seguir con sus rasgos de crisálida, larva o feto, mucho tiempo más. Entonces tomé la decisión de marcharme de él... sospechaba que estaban ocurriendo dos cosas:

1ª. O que yo no era persona grata oficialmente y el museo no funcionaba por esa razón adjetiva.

2ª. O que el museo no le interesaba a nadie, y, en ese caso, el que estaba perdiendo el tiempo era yo.

La segunda de estas dos hipótesis resultó la verdadera...

—No. No es usted tan importante. Lo que pasa es que la Etnografía o la Etnología son ciencias oscuras o despreciadas.

... Han pasado los años y el museo sigue, no sé si en estado fetal o corpore insepulto. Para el caso es lo mismo. Por otra parte los que van apareciendo como creaciones nuevas corresponden a criterios que a mí, profesionalmente no me interesan: de folklorismo turístico, tipismo regional...

Quise introducir en el Museo del Pueblo Español de Madrid ciertas normas que hicieran de él un museo científico y no un museo folklórico más... frente a la voluptuosidad que experimentaba el secretario de la institución comprando almireces sobre todo y ante las ideas de un patronato bastante ajeno a todo lo que fueran trabajos cotidianos pero que se extasiaba ante los trajes cortesanos, las chupas, casacas, espadines, sombreros de copa y levitas, más o menos históricos (Caro Baroja, 1983: 9-10).

Las líneas precedentes son muy ilustrativas de la trayectoria de los museos estatales de antropología analizados, aparte de ser premonitorias de la sustitución del *Museo de Antropología* por el *Museo del Traje*. Finalmente triunfaron los almireces y «los trajes cortesanos, las chupas, casacas, espadines, sombreros de copa y

levitas, más o menos históricos», y sus proponentes, frente al mundo del trabajo y de la vida cotidiana. No ha sido un cambio accidental sino un proceso simbólico, muy definitivo y significativo a varios niveles.

Los museos sobre cultura tradicional y exótica sustituyen las representaciones raciales de la diversidad por las culturales, la historia natural por la civil. Pero esta diferenciación no fue muy nítida. Se produce una traslación del hombre natural a los «naturales» y a los primitivos, como representación de los pueblos tradicionales y de los exóticos, exponentes, unos, de un pasado romántico que nos ofrece las raíces de lo que fuimos y, otros, del universo exterior a nosotros aún sin civilizar. El antiguo *Museo del Traje Regional e Histórico* tiene un origen claramente aristocrático a tenor de sus principales promotores y validos. De la lista de personalidades que recogieron sus fondos se aprecia la variedad de títulos nobiliarios y cargos eclesiásticos que se ponen al servicio de un «elevado» fin patriótico. La búsqueda incesante del traje popular, cuando probablemente los «populares» ya no lo llevaban, convirtió a esas élites en heroínas culturales, salvaguardias de la pureza de la tradición y de su desaparición frente a los procesos de cambio cultural. Su definición y construcción de lo popular condujo a este museo a la reificación de culturas y regiones a partir de unos idealizados trajes regionales, también construidos, suprimiendo diferencias sociales significativas, identidades opuestas, mundos en conflicto. La uniformidad y el orden al tratar cuestiones de los del común fueron la norma, sólo rota por el énfasis en el «tipismo», lo anecdótico e intrascendente. Por ello se adoptó con entusiasmo el tema del traje, atendiendo a sus aspectos más superficiales, festivos y embellecidos y enfatizando las formas amables frente al escrutinio de las relaciones sociales que introducían sombras de desigualdad. El papel que en este museo se arrogaron las élites para describir al pueblo les explicaba y legitimaba a ellas mismas y a sus valores. Nos preguntamos qué clase de vestimenta puede sobrevivir entre pastores que llevaban prácticamente la misma ropa toda su vida.

Pero incluso la ropa «de pastor», una etiqueta bastante cuestionable, no impide ciertos incómodos interrogantes: ¿qué tipo de pastor?, ¿pobre, rico, propietario, asalariado?, ¿era atuendo de diario, de fiesta?, ¿se la ponía realmente?, ¿cuando? En suma, ¿cuál fue el contexto social y la representatividad de este traje? Y, por supuesto, ¿cuáles eran los objetos que merecían ser parte del museo?

En contraste el *Museo del Pueblo Español* fue un proyecto relativamente novedoso, avanzado y pedagógico, acorde con la ideología y el ambiente político de una época, en que casi todas las poblaciones contaban con sus respectivas Casas del Pueblo y se reafirmaban contra los privilegios del «Rey y la Corte». Frente al énfasis en el traje y sus accesorios, el *Museo del Pueblo* pretendía cubrir las distintas actividades cotidianas del ser humano de manera más amplia e integral. La recolección de material ya no se planteaba como algo tan indiscriminado e idealizado sino que se aludía a su representatividad, a su selección directa y a la huida de la pieza rara y extraña. A pesar de sus aspectos positivos, quedó fuera el presente, el mundo urbano... y el propio *pueblo*, objeto pasivo de las investigaciones que sobre la «masa popular» desarrollaban las personas cultas¹³. El pueblo es «natural», rural, de economía tradicional e incapaz de percibir su propio valor y sus producciones materiales, que son salvadas —«ahora o nunca»— por esos portavoces culturales que deciden lo que se debe rescatar, qué es «lo último y auténtico», lo popular, tradicional y castizo. Se trata en definitiva de un procedimiento circular: una reconstrucción de la cultura a partir de materiales que se han recogido con una posición intelectual muy clara, que refuerza la propia elaboración cultural.

Las cosas cambiaron como lo hizo el propio país tras la Guerra Civil. La merma de maestros con que terminó la contienda tuvo que afectar por fuerza la recogida de materiales a partir de ese momento. La ideología del régimen franquista impuso un renovado y uniformizante énfasis en «lo tradicional», la provincia y lo rural (Schorske, 2001: 75-104) y una vuelta a la

¹³ Los interlocutores del museo, principales protagonistas de la recogida de fondos, no eran los campesinos ni el resto de la sociedad civil, sino esas «personas cultas directoras de la masa popular y con indiscutida autoridad de consejo sobre ella, que conviven con la verdadera representación del pueblo, tradicional y perdurable, que pueden recoger directa y auténticamente los objetos representativos de la cultura material y espiritual del campesino, del artesano y del verdadero conservador de la vida popular tradicional...» (Patronato del Museo del Pueblo Español, 1935: 43).

visión elitista de antaño. Caro Baroja trató de reconducir el museo, planteando una nueva perspectiva de análisis y una metodología más rigurosa —el énfasis en el trabajo cotidiano, normas científicas— con evidente «mala suerte». La razón que aduce para explicar su fracaso —«Lo que pasa es que la Etnografía o la Etnología son ciencias oscuras o despreciadas»— evoca la imagen de exotismo, intrascendencia y esencialmente de peligro que se asoció con la antropología en la época franquista. Y no es que se impidiera la creación de nuevos museos, que empezaron a proliferar en esas fechas, sino que éstos se planteaban con criterios «de folklorismo turístico, tipismo regional, etc.». Evidentemente las manifestaciones folklóricas, tan apreciadas por los regímenes populistas y fascismos, —coros y danzas, muestras de artesanía, recetas de cocina, ferias del campo, celebraciones patrióticas— estaban en todo su esplendor en 1953, año que Caro rememora.

Esto es muy explícito en el *Museo Nacional de Etnología*, que se funda justo después de la Guerra Civil. Ambos museos durante un tiempo comparten incluso director, José Pérez de Barradas, quien proclama una ideología, acorde con la situación política del Estado y basada en la apología y unidad de la raza y la cultura española. Mientras el *Museo del Pueblo* contemplaba una mayor diversidad, el de *Etnología* plasmaba España como un bloque frente al exterior, que rechazaba el antiespañolismo y exaltaba su militante cristianismo ante la evolución, su pasado colonial y las viejas glorias y grandezas imperiales. Es la época en que se prolonga la misión civilizadora y evangelizadora a las antiguas «provincias ultramarinas», y esto se observa en las colecciones del museo y su desproporción. Aunque en teoría el museo se refiere a los cinco continentes, sus objetos se deben a accidentes históricos: exposiciones, expediciones o misiones coloniales. De nuevo se reconstruye, se inventa la cultura; el mundo exterior es lo que muestran sus fondos. El museo evidencia además en sus modestas instalaciones y colecciones la penuria del momento, la dificultad de ser imperio en una época de pobreza y la falta de interés por el mundo que rodea a la nación.

Con los años el tema turístico se empezó a considerar en el país y, con ello, la mercantilización de la cultura. La artesanía, las artes decorativas y populares se ponen de moda como obras menores, anónimas y rurales para el consumo

interior y exterior, algo que reflejan los dos museos. El énfasis está en ese apuro que se arrincona en el desván porque ya no tiene uso, en la vasija de agua que ya no cumple su función; ambos se convierten en mercancías disputadas por museos, turistas y anticuarios. Desde el exterior entran a la vez noticias sobre nuevas estrategias expositivas, recogida de materiales y organización museística «acorde con los nuevos tiempos». Quizá por ello en esta época se produce la única apertura al público, tan esperada como breve, del *Museo del Pueblo Español*. El trasiego de sus fondos y la permanente dificultad para exhibirlos sugiere la poca relevancia que se les supone y cierta incomodidad e inconstancia por parte del poder. La paradoja es que en su efímera apertura sirviera de modelo a otros museos, esparcidos por el Estado español, que aún permanecen.

En 1993 el decreto de creación del Museo Nacional de Antropología pretende algo más que una mera reorganización de funciones. Al encuadrar a los dos museos anteriores en un único proyecto, busca un planteamiento más actual y comprensivo de la cultura, que resalta a la vez su unidad y diversidad y rompe con la estanca dicotomía del «otro» y «nosotros». Su defensa del pluralismo y de la comprensión intercultural demuestra un conocimiento poco usual de la antropología y de la nueva situación multicultural que se avecina en el país. Incluso su filosofía va más allá que la Ley del Patrimonio Histórico Español, al sustituir el más burocrático y mercantil término de «Patrimonio cultural» por el más inclusivo de «cultura». Este cambio es precisamente el que motiva que el Director General de Bellas Artes, en su reunión con los primeros firmantes de la carta de protesta, acusara al pasado gobierno socialista de primar la *cultura* sobre el *patrimonio cultural*. Detrás de esta sustitución de palabras, aparentemente inocente, lo que está en juego es la propia noción de cultura y de museo. El redactor del decreto emplea un concepto antropológico e integral, mientras que el Director General imprime un contenido mercantilista, que connota acumulación y progreso, sinónimo caduco de civilización. Un planteamiento que subordina la cultura al patrimonio, en realidad promueve los objetos —los bienes tangibles, muebles e inmuebles— frente a las ideas —los testimonios—. Y en definitiva, un artefacto, cualquier artefacto, es fundamentalmente una idea. Sin

embargo, los avances que preconiza el decreto de fundación del *Museo de Antropología* fracasan, porque no cuentan con la voluntad del poder político y de los responsables administrativos para hacerlos viables más allá del terreno virtual. Se da además la paradoja de que se plantea un museo de antropología... sin antropólogos y, por supuesto, sin antropología. Así lo indican el desarrollo de sus funciones y el propio proyecto expositivo, que contradicen la filosofía que los inspira y continúan centrados en la cultura material y tradicional y en la delimitación de áreas culturales, poco compatibles con el entendimiento de la diversidad. Una excepción fueron, aparte de determinados actos de difusión —conferencias, cursos, publicaciones— e investigación, los archivos documentales, fotográficos y audiovisuales que por su naturaleza trascienden la orientación hacia la cultura material y tradicional. Cuando se pidió la colaboración de los antropólogos, por ejemplo, en los jurados del premio Marqués de Lozoya, se producía una curiosa situación: mientras el museo seguía centrado en sus objetos tradicionales, las investigaciones galardonadas trataban de materias muy poco afines con éstos. Se premiaban estudios de palpitante actualidad, gran amplitud temática y con un enfoque antropológico —emigración, enfermedad y muerte, alimentación, rituales urbanos, identidad y género—, a pesar de las recomendaciones reiteradas del Ministerio para seleccionar trabajos que versaran estrictamente sobre «artes y tradiciones populares», más genuinos y *tangibles*.

Así pues, la innovación propuesta quedó en papel mojado y los museos de origen continuaron separados de hecho. Ésta y otras experiencias similares sugieren que sería un bonito tema de investigación el impacto de los individuos, grupos e ideologías en el surgimiento y la clausura de museos e instituciones del saber, —departamentos universitarios, divisiones y agrupamientos de las ciencias y áreas de conocimiento— independientemente de su «natural» relevancia. Ello no sólo contribuye a explicar la existencia del *Museo de Antropología*, sino la transformación de la *Exposición del Traje Regional* en un museo, el nacimiento del *Museo del Pueblo* —una decisión claramente asociada al poder y a la amistad—, el destino tan diferente de éste y el del *Museo de Etnología* —uno casi siempre cerrado al público y otro abierto de forma constante— y, finalmente, la creación del

Museo del Traje. Esta última plantea muchos interrogantes: ¿quién decide su fundación a costa del *Museo de Antropología* cuatro meses después de una orden previa de proyecto expositivo?, ¿qué motiva este cambio?, ¿es puramente personal? —«las iniciativas son mías»—, ¿quién es exactamente el de *arriba* que da la orden de crearlo? Pero el factor individual no aclara todo el asunto. Detrás del permanente cierre del *Museo del Pueblo* y de su posterior versión como *Museo de Antropología* está el problema de la definición del *Pueblo* o de los *Pueblos de España*. La paradoja en este caso es la proliferación de museos de antropología en todo el territorio estatal a través de la tutela y, en ocasiones, exaltación de las Autonomías. Al fin y al cabo, el museo resulta una cuestión candente para el poder; no es sólo un proyecto intelectual sino político y, aún más, de identidad que responde al clásico dilema de *¿quiénes somos?* De entre las posibles respuestas a esta pregunta la más absurda es negarla, cerrar el diálogo de identidades que conformaría una nación.

Y también es más fácil estudiar al otro que a uno mismo: al analizarle, le abarcamos, calificamos y domesticamos. Tal vez por ello el museo de Atocha en su última reorganización como *Museo de Antropología* ha vuelto a su antigua rutina, al estudio de los *otros*. El problema de *nosotros* se ha cerrado en falso y se ha sustituido metonímicamente por el de nuestra *apariencia*: el traje. La propia denominación del *Museo del Traje* suscitó bastante indecisión, lo que sugiere cierta confusión: se barajaron los nombres de museo de la Moda, Indumentaria, Traje... Finalmente se eligió la denominación tradicional de 1927, lo que destaca sin duda su continuidad histórica, aun cuando la historia constituye un puro adorno del espíritu real del museo: la moda contemporánea que tanto han celebrado algunos diseñadores actuales. Mientras que en el museo de 1927 la ropa de alta costura era residual, en el *Museo del Traje* la moda es el ingrediente esencial de colecciones y exhibiciones, con lo que se acrecienta su carácter elitista. La élite, profundamente identificada con los intereses políticos e incluso personales del Gobierno del Estado, no sólo iba a definirnos de nuevo desde su modelo sexista y clasista, sino que había decidido suplantarnos alegando que era nuestra voz. Ocuparse del común deja de ser el rasgo esencial que, con más o menos coherencia, caracterizó desde sus orígenes a los

museos estatales de cultura. La historia de los pueblos vuelve a contarse con la vida de reyes y élites, con los usuarios del «traje nacional español». Ahora un museo de cultura estatal dice que atiende al presente y lee el pasado bajo esta dimensión, pero en ella sólo están algunos. El denominado folklore popular y tradicional, singularmente expresado por la indumentaria regional, se tilda de caduco, costumbrista, invariante y conservador por muchos de sus antiguos apologistas. Se impone el folklore «moderno» y «progresista» de la élite. El *Museo del Traje* plasma con nitidez un modo de vida y pensamiento que contiene valores muy significativos en torno al cuerpo. Exalta la delgadez propia de las modelos —las Barbies por ejemplo— y sus riesgos, como la depresión y la anorexia, y promueve la adhesión de los jóvenes a las marcas de distinción. Habla de una sociedad que transmite la importancia del continente y no del contenido, el apego a lo aparente y superficial, inmersa en unos medios de comunicación que la bombardean continuamente con desfiles de moda, dietas-milagro, consumo y telebasura. En suma, expresa el triunfo del «diseño» y fundamentalmente del disfrute de la élite que puede pagar la creatividad de los diseñadores de moda. Es, pues, un museo *de y para* una clase.

5. VOCES CAUTIVAS

En este contexto se revelan representaciones muy discutibles sobre la diversidad cultural, el presente y el pasado, la etnografía y su uso y la propia cultura.

Diversidad cultural. La distinción entre nosotros y ellos, museos interiores y exteriores, sólo implica una variación del lugar representado. El estudio de lo interior supuso en la práctica ocuparse de lo exótico en otro territorio, denominándolo tradicional. En ambos casos se define a los pueblos por su aislamiento, autonomía y localismo, por sus caracteres genuinos, invariables y cerrados. Se argumenta (Carretero, 1994; Ortiz, 1992) que la segregación entre museos de cultura tradicional y exótica, entre pueblos cer-

canos y lejanos, responde a sus rasgos específicos y a los distintos conceptos y métodos que debe emplearse para estudiarlos. Pero son los diversos marcos territoriales de acción política y, coherentemente, de trabajo antropológico los que condicionan diferentes ámbitos museísticos. No son las culturas las que construyen los museos, sino que unas y otros se definen desde las políticas culturales. Unos museos legitiman la idea de nación y otros la de imperio, asignando a sus actores papeles específicos en figuraciones distintas. El nuevo *Museo de Antropología* sigue manejando representaciones del otro ajenas al examen de uno mismo.

Por otra parte, los museos de cultura uniforman la diversidad. Sus actores son idílicos, sin identidades opuestas, desencuentros y desigualdades entre sí y frente a otros, domesticados y cristalizados por un fenómeno de folklorización populista, que promovió la modernidad para movilizar e integrar a los grupos campesinos en la nación (Castelo-Branco y Branco, 2003)¹⁴. Compartido con otras naciones europeas, fue un proceso de construcción e institucionalización de prácticas performativas «tradicionales», constituidas por fragmentos seleccionados de la cultura «popular». Aunque este fenómeno se nutría de materiales principalmente rurales, lo generaron, legitimaron y reprodujeron los grupos dominantes desde las ciudades, que veían las producciones del pueblo como arte menor, anónimo, no creativo, repetitivo, de escaso valor económico y no realizado por artistas sino por artesanos. Sus autores son considerados seres populares, «incultos», «elementales» y enraizados que se oponen a las élites «cultas», «superiores» y cosmopolitas¹⁵. Son extremos sociales delimitados por sus distintas posiciones espaciotemporales. En la senda difusionista y de los aficionados al folklore, la homogeneidad e invariabilidad atribuida al objeto de estudio propicia asimismo la formulación de áreas culturales para explicar a los grupos sociales. El *Museo del Pueblo* las heredó del *Museo del Traje Regional e Histórico* y, más elaboradas, las transmitió al *Museo de Etnología* y al de *Antropología*. Estas áreas concebidas como «auténticas fronteras

¹⁴ El proceso en Portugal (Castelo-Branco y Branco, 2003) se inicia en 1865, cuando la reina portuguesa se disfraza con un traje campesino popular. Pero es en 1920, cuando se produce un primer estudio del traje «popular» de un área rural, y en la siguiente década se convierte en un asunto de Estado.

¹⁵ Según decía Marañón: «el arte popular es obra anónima... hija de la mano innumerable del coro que no tiene la capacidad de firmar... que crea la belleza pura en menor medida que la aristocracia» (1935: 49-50).

etnográficas», útiles incluso para significar hibridaciones (Hoyos, 1935: 29; Hoyos y Hoyos Sancho, 1947: 20), hacen invisible la diversidad, unificando realidades muy distintas, y diluyen en el concepto de territorio el de identidad y el de cultura que además confunden. Se ignora que la definición de lo identitario requiere la incorporación del mundo subjetivo presente y futuro de sus actores y no tanto de elementos objetivos y del pasado (Barth, 1969). Tales áreas, pensadas para recopilar y exponer fondos, se equiparan con la región y, dentro de ella, con la provincia, de modo que la unidad y capacidad integradora de la primera se traslada a la segunda y, por encima de ambas, a la nación. El *Museo del Traje* reinventa estas unidades espaciales trazando relaciones verticales. La moda pretende unificar la diversidad y ser un rasgo de cosmopolitismo. En efecto, hoy las fronteras son muy permeables para los diseñadores y las empresas de moda que producen en Marruecos o el sudeste asiático y la venden en todo el mundo a quien pueda pagarla.

Presente y pasado. El pueblo se sustituye por sus actores «tradicionales», congelados en el tiempo por un presente sin futuro que les ata al pasado, aislados en un mundo rural atemporal, con valores eternos y frente al que los espacios urbanos e industriales resultan menos «genuinos» y representativos de la nación, más «peligrosos». La fijación del pasado en el presente es la condición existencial de los grupos rurales por lo que, si el progreso acaba con aquélla, termina además con ésta y las identidades que sustenta. La cultura se reduce a la tradición y ambos conceptos se funden al asegurar que la desaparición de la segunda conlleva la de la primera. Se afirma también que la modernización, al disolver lo tradicional, las «formas de vida antigua que se mantienen en el pueblo», destruye la propia identidad nacional (Carretero, 1994: 212). Pero el progreso no sólo es nocivo para los «tradicionales» y la nación. En las áreas urbanas e industriales define sujetos sin pasado reseñable y con un presente carente de interés cultural. Aunque el *Museo del Traje* parece rechazar esta visión en su apuesta por la mudanza de la moda, la importancia dada ahora a los actores del presente responde al relieve de quienes llevan y diseñan la alta costura contemporá-

nea y no a un replanteamiento de esa mirada sobre la articulación de presente y pasado. También el nuevo *Museo de Antropología* presume haberse adecuado a la actualidad que dibujan la política neocolonial del Estado y la división internacional del trabajo para hablar del antiguo mundo de las colonias y sus emigrantes. La pérdida de colonias no impide seguir arrogándose ante ellas posiciones de poder y legitimidades históricas.

Etnografía y su uso. Pese a que, frente a otros museos, los de cultura reivindican la etnografía como distintivo, salvo excepciones, ni hubo etnógrafos ni método etnográfico. Elaboran su discurso sin investigación de campo, prescindiendo del contacto directo y sostenido con el objeto de estudio etnográfico: personas y grupos. En su lugar optan por un coleccionismo similar al de los museos de arte y a su afán por atesorar trofeos, botines y piezas de valor¹⁶, desahogando la cultura material e inmaterial. Consideran que la cultura material no requiere incorporar los significados de los actores que la crean y usan en un contexto social e histórico determinado, su representatividad temática y territorial. La importancia de la cultura material radica en su misma consistencia formal, su capacidad de percibirse sensorialmente por los sujetos que la coleccionan y muestran y de quienes la contemplan. Por ello se desprecia una cultura inmaterial cuya inconsistencia física dificulta la rutina del coleccionista para recoger y exhibir y conlleva una investigación etnográfica que éste no suele saber, ni querer, hacer. No es casual que, las raras veces que los museos de antropología tratan lo inmaterial, lo lean con objetos que lo desvirtúan y ocultan a unos actores sociales cuyos procesos de cambio, diversidades e identidades se alejan tanto de la realidad y están tan domesticados. Hoy se sigue asegurando que los objetos tangibles son capaces por sí mismos de crear conocimientos antropológicos, que la cultura la definen las colecciones y que, si no hay pieza, no puede haber discurso ni museo. Un museo sólo se basa en sus fondos aunque sean parciales y escasos y distorsionen de modo surrealista las culturas. Así se ignora o desnaturaliza aspectos como las relaciones sociales y políticas o el ceremonial, que en el mejor de los

¹⁶ La crítica de Boas a este camino en 1887 facilitó su abandono a muchos museos antropológicos norteamericanos.

casos se expresan con armas, bastones de mando o joyas.

Es una etnografía sin sujetos de estudio pero también sin investigadores: sus dos pilares esenciales. Salvando casos, la selección de materiales no la realizan antropólogos, sino una amplia gama de recopiladores poco especializados, a menudo, por delegación de otros que tampoco son expertos. Además la forma más frecuente de obtener piezas consiste en recibir donaciones o comprarlas a coleccionistas, lo que suma a su habitual descontextualización la que añaden terceros en virtud de sus específicos intereses recopilatorios. La carencia de criterios, que preside la recogida de objetos y su sistematización, la agrava a la vez la casi absoluta y desmedida prioridad de salvar materiales en riesgo de desaparición. Aparte de investigados e investigadores, también falta el nexo que les une: la investigación, circunscrita a las colecciones. Sólo puntualmente hay un conocimiento previo en el terreno de los fondos seleccionados. La norma es que la investigación sea una mera reconstrucción, consecutiva y no constructiva del objetivo de estudio. Se intenta a posteriori añadir sentido a las piezas para ordenarlas en colecciones, exhibirlas y dar voz al propio museo, creyéndose que documentar objetos en fichas o inventarios es investigar (Limón, 1988: 69-70) y que, como pretende la *Exposición del Traje Regional* y el *Museo del Traje*, completar los fondos expuestos con otros diferentes, aun privados todos ellos de significados, los contextualiza.

Cultura. Aunque hasta la década de los sesenta la imagen de la cultura se liga a fenómenos de folklorización, finalizado este periodo, se define un contexto en el que lo cultural se presenta como una mercancía consumible que exhiben los museos de antropología en sus muestras de artesanías y artículos exóticos. Las políticas culturales europeas de los años ochenta, condensadas en gran parte en sus leyes de patrimonio histórico, avanzan en esa dirección que, legitimada por distintos organismos internacionales, impregna los proyectos museológicos, incluidos los de antropología. Los fondos ya no son sólo referentes de idealizaciones políticas y culturales y bienes con valor de mercado, sino que se convierten en capital cultural sujeto a las leyes del mercado, adquiriendo mayor protagonismo y desligándose aún más de su universo de pertenencia. Se afianza el tópico de que son un bien de todos y, por tanto, propiedad del

Estado, su único tutor y gestor que califica lo que es o no patrimonio en la presunción de un acuerdo social sobre sus decisiones. La cultura se subordina a su sentido patrimonial, de posesión material, y pierde valor como testimonio de formas de vivir y pensar, construidas históricamente, lo que facilita que los objetos sean un producto capaz de penetrar más sectores que el de los mercados culturales, generando recursos y actividades en servicios, industrias, desarrollo turístico, empleo o infraestructuras.

6. VOLVER A PENSAR LOS MUSEOS DE ANTROPOLOGÍA

Los museos antropológicos españoles no reflejan la creciente línea de crítica y controversia, que aparece desde los años ochenta en el mundo occidental (Jones, 1993; Lavine, 1992). Debates relevantes cuestionan desde entonces la autoridad etnográfica, la creación de tradiciones, el escrutinio de las circunstancias coloniales y poscoloniales en la visión de otras culturas, las responsabilidades éticas de antropólogos y conservadores y el estatus epistemológico de las categorías usadas —arte, cultura, texto y contexto— (Ames, 1992; Clifford, 1999; Bourdieu, 1998; Bourdieu, Darbel y Schnapper, 1991). Debido a nuevas realidades políticas y económicas la práctica de la antropología museística ha cuestionado profundamente la investigación, la conservación y, especialmente, la exhibición de los museos. Abundan en estas reflexiones desde hace tiempo instituciones tan notables como el *Council for Museum Anthropology* y la revista *American Anthropologist*.

Respecto a la investigación, los trabajos de Susan Pearce (1992) en Gran Bretaña y Estados Unidos subrayan que la cooperación de los museos antropológicos con la universidad ha resultado esencial para garantizar la propia existencia de los primeros, la consistencia de sus análisis y el empleo correcto de la etnografía. Fuera de nuestras fronteras queda lejos la imagen tradicional del museo de cultura como institución «conservadora», rodeada de un halo de aislamiento y trivialidad. Asimismo se ha producido una revitalización de la antropología de los objetos (Appadurai, 1988; Kaplan, 1996a, 1996b; Stocking, 1985) y una reformulación de lo «primitivo» (Price, 1989) y de los estudios y exhibiciones de cultura material para represen-

tar culturas. Lo importante no es tanto lo que se estudia, sino cómo se estudia. El problema del *Museo del Traje* no es que se ocupe del traje sino que se ocupa mal; desdeña la reflexión acerca de qué nos ponemos sobre el cuerpo, por qué, para qué y cómo nuestras relaciones sociales y simbólicas se expresan y materializan con ello (Luque, 2005). Ejemplos significativos de esta reflexión son los trabajos de Wrigley (2002), sobre el papel de la indumentaria y los emblemas en la Revolución Francesa, y las aportaciones de Breen y Wood (Cit. por Luque, 2005), acerca de la influencia de los procesos de consumo en la independencia de Estados Unidos. La preocupación por lo antiguo, puro y auténtico se considera ahora como una apropiación de los sistemas capitalistas occidentales sobre los objetos «tradicionales» y «no occidentales», ignorando sus discursos y valores. Además se cree que la idea de premodernidad, atribuida a los pueblos tratados, y del «peligro», que entrañaba para ellos el contacto con la modernidad, ha distorsionado su historia, cristalizándoles en el tiempo. Hoy los museos de cultura son espacios para investigar y difundir el cambio social, la diversidad y la identidad, por lo que se habla más de procesos y de incorporar las voces de todos. Por ello se apuesta más por las exposiciones temporales que por las permanentes, porque en un mundo cambiante casi todo es contingente. El lenguaje museístico se ha impregnado de la narrativa de los sistemas audiovisuales, capaz de contextualizar el mutismo de los objetos, de que éstos puedan expresar los significados de sus creadores y de incorporar por fin la denominada cultura inmaterial sin desnaturalizarla. Los fondos ya no se constituyen sólo con piezas tangibles sino con documentos audiovisuales, que han dejado

de ser concebidos como un mero complemento. Son un producto etnográfico, conservan los conocimientos adquiridos, los difunden y restituyen.

Pero quizá aún más trascendente es el diálogo entre los representados y quienes los representan, entre las comunidades y los conservadores del museo. Este diálogo ha transformado la práctica convencional que definía a los museos de cultura, haciéndolos desistir de sus pretensiones de neutralidad y universalidad, de la posición elitista y de poder desde la que creaban y manejaban símbolos al servicio de la soberanía individual o del Estado (Kreamer, 1992). El trabajo y las representaciones de los museos antropológicos son un acto político, que ha de efectuarse junto con las comunidades para no robar su voz. Ofrecen un medio de comunicación y de investigación para que los grupos puedan expresarse y conocer su modo de vivir y pensar. Implican un interés común y ayudan a definir los procesos de identificación de los grupos y el sentido de nación a pesar de las diferencias. En esta dirección, el potencial de los museos antropológicos para promover educación multicultural, favorecido por el nuevo rol que asumen los grupos étnicos, se considera fundamental en la sociedad contemporánea. Se trata de abrir el horizonte a discursos y caminos alternativos y de acabar con la representación del museo como mausoleo. Ya es tiempo para repensar la antropología de los museos y abandonar los moldes antiguos y polvorientos de las imágenes del pasado. Hay una apertura a la crítica y autocrítica, a nuevas perspectivas no exentas de riesgo, que propone la senda futura de los museos de antropología.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ABC (2003, 19 de febrero): «Cultura insta a los directores de Museos estatales a que no hablen con la prensa». Madrid, 52.
- AMES, M. (1992): *Cannibal Tours and Glass Boxes: the Anthropology of Museums*. Vancouver, University of British Columbia Press.
- APPADURAI, Arjun (Ed.) (1988): *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ARIÑO, Antonio (1997): *Sociología de la Cultura. La constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona, Ariel.
- ASHWORTH, Gregory J. (1995): «Heritage, Tourism and Europe: a European Future for a European Past?», en David T. Herbert (ed.) *Heritage, Tourism, and Society*, 68-89. Londres, Mansell.
- AUGÉ, Marc (1995): *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* Barcelona, Gedisa.
- BARTH, F. (1969): *Ethnic groups and boundaries*. Londres, George Allen & Unwin.
- BAUDRILLARD, J. (1969): *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI.

- BERGES SORIANO, Pedro Manuel (1996): «Museo del Pueblo Español». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III: 65-88.
- BOE (1993): «Real Decreto 684/1993, de 7 de mayo, por el que se crea el Museo Nacional de Antropología». Madrid: 82-88.
- BOE (2004): «Real Decreto 119/2004, de 23 de enero, por el que se reorganiza el Museo Nacional de Antropología». Madrid, 31: 4862-4863.
- BOE (2004): «Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, por el que se crea el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico». Madrid, 31: 4863-4864.
- BOURDIEU, Pierre (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, A.; SCHNAPPER, D. (1991): *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Stanford, Stanford University Press.
- CARO BAROJA, Julio (1983): *Tecnología popular española*. Madrid, Editora Nacional.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés (1994): «El Museo Nacional de Antropología: nos/otros». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 1: 209-248.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge F. (Eds.) (2003): *Vozes do povo. A folclorização em Portugal*. Oeiras, Celta editora.
- CLIFFORD, James (1999): *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa.
- EL MUNDO (2003, 14 de marzo): «Los antropólogos, contra el proyecto de Cultura sobre el Museo de la Moda». Madrid: 51.
- EL MUNDO (2004, 1 de abril): «Vestidos por la historia». Madrid: 16-17.
- EL MUNDO.ES (2003, 22 de septiembre): «Cultura invierte 20 millones de euros en el Museo del Traje». Madrid.
- EL PAÍS (2002, 22 de noviembre): «Cultura crea el Museo de la Moda con fondos de Antropología». Madrid: 40.
- EL PAÍS (2003, 11 de marzo): «Mil antropólogos rechazan el museo de la moda ideado por Pilar del Castillo». Madrid: 44.
- EL PAÍS (2003, 14 de marzo): «El Museo de la Indumentaria contendrá la historia del vestido». Madrid: 44.
- EL PAÍS (2003, 23 de septiembre): «Nace el Museo del Traje. Escasos vestigios de atavíos civiles anteriores al siglo XVIII». Madrid: 24.
- EL PAÍS (2004, 1 de abril): «El Museo del Traje recupera la riqueza de las colecciones españolas de indumentaria». Madrid: 37.
- FRIEDMAN, Jonathan (1994): *Cultural Identity and Global Process*. Londres, Sage.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- GARCÍA GARCÍA, José Luis (1996): «Les biens culturels dans les processus identitaires», en D. Fabre (dir.), *L'Europe entre cultures et nations*. Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 41-52.
- GARCÍA GARCÍA, José Luis; PAZOS, Álvaro (1998): El Patrimonio Cultural. *Política y Sociedad*, 27. Monográfico.
- GRUFFUD, Pyrs (1995): «Heritage as National Identity: Histories and Prospects of the National Pasts», en David T. Herbert (ed.) *Heritage, Tourism, and Society*, 49-67. Londres, Mansell.
- HALBWACHS, Maurice (1980): [1950] *The Collective Memory*. Nueva York, Harper & Row.
- HANDLER, Richard (1988): *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, University of Wisconsin Press.
- HARRIS, Neil (1990): *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. Chicago, University of Chicago Press.
- HERBERT, David T. (1995): «Heritage Places, Leisure and Tourism», en David T. Herbert (ed.) *Heritage, Tourism and Society*, 1-20. Londres, Mansell.
- HERZFELD, Michael (1991): *A Place in History*. Princeton, Princeton University Press.
- HEWISON, Robert (1987): *The Heritage Industry*. Londres, Methuen.
- HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence (Eds.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HORN, Donald (1984): *The Great Museum*. Londres, Pluto Press.
- HOYAU, Philippe (1988): «Heritage and 'the Conserver Society': the French Case», en R. Lumley (ed.) *The Museum Time-Machine*, 63-85. Londres, Routledge.
- HOYOS SÁINZ, Luis de (1935): «Cuestionarios especiales de etnografía y folklore». *Anales del Museo del Pueblo Español*, I: 59-64.
- HOYOS SÁINZ, Luis de; HOYOS SANCHO, Nieves de (1947): *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid, Manuales de la Revista de Occidente.
- JOHNSON, Peter; THOMAS, Barry (1995): «Heritage as Business», en David T. Herbert (ed.) *Heritage, Tourism, and Society*, 170-190. Londres, Mansell.

- JONES, Anna Laura (1993): «Exploding Canons: The Anthropology of Museums». *Annual Review of Anthropology*, 22: 201-220.
- KAPLAN, Flora E.S. (1996a): «Museum Anthropology», en David Levinson y Melvin Ember (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, 813-817. Nueva York, Henry Holt and Company.
- KAPLAN, Flora E.S. (1996b): «Museum Studies/Museology/Museography», en David Levinson y Melvin Ember (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, 817-821. Nueva York, Henry Holt and Company.
- KARP, Ivan; KREAMER, C. M.; LAVINE, S. D. (Eds.) (1992): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington D. C., Smithsonian Institution Press.
- KARP, Ivan; LAVINE, S. D. (Eds.) (1991): *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D. C., Smithsonian Institution Press.
- KREAMER, Christine M. (1992): «Defining Communities Through Exhibiting and Collecting», en I. Karp, C. M. Kreamer y S. D. Lavine (eds.), 367-381, *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- LA RAZÓN (2003, 14 de marzo): «Cultura invertirá 19 millones en un Museo de la Indumentaria, que estará listo en un año». Madrid: 27.
- LA RAZÓN (2003, 23 de septiembre): «El Museo del Traje abrirá en febrero con unos fondos de más de 151.000 piezas». Madrid: 24.
- LAVINE, Steven D. (1992): «Audience, Ownership and Authority: Designing Relations between Museums and Communities», en I. Karp, C. M. Kreamer y S. D. Lavine (eds.), 137-157, *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- LIMÓN, Antonio (1988): «Sobre el método». *Anales del Museo del Pueblo Español*, II: 69-81.
- LOWENTHAL, David (1985): *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LUMLEY, Robert (Ed.) (1988): *The Museum Time Machine*. Londres, Routledge.
- LUQUE, Enrique (2005): «La polémica ubicuidad de la cultura». En prensa.
- MARAÑÓN, Gregorio (1935): «Pasión y muerte de lo pintoresco». *Anales del Museo del Pueblo Español*, I: 49-50.
- MINISTERIO DE CULTURA (1987): «Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, y 620/1987, de 10 de abril, de Desarrollo Parcial de la Ley». Madrid: Ministerio de Cultura.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2003): *Museo de la Indumentaria. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico*. Dossier mimeografiado. Madrid.
- MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL (1935): «Decreto Fundacional del Museo del Pueblo Español». *Anales del Museo del Pueblo Español*, I: 5-10.
- MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO (2004): *Museo del Traje. Actividades. Abril-Diciembre 2004*. Madrid, Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.
- NASH, Dennis (1989): «Tourism as a Form of Imperialism», en Valene L. Smith (ed.), 37-54, *Hosts and Guests*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- NORA, Pierre (1989): «Between Memory and History: Les Lieux de Memoire». *Representations*, 25-28: 7-25.
- NORKUNAS, Martha K. (1993): *The Politics of Public Memory*. Albany, State University of New York Press.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen (1992): «Luis de Hoyos Sainz. Fundador del Museo del Pueblo Español». *Anales del Museo del Pueblo Español*, IV: 147-168.
- PATRONATO DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL (1935): «Circular general y cuestionario para la recogida de objetos». *Anales del Museo del Pueblo Español*, I: 33-47.
- PEARCE, Susan (1992): *Museums, Objects and Collections*. Leicester, Leicester University Press.
- PÉREZ DE BARRADAS, José (1947): *Guía del Museo Etnológico*. Madrid, CSIC.
- PRAT, Joan (1993): «Antigalles, relíquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural». *Revista d'Etnologia de Catalunya* 3: 122-131.
- PRATS, Llorenç (1997): *Antropologia y patrimonio*. Barcelona, Ariel.
- PRICE, Sally (1989): *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago, University of Chicago Press.
- RAMOS, Manuel João (Coord.) (2003): «Discussão», en *A matéria do património. Memórias e identidades*. Lisboa, Edições Colibri. Depant-Iscte, 59-92.
- ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE, Pilar (1992): *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- ROSALDO, Renato (1989): «Imperialist Nostalgia». *Representations*, 26: 107-122.
- SCHORSKE, Carl E. (2001): *Pensar con la historia*. Madrid, Taurus.
- STOCKING, G.W. (1985): *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison, University of Wisconsin Press.
- TUNBRIDGE, John E.; ASHWORTH, Gregory J. (1996): *Dissonant Heritage*. Nueva York, John Wiley & Sons.
- VELASCO, Honorio (1990): «El folklore y sus paradojas». *REIS*, 49:123-144.

- WRIGHT, Patrick (1985): *On Living in an Old Country*. Londres: Verso.
- WRIGLEY, Richard (2002): *The politics of appearances. Representations of dress in revolutionary France*. Oxford, Berg.
- YATES, Frances (1966): *The Art of Memory*. Chicago, University of Chicago Press.
- YOUNG, James E. (1989): «The Biography of a Memorial Icon: Nathan Rapoport's Warsaw Ghetto Monument». *Representations*, 26: 69-106.
- YOUNG, James E. (Ed.) (1993): *The Texture of Memory*. New Haven, Yale University Press.
- YOUNG, James E. (Ed.) (1994): «Holocaust Memorials in History», en *The Art of Memory*, 19-38. Nueva York, The Jewish Museum.
- ZULAIKA, Joseba (1996): *Del Cromañón al Carnaval. Los vascos como museo antropológico*. Donostia, Erein.
- ZULAIKA, Joseba (1997): *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid, Nerea.