

FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN
PROGRAMA DE HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN



**UNIVERSIDAD
DE BURGOS**

**SEMIÓTICA DEL MUSEO: EL CASO DEL
MUSEO DE LA EVOLUCIÓN HUMANA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Raquel Nogal Santamaría

Bajo la dirección del doctor

Rayco González González

Burgos, 2019

Índice

0. Introducción	6
0. 1. Introduction (English)	15
0. 2. Agradecimientos	23
1. El estudio de los museos	25
1. 1. Definición de museología y museografía: lengua / habla	25
1. 2. El objeto de la museología y la museografía: el museo	37
1. 3. Tipología de museos	44
1. 3. 1. La implementación	50
1. 3. 2. El simulacro	53
1. 3. 3. La inmersión	56
2. Los problemas de la traducción	59
2. 1. Definición de traducción	59
2. 1. 1. Tipos de traducción: intralingüística, interlingüística e intersemiótica	68
2. 2. El proceso de traducción en el Museo de la Evolución Humana	
2. 2. 1. El Museo de la Evolución Humana como espacio de traducción: filtro de cultura	70
2. 2. 1. 1. El discurso patrimonial, el discurso científico y el discurso artístico	72
2. 2. 2. El Museo de la Evolución Humana como resultado de la traducción	74
3. La semiosfera de Atapuerca	77
3. 1. Premisas teóricas	77
3. 2. Límites de la semiosfera de Atapuerca	81
3. 2. 1. El Complejo de la Evolución	82
3. 2. 2. La Fundación Atapuerca	84

3. 2. 3. El Espacio Atapuerca	85
3. 2. 4. Otras instituciones	86
3. 3. La semiosfera de Atapuerca y el Museo de la Evolución Humana como dispositivo de exhibición	87
3. 3. 1. La arquitectura del Museo de la Evolución Humana	90
3. 3. 1. 1. El Museo de la Evolución Humana, metáfora del invernadero	92
3. 3. 1. 2. El Museo de la Evolución Humana, metáfora del libro de arqueología	102
3. 3. 1. 3. El Museo de la Evolución Humana como monumento de Atapuerca	107
3. 3. 2. El documento como configuración textual del Museo de la Evolución Humana	113
3. 3. 3. Las estrategias de representación del hombre Prehistórico	123
3. 3. 3. 1. El hombre prehistórico como objeto representado en el Museo de la Evolución Humana	131
3. 3. 3. 1. 1. El “Neandertal emplumado”: una nueva visión del otro	142
3. 3. 3. 1. 2. La construcción del nosotros: un problema enunciacional	161
4. Una mirada patrimonial	172
4. 1. La semiosfera de museos de Burgos	175
5. Conclusiones	185
5. 1. Conclusions (English)	190
6. Apéndice de figuras	196
7. Apéndice de entrevistas	221

7. 1. Entrevista a Juan Navarro Baldeweg	221
7. 2. Entrevista a Paolo Fabbri	234
7. 3. Juan Luis Arsuaga: Presentación del Cráneo 4	237
8. Bibliografía	240

0. Introducción

Tal vez deba situar mi aproximación a la comunicación del patrimonio antes del comienzo de mi investigación doctoral. En el ciclo 2013/2014 cursé el Máster de Patrimonio y Comunicación de la Universidad de Burgos, en el que tuve la oportunidad de acercarme tímidamente a las distintas disciplinas que se dedican a esta área de conocimiento.

También, durante aquel año, gracias a mi maestro y director de este trabajo, el profesor Rayco González, pude participar el seminario permanente que él mismo organizaba en la Universidad de Burgos desde mediados de 2012, año en el que aún cursaba mis estudios de Licenciatura en Comunicación Audiovisual. En este seminario pude, junto a otros compañeros y profesores cercanos a esta área, conocer y discutir los conceptos y obras fundamentales de la semiótica de la cultura, que reunía mi interés por el estudio del patrimonio y otros muy variados de mis compañeros (cine, literatura, cómic, etc.).

De entre los autores y obras estudiados en estos seminarios destacamos algunos como Ferdinand de Saussure, quien, desde el estudio de la lingüística, adelantándose a la constitución de la semiótica como disciplina, definió la *semiología* como aquella ciencia, teoría general de los signos, que se dedica al “estudio de la vida de los signos en el seno de la vida social”.

También, algunas sesiones de este seminario se dirigieron a estudiar la obra de Yuri Lotman, representante, junto a Boris A. Uspenski, de la Escuela de Tartu, cuya propuesta teórica parte de la idea de *texto*, un complejo dispositivo compuesto por distintos códigos que se articulan para la transformación de los mensajes recibidos y la generación de mensajes nuevos. O el concepto de *semiosfera*, ampliamente desarrollado en el presente trabajo.

También fue objeto de discusión en aquellas reuniones la obra de Umberto Eco, centrada en el análisis de las unidades de significación. Otros autores destacados en este seminario son Émile Benveniste y su estudio sobre la enunciación, o Michel Foucault (1969) con su texto, entre otros, de *La arqueología del saber*.

También, en aquel año tuve la oportunidad, gracias a mi director de tesis, de establecer contacto con el Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC) dirigido por el profesor Jorge Lozano.

Fruto de este contacto he podido asistir de forma regular al seminario permanente que el GESC organiza cada año, en el cual, gracias a la discusión mantenida con los distintos investigadores que integran este grupo, he aprendido buena parte de las apreciaciones incluidas en el presente trabajo.

Entre ellos, el propio Lozano, con quien he podido discutir en distintas ocasiones tanto mi objeto de estudio como la orientación de mi trabajo. De entre estas conversaciones destacan la que tuvo lugar en Madrid el 21 de junio de 2016, sobre los regímenes de visibilidad en el museo, o la que tuvo lugar a principios de septiembre de 2018 en el propio Museo de la Evolución Humana (en adelante MEH), en la que pude resolver algunos interrogantes sobre su dispositivo y los modos de exhibición de los objetos que en él tienen lugar.

Además, gracias a este seminario pude reunirme en distintos momentos con Maria Albergamo, quien, además, tuvo la amabilidad de visitar el MEH para poder impartir una clase magistral en la Universidad de Burgos sobre la comunicación de este museo, centrada especialmente en la comunicación a través de su página web.

Debo agradecer también a mi director y a estos seminarios mis conversaciones con Paolo Fabbri, especialmente aquella que tuvo lugar con motivo de su conferencia *El tatuaje como documento* del 31 de enero de 2018 en la Universidad Complutense de Madrid. Gracias a esta reunión, el 2 de febrero, pudimos discutir sobre las distintas formas de representación del homínido en el MEH y la comunicación de los objetos a través de su implementación.

Posteriormente, Gianfranco Marrone tuvo la amabilidad de acompañarme en una visita al MEH en la que pude recibir sus consejos para la elaboración de este trabajo. Esta reunión tuvo lugar el 23 de noviembre de 2018 a propósito de su conferencia *La semiótica como método para las ciencias sociales*.

Fue también en alguno de estos seminarios cuando tuve ocasión de conversar con Stefano Jacoviello, profesor de la Universidad de Siena y miembro de la candidatura de Siena a Capital Europea de la Cultura 2019 y colaborador de Innovating Heritage (un proyecto de la Unión Europea sobre patrimonio cultural e inmaterial que ha sido

presentado a la Agencia Europea en el ámbito Educativo, Audiovisual y Cultural, EACEA). Fruto de aquella conversación definí mi objeto de estudio, el MEH de Burgos, que desembocó en la realización de un trabajo de fin de máster titulado *La semiosfera de Atapuerca: el Museo de la Evolución Humana*, a su vez, germen del presente trabajo.

Resultado de esta primera aproximación a mi objeto de estudio, conseguí al menos proveerme de las herramientas elementales para afrontar una investigación mayor sobre el estudio del museo.

En este contexto, estudiamos la noción de patrimonio como un concepto nómada, tal y como propone Françoise Choay (1992), asociado en origen a la transmisión de un legado acorde a un sistema familiar, legal y jurídico de una sociedad estable arraigada a un territorio.

En la actualidad, la evolución de la noción del patrimonio ha derivado en un concepto global basado en la herencia colectiva de un conjunto de bienes excepcionales que incluye diferentes categorías como el patrimonio cultural, natural, inmaterial, industrial, etc. Tal es la noción de patrimonio, descrita en numerosas ocasiones por diferentes instituciones, siendo la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) el organismo internacional que actualmente vela por la protección y comunicación del patrimonio de la humanidad a escala global.

La progresiva profesionalización de las disciplinas que desde perspectivas plurales se dedican al estudio del patrimonio sugiere cierta preocupación y, en consecuencia, la necesidad de protección del patrimonio. La idea que subyace desde su primera concepción hasta la actualidad, de acuerdo con Jean Pierre Babelon y André Chastel (1980), es que la pérdida de estos bienes considerados patrimoniales supondría una pérdida irreparable para la colectividad. Por este motivo, las ideas de restauración y conservación han dado lugar a una serie de instituciones y acciones, y por tanto actitudes, encaminadas a la conservación del patrimonio en todas sus tipologías.

Podemos situar el origen de este proceso cercano a la Revolución Francesa, momento a partir del cual surge la idea del arte como bien colectivo que debe estar a disposición del público de forma permanente. El cambio de percepción en la concepción del arte dio como resultado la creación de comisiones especializadas para aplicación de una serie de políticas y reformas legislativas que tiene por objetivo el inventariado de los bienes culturales considerados en adelante como monumentos históricos. No obstante, debemos

señalar que, si bien la idea de monumento histórico surge del inventariado de los bienes culturales, el monumento histórico se consagra tal y como lo conocemos hoy en la década de 1960 tras la publicación de la *Carta de Venecia* (1964).

En este periodo la definición del monumento histórico también ha sido la ocupación de numerosos especialistas del patrimonio, lo que ha dado lugar a distintas discusiones en torno a su definición. De entre estos especialistas destaca la figura de Alois Riegl (1858-1905), conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena y uno de los principales representantes del formalismo en la historia del arte.

Según Riegl (1903), el monumento se define, en su sentido más general y primigenio, como la obra realizada por la mano humana con el objetivo de transmitir a las generaciones futuras las hazañas y destinos individuales siempre vivos y permanentes en la memoria. Esta definición de monumento incluye aquellas obras que por voluntad de sus creadores rememoran un hecho del pasado. Este inventario también se amplía a aquellos elementos que sin haber en ellos una voluntad conmemorativa en el momento de su creación, determinadas circunstancias vinculadas a ellos les otorgan la capacidad de conmemorar un hecho histórico. Finalmente, hallamos un tercer grupo de monumentos, el monumento antiguo, vinculado a la admiración por las marcas dejadas por el paso del tiempo en determinados objetos, la *pátina*, que produce en el observador lo que Víktor Sklovski (1917) desde el formalismo ruso dio en llamar un *efecto de extrañamiento* [*ostranénie*]. Esta admiración imprime en los monumentos antiguos un valor conmemorativo no intencionado. Es decir, es el observador desde su contemplación en el presente quien le otorga a estos elementos la consideración de monumento.

Así, de acuerdo con Riegl (1917), debemos entender esta clasificación de los monumentos como una ampliación progresiva de su definición, consecuencia de la atribución de ciertos valores a estos elementos patrimoniales: el valor histórico, en tanto el monumento tiene por objetivo la conmemoración de un hecho histórico; el valor artístico, aquel que es percibido en el monumento a través de los sentidos y que se considera solo como representación particular de un momento puntual de la historia del arte; valor rememorativo, aquel propio de los monumentos no intencionados, atribuido por el observador para conmemorar un hecho histórico; y finalmente, el valor de contemporaneidad, propio de los monumentos antiguos, otorgado, también desde el presente por la admiración del paso del tiempo.

La ampliación del inventario de monumentos históricos sugiere cierta preocupación por la conservación, clasificación y estudio de estos bienes, que da lugar a una discusión sobre la intervención directa del patrimonio en Europa minuciosamente documentada por Choay (1992): de una parte, aquellos partidarios de la intervención para la conservación de los monumentos históricos a través de distintas prácticas de conservación desarrolladas por especialistas de restauración, cuyo representante más notable es Eugène Viollet-le-Duc.

De entre las aportaciones de Viollet-le-Duc destaca la definición del concepto de restauración en su *Dictionnaire*, que dice “restaurar un edificio es restablecer un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado”. De acuerdo a esta definición se plantea la restauración de un monumento como una forma de mejora, que, si bien encontró muchas críticas entre sus contemporáneos por no respetar la esencia de estos bienes, parte un estado muy deteriorado de los monumentos a restaurar.

En esta discusión encontramos, de otra parte, a aquellos que consideran la pátina o señal dejada por el tiempo en los monumentos históricos el elemento fundamental del encanto de las ruinas, de entre quienes destaca la figura de John Ruskin. La aportación de este autor a la discusión sobre la intervención directa del patrimonio, es decir, su restauración, se centra en una posición radicalmente anti-intervencionista: la consideración de los bienes culturales inventariados se basa precisamente en su carácter sagrado, intocable, que muestra el paso del tiempo y se integra como elemento constitutivo de su esencia. Lo que posteriormente Walter Benjamin (1936) define como aura.

Esta discusión, vigente aún hoy, tiende a encontrar una solución intermedia. La constante revisión de la noción del patrimonio por parte de las instituciones creadas para tal fin conserva la preocupación por la transmisión de un legado cultural que como generación ya no nos pertenece. El valor de antigüedad de los monumentos históricos se constituye, de acuerdo a esta idea, como uno de los criterios de selección y clasificación de los bienes inventariados en la lista de patrimonio, y que, además, mantiene su estatus sagrado. Por este motivo, en la actualidad la noción de patrimonio se relaciona fundamentalmente con un discurso de creación de una identidad colectiva que oscila entre la preferencia de aquellos elementos que por su valor de antigüedad producen un efecto

de extrañamiento en el observador que los hacen más atractivos y la comunicación de estos elementos de acuerdo a determinada estética tecnológica de lo novedoso.

Por otra parte, con el paso del tiempo y en favor del inventario de estos bienes, la ampliación de los procesos de patrimonialización, que comienzan a finales del siglo XVIII y se prolongan hasta nuestros días, todo bien cultural reclama su estatus patrimonial en la medida en que se define como testimonio de una determinada acción del ser humano o de un determinado periodo artístico. Este hecho tiene como consecuencia la aproximación al límite que sería el “todo-es-patrimonio”, señalado por François Hartog (2003), y que desemboca actualmente en lo que Nathalie Heinich (2014) denomina inflación del patrimonio.

Estas consideraciones en torno a la noción de patrimonio aprehendidas durante mis estudios de máster contribuyeron, junto a las lecciones de semiótica, a sentar las bases de mi posterior investigación sobre la comunicación del patrimonio a través de los museos.

En cuanto a mi objeto de análisis, el MEH, consiste en un museo de ciencias a medio camino entre la arqueología y la paleontología. Situado en la ciudad de Burgos e inaugurado en el año 2010 bajo el auspicio de la Junta de Castilla y León, constituye un ejemplo elocuente de la noción actual del patrimonio preocupado por la conservación, investigación y comunicación del patrimonio material e inmaterial que de otras sociedades nos han sido legados en nuestros días, así como del desarrollo tecnológico en favor de la comunicación efectiva que busca una estética de la espectacularidad y la monumentalidad.

Este museo está consagrado a la comunicación del Sitio Arqueológico de Atapuerca, situado en las inmediaciones de Ibeas de Juarros, en la provincia de Burgos.

La investigación de estos yacimientos tiene origen en el siglo XIX durante la construcción una línea de ferrocarril que, a su paso por la Sierra de Atapuerca, dejó al descubierto distintas cavidades que posteriormente fueron identificados como el yacimiento arqueológico cuya investigación continúa en la actualidad.

La investigación científica del Sitio Arqueológico de Atapuerca tiene origen en 1977 con un proyecto de investigación dirigido por Emiliano Aguirre, el Proyecto Atapuerca, que posteriormente sentó las bases del Equipo de Investigación de Atapuerca (EIA) dirigido por él mismo junto a José María Bermúdez de Castro, proveniente del Museo Nacional de ciencias Naturales de Madrid, Juan Luis Arsuaga, de la Universidad

Complutense de Madrid, y Eudald Carbonell de la Universidad Rovira y Virgili de Tarragona.

Fruto de la investigación desarrollada en este yacimiento desde finales de los años ochenta hasta nuestros días, el Proyecto Atapuerca cuenta con gran cantidad de publicaciones científicas y académicas de reconocido prestigio, así como presencia constante en los medios de comunicación, lo que favorece la difusión de los resultados de una investigación académica que pasa a formar parte de una esfera cultural mucho más amplia.

La riqueza de este yacimiento reside en los restos arqueológicos de diferentes especies humanas que se hallaron en cada una de estas cavidades y que sirven a una investigación sobre paleontología que durante las últimas décadas ha ocupado una posición preferente en la discusión sobre paleontología a nivel mundial. Como consecuencia, en el año 2000 la UNESCO incorporó el Sitio Arqueológico de Atapuerca en la lista de Patrimonio de la Humanidad debido a la singularidad de los restos arqueológicos que ofrecen información inestimable sobre una comunidad humana ya desaparecida que habitaba la Sierra de Atapuerca hace miles de años.

Esta incorporación de los yacimientos a la lista de Patrimonio de la Humanidad sirve de aliciente a las instituciones locales y comunitarias vinculadas al municipio de Burgos para la construcción de una infraestructura patrimonial que contribuya a la comunicación de los yacimientos y el resultado de la investigación científica que de ellos deriva, el MEH.

La construcción del MEH, así como el Fórum Evolución Burgos y el Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana (en adelante CENIEH), supone una reconversión del discurso patrimonial y turístico de la ciudad, protagonizado hasta la construcción del MEH, fundamentalmente, por la Catedral de Burgos, también integrada en la lista de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desde 1984.

Este hecho fue decisivo en mi elección del MEH como objeto de análisis, tanto en el trabajo de máster citado anteriormente como en la presente investigación de tesis doctoral.

El trabajo que se presenta a continuación, tiene por objetivo el análisis del MEH como dispositivo de comunicación del patrimonio, concretamente del Sitio Arqueológico de Atapuerca, desde la perspectiva de la semiótica de la cultura.

La semiótica de la cultura, como hemos señalado anteriormente, parte de la teoría del signo propuesta por Saussure (1916). Entender el MEH como un signo inserto en un espacio de cultura nos ofrece la posibilidad de determinar qué y cómo significa en ese espacio, es decir, ¿en qué consisten los procesos de significación que tienen lugar en el MEH? y ¿cómo se relaciona con otros signos?

La teoría semiótica de los museos, que parte de los trabajos de Manar Hammad (1987) y Isabella Pezzini (2014), plantea el museo en su forma textual, de acuerdo a la definición de texto Lotman (1996) antes mencionada.

Entender el museo como texto nos permite comprender los procesos de significación que tienen lugar en el museo cuyo análisis puede realizarse, de acuerdo con la distinción de Lotman (1981) desde dos puntos de vista. El primero contempla el análisis del museo desde la metasemiótica, centrado en el estudio del museo como dispositivo de traducción cultural en sentido amplio, es decir, como dispositivo de comunicación del patrimonio. En este aspecto resulta imprescindible la aportación de Eco (2003), quien, de acuerdo a sus estudios sobre el proceso de traducción basados en la noción de *equivalencia*, nos permite entender el MEH como un dispositivo que trata de crear un efecto de sentido vinculado a la percepción del arqueólogo en el momento de descubrimiento de los restos arqueológicos en el yacimiento de Atapuerca.

El segundo consiste en un análisis desde el punto de vista de la semiótica de la cultura, centrado en estudio de la generación de sentido en el MEH y la relación que establece con otros dispositivos. Esta segunda perspectiva nos dirige a considerar la definición de *semiosfera* (Lotman, 1996) como un espacio de generación de sentido en el que el MEH, como texto, se relaciona con otros dispositivos con los que colabora en la comunicación de los yacimientos.

Desde ambos puntos de vista, la cualidad que prevalece en el MEH como texto es su capacidad de traducción, que tiene por objetivo la comunicación del elemento patrimonial concreto.

Debo señalar y también agradecer en este punto al profesor Federico López Terra, quien me recibió y supervisó mi investigación durante mi estancia en la Universidad de Swansea, Reino Unido, entre los meses de septiembre y diciembre de 2016. Gracias a su aportación sobre los problemas de la traducción en el museo, sus consejos, su trabajo y las sesiones de seminario sobre traducción a las que tuve oportunidad de asistir, pude

incorporar buena parte de las consideraciones que se describen en el segundo capítulo del presente trabajo.

Por otra parte, tal y como pude comprobar gracias a mi participación en la vigésimo cuarta conferencia del Consejo Internacional de Museos (en adelante ICOM), *Museums, landscapes, and horizons*, en el año 2016 (Milán), las disciplinas encargadas del estudio de los museos, tanto la museología como la museografía, se han centrado en las últimas décadas en la adaptación de su discurso, y por tanto de su aplicación práctica, a la comunicación de los objetos encaminada al estudio de públicos, que busca tanto una mayor afluencia de visitantes como su participación en el proceso de creación artística. Si bien esos estudios ofrecen valiosas conclusiones sobre los medios más eficaces que favorecen el acceso de los visitantes a las colecciones en el museo o el comportamiento del público en el espacio expositivo, el interés de mi análisis privilegia el estudio de los procesos de significación que tienen lugar en el museo.

Por este motivo, si bien este trabajo contempla también las aportaciones procedentes de la museología y la museografía, la perspectiva de la semiótica de la cultura se hace particularmente pertinente en el estudio de los museos, ya que proporciona herramientas especialmente válidas en el estudio de los procesos de significación.

La aplicación de estas herramientas al estudio del MEH nos permite comprender los diferentes modos de exhibición de los objetos, que tienen lugar gracias a una serie de estrategias textuales encaminadas a la comunicación de un mensaje: la persuasión del público general sobre la importancia social, cultural, científica y patrimonial de una determinada colección de objetos. En el caso concreto del MEH este mensaje consiste en la persuasión del público general de la importancia social, cultural, científica y patrimonial del conjunto de restos arqueológicos hallados en el Sitio arqueológico de Atapuerca, que se configuran en el espacio expositivo del MEH como objetos de observación.

Además, la comprensión de los procesos de significación en el museo nos permitirá establecer las bases de una eventual tipología de museos, no en función de la temática que reúne los objetos en una colección, sino tomando como criterio de clasificación las distintas estrategias desarrolladas por estos museos vinculadas a los diferentes modos de exhibición de los objetos.

Todas estas consideraciones en torno al análisis del MEH desde la perspectiva de la semiótica ofrecerá, finalmente, una idea global sobre la comunicación del patrimonio a través del dispositivo del museo y la tendencia general de los museos hacia un discurso que reflexiona sobre la relación entre el ser humano y la realidad que lo rodea, preocupada cada vez más por la pérdida de un legado arraigado a distintos espacios.

Tal es el caso del MEH, que organiza su discurso, precisamente, en torno a la reflexión del pasado y el futuro del ser humano, que se integra a su vez en un espacio geográfico en torno al cual construye su identidad como museo.

0. 1. Introduction (English)

I should state my approach to heritage communication before the start of my doctoral research. In the 2013/2014 I did a Master's Degree in Heritage and Communication at the University of Burgos, in which I had the opportunity to shyly approach the different disciplines that are found to this area of knowledge.

During that year, thanks to my teacher and professor in charge of this work, Rayco González, I was able to participate in the permanent seminar that he organised at the University of Burgos since mid-2012, when I was still studying for my Audiovisual Communication Degree. In this seminar I was able, together with other colleagues and professors with similar minds, to know and discuss the fundamental concepts and works of the Culture of Semiotics, which attained my interest in the study of heritage as well as other varied interests from colleagues (cinema, literature, comic, etc.)

Among the authors and works studied in these seminars we highlight some such as Ferdinand de Saussure, who, from the study of linguistics, anticipating the constitution of semiotics as a discipline, he defined *semiology* as that science, general theory of signs, which is dedicated to the "study of life of the signs within the social life".

Also, some sessions of this seminar were directed to study the work of Yuri Lotman, representative figure, together with Boris A. Uspenski, of the Tartu School, whose theoretical proposal is based on the idea of *text*, a complex device composed of different codes which are articulated for the transformation of the received messages and the

generation of new messages. And the concept of *semiosphere* too, widely developed in the present work.

The work of Umberto Eco, which focused on the analysis of the units of significance, was also the subject of discussion at those meetings. Other leading authors in this seminar are Émile Benveniste with his study on enunciation, and Michel Foucault with his *Archeology of Knowledge*.

Also, in that year I had the opportunity, thanks to my thesis director, to establish contact with the Culture of Semiotic Studies Group (GESC) led by Professor Jorge Lozano.

As a result of this contact I have been able to regularly attend the permanent seminar that the GESC organises every year, in which, thanks to the discussion held with the different researchers that make up this group, I have learned a good part of the assessments included in this work.

Among them, Professor Lozano, with whom I had the opportunity to discuss on several occasions both my object of study and the orientation of my work. Among these conversations, the one that took place in Madrid on the 21st of June 2016, about the visibility regimes in the museum, or the one that took place at the beginning of September 2018 in the Museum of Human Evolution itself (hereinafter MEH), in which I was able to solve some questions about its device and the ways of exhibiting the objects that take place there.

In addition, thanks to this seminar I was able to meet in several occasions with Maria Albergamo, who, in addition, was kind enough to visit the MEH to be able to teach a master class at the University of Burgos on the communication of this museum, especially focused on communication through its website.

I should also thank my director and these seminars for my conversations with Paolo Fabbri, especially the one that took place on the occasion of his conference *The Tattoo as a document* of January 31st, 2018 at the Complutense University of Madrid. Thanks to this meeting, on February 2, we were able to discuss the different forms of hominid representation in the MEH and the communication of objects through its implementation.

Subsequently, Gianfranco Marrone was kind enough to accompany me on a visit to the MEH where I could receive his advice for the making of this work. This meeting took

place on November 23rd, 2018, about his conference *Semiotics as a method for social sciences*.

It was also in one of these seminars when I had the opportunity to talk with Stefano Jacoviello, a professor at the University of Siena and a member of Siena's candidacy for European Capital of Culture 2019 and collaborator of Innovating Heritage (a European Union project on cultural and intangible heritage that has been presented to the European Agency in the field of Education, Audiovisual and Cultural, EACEA). As a result of that conversation, I defined my object of study, the MEH of Burgos, which led to the making of a master's thesis entitled *The Atapuerca semiosphere: The Museum of Human Evolution*, in turn, the germ of this work.

As a result of this first approach to my object of study, I managed to, at least, provide myself with the elementary tools to face further research on the study of the museum.

In this context, we study the notion of heritage as a nomadic concept, as proposed by Françoise Choay (1992), associated in origin to the transmission of a legacy according to a family and legal system of a stable society rooted in a territory.

Nowadays, the evolution of the notion of heritage has resulted in a global concept based on the collective inheritance of a set of exceptional assets that includes different categories such as cultural, natural, intangible, industrial, etc. Such is the notion of heritage, described on numerous occasions by different institutions, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) being the international organization that currently ensures the protection and communication of the heritage of humanity on a global scale.

The gradual professionalisation of disciplines from plural perspectives which are devoted to the study of heritage suggests some concern and therefore need to protect heritage. The idea that underlies from its first conception to the present, according to Jean Pierre Babelon and André Chastel (1980), is that the loss of these assets considered patrimonial, would mean an irreparable loss for the community. For this reason, the ideas of restoration and conservation have led to a wide number of institutions and actions, and therefore attitudes aimed at preserving the heritage in all its types.

We can place the origin of this process around the time of the French Revolution, a moment from which the idea of art as a collective property that should be available to the public, permanently arises. The change in perception in the conception of art resulted in

the creation of specialised committees for the application of a series of policies and legislative reforms aimed at the inventory of cultural property considered hereinafter as historical monuments.

However, we must point out that, although the idea of historical monument arises from the inventory of cultural property, the historical monument is enshrined, as we know it today, in the 1960s after the publication of the Venice Charter (1964).

In this period, the definition of the historical monument has also been the occupation of numerous heritage specialists, which has given rise to different discussions around its definition. Among these specialists stands out the figure of Aloïs Riegl (1858-1905), curator of the Museum of Decorative Arts in Vienna and one of the main representatives of formalism in art history.

According to Riegl (1903), the monument is defined, in its most general and primal sense, as the work done by the human hand with the aim of transmitting to the future generations the individual feats and destinies always alive and permanently in memory. This inventory also extends to those elements that without a memorial will at the time of its creation, certain circumstances relating to them will provide the ability to commemorate a historic event. Finally, we find a third group of monuments, the ancient monument, linked to the admiration for the marks left by the passage of time on certain objects, the *patina*, which produces in the observer what Víktor Sklovski (1917) from the Russian formalism gave in calling a defamiliarization effect [*ostranénie*]. This admiration printed on ancient monuments a non-intentional commemorative value. That is, the observer from his contemplation in the present gives these elements the consideration of monument.

Thus, according to Riegl, we must understand this classification of monuments as a progressive extension of their definition, a consequence of the attribution of certain values to these heritage elements: historical value, while the monument aims to commemorate a fact historical; the artistic value, that which is perceived in the monument through the senses and that is considered only as a particular representation of a specific moment in the history of art; commemorative value, that of unintended monuments, attributed by the observer to commemorate a historical event; and finally, the value of contemporaneity, typical of the ancient monuments, granted, also from the present for the admiration of the passage of time.

The expansion of the inventory of historical monuments suggests some concern for the conservation, classification and study of these goods, which gives rise to a discussion on the direct intervention of heritage in Europe thoroughly documented by Choay (1992). On the one hand, those in favor of the intervention for the conservation of historical monuments through different conservation practices developed by restoration specialists, whose most notable representative is Eugène Viollet-le-Duc.

Among the contributions of Viollet-le-Duc, the definition of the concept of restoration in its Dictionnaire stands out, which says “to restore a building is to restore a complete state that may never have existed at any given time”. According to this definition, the restoration of a monument is proposed as a form of improvement, which, although it found many criticisms among its contemporaries for not respecting the essence of these goods, comes from a much-deteriorated state of the monuments to be restored.

In this discussion, we find, on the other hand, those who consider the patina or sign left by time in historical monuments the fundamental element of the charm of the ruins, among which the figure of John Ruskin stands out. This author's contribution to the discussion on the direct intervention of heritage, that is, its restoration, focuses on a radically anti-interventionist position: the consideration of inventoried cultural property is based precisely on its sacred, untouchable character, which shows the passage of time and is integrated as a constituent element of its essence. What Walter Benjamin (1936) later defines as *aura*.

This discussion, still in force, tends to find an intermediate solution. Constant revision of the notion of heritage by the institutions created for this purpose retains concerns about the transmission of a cultural legacy that we as a generation no longer belongs. The value of ancient historical monuments constitutes, according to this idea, as one of the selection criteria and classification of assets inventoried in the list of heritage, and maintains its sacred status. For this reason, today the notion of heritage is fundamentally related to a discourse of creation of a collective identity that oscillates between the preferences of those elements that, due to their value of antiquity, produce an alienating effect in the observer that makes them more attractive. And communication of these elements according to certain technological aesthetics of novelty.

Moreover, with the passage of time and for the inventory of these assets, expanding processes patrimonialization, starting at the end of the eighteenth century and extending

to the present day, all cultural property claims its heritage status that it is defined as evidence of a certain action of the human being or of an artistic period. This fact has consequently the approximation to the limit that would be the “all-is-heritage”, pointed out by François Hartog (2003), and which currently leads to what Nathalie Heinich (2014) calls heritage inflation.

These considerations around the notion of heritage seized during my master's studies contributed, together with the lessons of semiotics, to lay the foundations of my subsequent investigation on the communication of heritage through museums.

As for my object of analysis, MEH consists of a science museum halfway between archeology and paleontology. Located in the city of Burgos and inaugurated in 2010 under the auspices of the de Castilla y León's government, it's an eloquent example of the current notion of heritage concerned with the conservation, research and communication of material and intangible heritage that other societies have been bequeathed to us today, as well as technological development in favor of effective communication that seeks an aesthetic of spectacularity and monumentality.

This museum is dedicated to the communication of the Archaeological Site of Atapuerca, located near Ibeas de Juarros, in the province of Burgos.

The investigation of these deposits originated in the nineteenth century during the construction of a railway line that, as it passed through the Sierra de Atapuerca, revealed different cavities that were later identified as the archaeological site whose investigation continues today.

The scientific research of the Archaeological Site of Atapuerca originates in 1977 with a research project led by Emiliano Aguirre, the Atapuerca Project, which subsequently laid the foundations of the Atapuerca Research Team (EIA) led by himself together with José María Bermúdez de Castro, from the National Museum of Natural Sciences of Madrid, Juan Luis Arsuaga, from the Complutense University of Madrid, and Eudald Carbonell from the Rovira and Virgili University of Tarragona.

As a result of the research carried out at this site from the end of the eighties to the present day, the Atapuerca Project has a large number of prestigious scientific and academic publications, as well as a constant presence in the media, which favors the dissemination of the results of an academic investigation that becomes part of a much wider cultural sphere.

The value of this site deposit in the archaeological remains of different human species that were found in each of these cavities and that serve to a research on paleontology that during the last decades has occupied a preferred position in the discussion of paleontology worldwide.

As a consequence, in 2000 UNESCO incorporated the Archaeological Site of Atapuerca in the list of World Heritage Sites due to the uniqueness of the archaeological remains that offer invaluable information about an already disappeared human community that inhabited the Sierra de Atapuerca thousands of years ago.

This incorporation of the deposits to the list of World Heritage Sites serves as an incentive to the local and community institutions linked to the city of Burgos for the construction of a heritage infrastructure that contributes to the communication of the deposits and the result of the scientific research that from them derives, the MEH.

The construction of MEH, as well as the Burgos Evolution Forum and the National Center for Research on Human Evolution (hereinafter CENIEH), represents a reconversion of the city's heritage and tourism discourse, leading up to the construction of MEH, fundamentally, by the Burgos Cathedral, also integrated in the list of World Heritage Sites by UNESCO since 1984.

This fact was decisive in my choice of MEH as an object of analysis, both in the master's work mentioned above and in the present doctoral thesis research.

The work presented below, aims to analyze MEH as a device for communication of heritage, specifically the Archaeological Site of Atapuerca, from the perspective of semiotics of culture.

Semiotics of culture, as noted above, part of the theory of the sign given by Saussure (1916). Understanding the MEH as a sign inserted in a culture space offers us the possibility of determining what and how it means in that space, that is, what are the meaning processes that take place in the MEH, and how does it relate to other signs.

Semiotic theory of museums, that part of the work of Manar Hammad (1987) and Isabella Pezzini (2001) raises the museum in its textual form, according to the definition of text Lotman (1996) above.

Understanding the museum as a text allows us to study the processes of significance that take place in the museum whose analysis can be performed, according to Lotman's distinction (1981) from two points of view.

The first involves an analysis of the museum from a metasemiotic perspective, focused on the study of the museum as cultural translation device in a broad sense, that is, as a communication device heritage. In this regard, it is essential the contribution of Eco (2003), who according to his studies on the translation process based on the notion of equivalence, allows us to understand the MEH as a device that tries to create a sense effect linked to perception of the archaeologist at the time of discovery of the archaeological remains at the site of Atapuerca.

The second is an analysis from the point of view of the semiotics of culture, focused on the study of the generation of meaning in the MEH and the relationship it establishes with other devices. This second perspective leads us to consider the definition of a semiosphere as a space for the generation of meaning in which the MEH, as a text, is related to other devices with which it collaborates in the communication of the deposits.

From both points of view, the attribute that prevails in the MEH as a text is its capacity for translation, which aims to communicate the specific asset element.

I should point out and thank Professor Federico López Terra, who received me and supervised my research during my stay at the University of Swansea, United Kingdom, between the months of September and December 2016. Thanks to his contribution on problems of translation in the museum, his advice, his work and seminar sessions on translation to which I was able to attend, I could incorporate many of the considerations described in the second chapter of this job.

On the other hand, as I could see thanks to my participation in the twenty-fourth conference of the International Council of Museums (hereinafter ICOM), *Museums, landscapes, and horizons*, in 2016 (Milan), the disciplines responsible for the study of museums, both museology and museology, have focused in last decades on the adaptation of their discourse, and therefore of their practical application, to the communication of objects aimed at the study of audiences, which seeks both a greater influx of visitors as their participation in the artistic creation process.

Although these studies offer valuable conclusions about the most effective means that favor visitors' access to collections in the museum or the public's behavior in the exhibition space, the interest of my analysis favors the study of the processes of significance that they have place in the museum.

For this reason, although this work also includes contributions from museology and museology, the perspective of semiotics of culture becomes particularly relevant in the study of museums, since it provides especially valid tools in the study of significance processes.

The application of these tools to the study of the MEH allows us to understand the different modes of display of objects, which take place thanks to a series of textual strategies aimed at communicate a message: the persuasion of the general public about social, cultural, scientific an heritage importance of a certain collection of objects.

In the specific case of the MEH, this message consists in the persuasion of the public of the social, cultural, scientific and patrimonial importance of the set of archaeological remains found in the Archaeological Site of Atapuerca, which are configured in the exhibition space of the MEH as objects of observation.

In addition, the understanding of the processes of significance in the museum will allow us to establish the basis of an eventual type of museums, not depending on the theme that brings together the objects in a collection, but taking as classification criteria, the different strategies developed by these Museums linked to the different modes of display of objects.

All these considerations around the analysis of the MEH from the perspective of semiotics will offer, finally, a global idea about the communication of heritage through the museum device and the general tendency of museums towards a discourse that reflects on the relationship between the human being and the reality that surrounds it, increasingly concerned about the loss of a legacy rooted in different spaces.

Such is the case of the MEH, which organises its discourse, precisely, around the reflection of the past and the future of the human being, which in turn is integrated into a geographical space around which it builds its identity as a museum.

0. 2. Agradecimientos

Quisiera dirigir mi gratitud, en primer lugar, a Rayco González, maestro y director de este trabajo, quien, con sus lecciones de semiótica, sus conversaciones, su trabajo y su amistad, han permitido el desarrollo de la presente tesis doctoral.

En segundo lugar, a Jorge Lozano, por su interés en mi trabajo, sus conversaciones, sus lecciones de semiótica y sus buenos consejos.

A todos los miembros del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura, muy especialmente a María Albergamo (*in memoriam*) por su generosidad, su atención y sus buenos consejos.

A Federico López Terra, quien me recibió generosamente durante mi estancia de investigación en la Universidad de Swansea. Por su interés en mi trabajo, su dedicación y sus buenos y muy oportunos consejos.

A María Luisa Lobato, por su interés en mi trabajo, su ayuda y sus buenos consejos.

A Paolo Fabbri, quien siempre ha tenido la amabilidad de atenderme y resolver mis dudas.

A Juan Navarro Baldeweg, por a atención y la ayuda ofrecida durante la entrevista que mantuvimos en su estudio de arquitectura.

A todo el personal del Museo de la Evolución Humana. Especialmente a Rodrigo Alonso y Aurora Martín, con quienes tuve la oportunidad de entrevistarme. Por su atención y su interés por mi trabajo.

A Marcello Serra y Óscar Gómez, por sus conversaciones, su amistad y sus lecciones.

A Miguel Martín, por sus conversaciones y amistad aún en la distancia.

A Rodrigo García, compañero y amigo, por su confianza, apoyo y ayuda inestimables sin los cuales este trabajo no sería posible.

A Stefano Jacoviello, por su lección de semiótica y patrimonio y sus consejos.

A Gianfranco Marrone, por su conversación y consejos sobre mi trabajo.

A Isabella Pezzini, quien tuvo la atención de escucharme y aconsejarme sobre mi trabajo durante el XVII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica y el I Congreso Ibérico de Semiótica *Modas, modos, maneras*.

A Chiara Casarin, por su disposición de ayuda y atención a mi trabajo.

A Raquel de Román, por su ayuda y consejo en mi trabajo. También por su amistad.

A Juan José Villalaín, por su amistad, su simpatía y buenos consejos.

A mis compañeros de la Escuela de doctorado, con quienes he podido compartir mis preocupaciones y también muy buenos momentos.

A mi familia y amigos, por su apoyo inestimable, su paciencia y su comprensión en estos años.

1. El estudio de los museos

El análisis del museo desde la perspectiva semiótica contribuye a la comprensión de ciertas tendencias culturales relacionadas con determinadas preocupaciones sociales acorde al espíritu de los tiempos. La comprensión de estas tendencias culturales ha sido una de las principales ocupaciones del estudio de los museos. En consecuencia, tanto las disciplinas de museología y museografía, aunque jóvenes, han sufrido algunas modificaciones que nos proponemos identificar a continuación. Por el momento, comenzamos este análisis con una aproximación a ambas definiciones.

1. 1. Definición de museología y museografía: lengua / habla

Las primeras reflexiones sobre la práctica desarrollada en los museos tienen origen en la confección de las colecciones, sus lugares de exhibición, su conservación y su clasificación —que queda reflejada en textos como *La Museographia*, de Caspar Friedrich Naickel (1727)—. Sin embargo, la profesionalización del estudio de los museos como disciplina autónoma se sitúa en un contexto mucho más reciente (Poulot, 2011, pp.127-128).

Proponemos como primera definición de museología aquella formulada en 1981, y recogida posteriormente por Georges Henri Rivière (1993), museólogo y primer director del Consejo Internacional de Museos (ICOM) entre 1948 y 1966:

Una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y el papel en la sociedad, las formas específicas de investigación y de conservación física, de exposición, animación y difusión, de organización y de funcionamiento, de arquitectura novedosa o musealizada, los yacimientos recibidos o escogidos, la tipología, la deontología (p. 105).

En esta primera definición la noción de museología parte del estudio de los museos en sentido amplio, considerado como ciencia. Esta consideración, con el paso del tiempo y el desarrollo de la investigación en esta área, se disipa hasta su posterior definición como disciplina, aunque en la actualidad la discusión sigue aún abierta (Mairesse, 2006; Hernández, 2006, pp. 78-102).

También, André Desvallées y François Mairesse (2010, pp. 57-60), en su compilación *Conceptos claves de museología*, comienzan la definición con una aproximación etimológica al término museología, “el estudio del museo”, que se relaciona con los términos ingleses *museology* y *museological*, y se distingue de su práctica atribuida a la museografía.

Esta definición presenta cuatro acepciones. La primera de ellas identifica el concepto de museología con “lo museal”, que no se ciñe estrictamente a la institución del museo, sino que abarca áreas de conocimiento y clasificación relacionados con él. Podemos citar, de entre los ejemplos propuestos en el texto de Desvallées y Mairesse, el departamento museológico de una biblioteca (ibíd., p. 57.). Pero también, según esta primera acepción, la museología se relaciona con cualquier disciplina asociada al museo, como la conservación, en aquellas lenguas en que no existe un término específico para esa labor.

La segunda acepción del término museología remite a la definición de Rivière (1989) citada anteriormente, que incide en la oposición de la museología, como estudio de los museos, a la práctica desarrollada por la museografía. En esta segunda acepción se destaca la tímida, aunque creciente incorporación de este término al discurso académico, reducido en los años cincuenta y extendido a partir de los años sesenta, sobre todo a través de su imposición al término museografía en los países latinos.

La tercera acepción describe cómo en los años 60 la museografía pasa a ser considerada como un campo de estudio científico autónomo, sobre todo en los países del Este, y su repercusión en las posteriores investigaciones del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), que presenta, en los años ochenta y noventa, el concepto de museología como “el estudio de la relación específica entre el hombre y la realidad, estudio dentro del cual el museo, fenómeno determinado en el tiempo, no es más que una de sus posibles materializaciones” (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 58). Esta interpretación de la museología dará lugar a definiciones como la de Stránsky, de 1980 (id.):

La museología es una disciplina científica independiente, cuyo objeto de estudio es la actitud específica del Hombre frente a la realidad, expresión de sistemas mnemónicos que se han concretizado bajo diferentes formas museales a lo largo de la historia. La museología es una ciencia social surgida de disciplinas científicas documentales y contribuye a la comprensión del hombre en la sociedad.

Esta definición, de acuerdo con el texto de Desvallées y Mairesse, ha sido cuestionada por considerarse pretenciosa al ampliar en exceso el objeto de estudio de la disciplina e intentar equipararlo con el de patrimonio. Finalmente, posteriores discusiones sobre este término dieron como resultado la definición propuesta por Gregórova, también de 1980, que describe la museología como (id.)

una ciencia que examina la relación específica del hombre con la realidad y consiste en la colección y la conservación consciente y sistemática y en la utilización científica, cultural y educativa de objetos inanimados, materiales, muebles (sobre todo tridimensionales) que documentan el desarrollo de la naturaleza y de la sociedad (id.).

Esta definición, más modesta que la anterior, concibe, en la misma línea, el museo como la expresión del ser humano en relación con la realidad que lo rodea. Por el momento, y teniendo en cuenta las definiciones propuestas, la noción de museología se centra fundamentalmente en la actitud del ser humano que se materializa en colecciones de objetos.

A partir de esta definición, tal y como señalábamos al comienzo del epígrafe, la idea que asimila la museología con la ciencia desaparece paulatinamente hasta ser considerada de nuevo como una disciplina.

En cuanto a la cuarta acepción, se describe cómo esta nueva concepción de la museología tuvo una amplia repercusión a partir de los años ochenta, destacando la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación (id.). Encontramos, en este sentido, un cambio en la concepción de la noción de museografía en tanto contempla en mayor medida la comunicación de las colecciones, no como expresión de la actitud humana, sino como instrumento para su difusión en la sociedad. Apunta cierta mirada al destinatario.

Como consecuencia de ello, emergen nuevas formas museísticas como “los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y técnica y, de manera general, la mayor parte de las propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local”, así como una nueva tendencia museológica denominada *New Museology* (Nueva Museología) que ofrece una respuesta crítica al rol social y político del museo (ibíd., p. 59). Si bien no hay consenso sobre el origen concreto de esta nueva

forma de museología, sí lo hay en cuanto a sus objetivos, centrados fundamentalmente en la puesta en cuestión de la definición misma del museo, así como del patrimonio, la búsqueda de un nuevo lenguaje y su apuesta por un nuevo tipo de museo vivo y participativo para la comunidad “en consonancia con su naturaleza de institución privilegiada que es, de la conservación, análisis y difusión de testimonios naturales y culturales originales” (Fernández, 2011, p. 26).

Finalmente, la quinta acepción propone una definición de museología integradora que

comprende el conjunto de tentativas de teorización o de reflexión crítica vinculadas con el campo museal. El común denominador de este campo se caracteriza por la documentación de lo real a través de la aprehensión sensible y directa. No rechaza a priori ninguna forma de museo, incluyendo tanto a los más antiguos (Quicheberg) como a los más recientes (cibermuseos), ya que tiende a interesarse por un orden abierto a toda experiencia que se refiera al campo de lo museal (id.).

Observando esta definición, podemos observar cómo la dimensión social y cultural del museo da un paso más siendo su prioridad casi exclusiva. Tanto es así, que, en aras de favorecer la comunicación de las colecciones al mayor número de personas, adapta los modos de exhibición creando nuevas configuraciones que den servicio a todo tipo de públicos y necesidades. La definición de museología, no abandona la concepción del museo como institución encaminada a la colección y conservación de los objetos, pero sí, en cierto modo, amplía su repertorio a otras configuraciones que reúnen la condición de “documentación de lo real a través de la aprehensión sensible y directa” (id.). Pasamos del estudio del museo al estudio de “lo museal”, de la colección de objetos a la experiencia sensible.

La ampliación de la noción de museo tiene como consecuencia la ampliación de los puntos de vista en que es analizado. La incorporación de las diferentes perspectivas al estudio de los museos sugiere la definición de dos vías o puntos de vista: “una, con referencia a las principales funciones inherentes a dicho campo (documentación, tesaurización, presentación o también preservación, investigación, comunicación)”, que parte de una concepción de la museología más clásica, “o bien, considerando las diferentes disciplinas que lo exploran más o menos puntualmente” (id.).

Si bien ambas vías contribuyen al conocimiento del campo de *lo museal*, la segunda, desde diferentes áreas de conocimiento, nos acerca en mayor medida a la definición del museo como texto, objeto de análisis de la semiótica de la cultura.

De entre los investigadores propuestos por Desvallées y Mairesse en esta segunda vía, consideramos especialmente significativas en el estudio de los museos las aportaciones de autores como Dominique Poulot (2011), Jean Baudrillard (1978, 1998), Pierre Nora (1984), Pierre Bourdieu y Alain Darbel (1969), Foucault (1969) o Krzysztof Pomian (1999), cuyas reflexiones discurren de forma transversal en el presente trabajo. Por el momento, trataremos de plantear, de entre estas aportaciones, aquellas que ofrezcan una perspectiva nueva o, mejor dicho, complementaria a la aproximación teórica de los museos.

Es el caso de Poulot (2011, pp. 127-142) quien propone, a partir de la aparición de nuevas configuraciones museales tras la emergencia de la “nueva museología” centrada en la dimensión social, filosófica y política del museo, tres problemas en la construcción de la museología como ciencia social:

la construcción de lo “museal” en el seno de la vida social de los objetos, es decir, de una historia de la cultura material y de sus valores; el de la política de la institución en la esfera pública en cuanto que lugar específico de representación de un patrimonio o de unas disciplinas; y, finalmente, el del uso del museo en cuanto que encarna, tradicionalmente, una hermenéutica en acto (ibíd., 131).

A efectos del presente trabajo, destacamos el primer problema planteado por Poulot, la construcción de lo museal en el seno de la vida social de los objetos, en tanto remite a la concepción de signo desarrollada por Saussure (1916, p. 43), quien, recordemos, define la semiótica como “una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”. Así, el museo, definido como signo, se desempeña en un espacio de cultura y desarrolla una serie de prácticas e interacciones que dan lugar, tal y como señala Poulot (2011, pp. 131-132), a la construcción de ideologías del objeto.

De acuerdo con Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés (1982):

Se designa con el nombre de objeto, en el marco de la reflexión epistemológica, lo pensado (o percibido), en tanto en cuanto distinto del acto de pensar (o percibir) y el sujeto que lo piensa (o que lo percibe). Esta definición —que no es considerable como tal— basta para

poder decir que solo la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento los constituye a estos como existentes y entre sí distintos: actitud que parece del todo conforme a la aproximación estructural de la semiótica. Es en este sentido en el que se habla de lenguaje-objeto o de magnitud semiótica. A la vez que se insiste en la ausencia de toda determinación anterior del objeto que no sea su relación con el sujeto.

Aprehendido así, el objeto no es sino una posición formal reconocible tan solo por sus determinaciones que, también, son de naturaleza relacional, pues se construye por el establecimiento de las relaciones entre: a) él y los otros objetos, b) él, considerado como un todo, y sus partes, c) las partes y el conjunto de relaciones establecidas precedentemente. Resultado de la construcción efectuada por el sujeto cognoscente, el objeto semiótico se reduce, entonces, como dice L. Hjelmslev, a “puntos de intersección de estos conjuntos de relaciones” (pp. 288-289).

Por tanto, el objeto en el museo se define como aquella textualización¹ que se configura y es percibida por un sujeto cognoscente gracias a su significación en relación a otros objetos.

La ideología de los objetos mencionada por Poulot (2011, pp. 131-133) se relaciona con la manera en que estos objetos se integran en una colección y son presentados en un museo: “el museo encarna el espacio de predación, intercambio, cota, reescritura, en el que los objetos se inscriben de un contexto a otro y, llegado el caso, cambian de denominación en función de quien los posee, los expone o los presta”. Dicho de otro modo, con la entrada y presentación en el museo, el objeto adquiere un nuevo significado que dependerá en su caso de las relaciones que establece con otros elementos².

¹ Entendemos por textualización (Greimas y Courtés, 1982):

el conjunto de procedimientos, llamados a constituirse en sintaxis textual, que tienen por objetivo formar un continuo discursivo anterior a la manifestación del discurso en tal o cual semiótica (y, más precisamente, en una u otra lengua natural). El texto así obtenido, si se manifiesta como tal, tomará la forma de una representación semántica del discurso (p. 410).

² Podemos recordar, de acuerdo con Philippe de Montebello (2010), ejemplos tan elocuentes como la exposición de un retablo en un museo:

Los museos son instituciones que albergan obras que originalmente no se hicieron para ellos; por el contrario, los museos las aplican a un propósito que no era el original. El retablo que admiramos en un museo por sus cualidades estéticas, sus líneas y colores, por ejemplo, en sus orígenes fue concebido para una iglesia, para ilustrar las Escrituras

De esta manera, “la configuración de la musealidad”, de “lo museal”, se determina en función de la configuración textual de los objetos en el museo y la forma en que estos se organizan, coleccionan y clasifican, expresado también a través de “catálogos, ficheros, archivos, publicaciones diversas” (ibíd., p. 133).

Por su parte, Baudrillard (1998, p. 19), en su reflexión sobre la simulación aplicada al arte, centra la problemática en torno al “destino del arte en relación directa con esa desaparición general de las formas —de lo político, lo social y hasta de la ideología, y de lo sexual, por supuesto— en nuestra sociedad”. Y señala como principal consecuencia de esta desaparición general de las formas “la estetización general de la mercancía”, “la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos”. Esta reflexión resulta pertinente en nuestra definición del concepto de museología en la medida en que, de acuerdo con esta afirmación, la noción de obra de arte se ve desdibujada en tanto la tendencia a la estetización general de la mercancía favorece la selección y configuración como objeto en el museo, y fuera de él, a cualquier elemento de la realidad que sea textualizado como tal.

Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de museografía de la realidad, la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual (id.).

Asistimos, por tanto, a una “museificación” progresiva de la cultura³ que tiene distintas consecuencias sobre la forma de entender el arte y la propia cultura. De entre ellas, se

e inspirar devoción en los fieles. En un museo su valor es estético; ha pasado a ser un objeto de deleite visual (p. 10).

Así, la presencia de un objeto en el museo supone la pérdida de parte de su significado como pieza de arte religioso en el caso del retablo, pero también en el museo tiene lugar en el proceso de semiosis en el que la pieza adquiere un significado relativo a su configuración como objeto en el museo.

Por otra parte, veremos más adelante cómo las relaciones de tensión entre los objetos del museo, lo convierten, precisamente, en un dispositivo (cf. 1. 2.).

³ Este proceso de museificación progresiva de la cultura dará lugar a distintas problemáticas de entre las que podemos destacar la inflación del patrimonio que se describe en la introducción del presente trabajo (cf. 0). También hallamos como consecuencia de la museificación de la cultura la conversión de las

hace pertinente para nuestro análisis el establecimiento de nuevas formas de relación entre el objeto y el museo, el objeto y su autor y, por supuesto, entre el objeto y el público: si toda porción de la realidad es susceptible de convertirse en objeto en el museo, todo individuo se convierte en público del arte.

En palabras de Baudrillard (ibíd.),

A partir del momento en que todo puede convertirse en obra (basta colocar un hierro de planchar en un museo para que sea una obra de arte), todo individuo se convierte evidentemente en público de arte; se ve transformado en ready made exactamente del mismo modo en que el objeto se transforma en ready made en la exposición, y esto no crea una complicidad sino una coalescencia de dos (p. 25).

Así, el objeto en el museo y el visitante que observa la obra, lejos de relacionarse en un diálogo de seducción, de complicidad, de persuasión, se produce entre ellos un “forcing de la admiración, de la frecuentación, del consumo, una especie de chantaje”, en la que el observador se hace responsable único de la comprensión de la obra, de la que con su actitud de interpretación —que tiende a la pasividad, “una especie de metabolismo indiferente”—, entra a formar parte (id.). Se trata de una simulación de la creación artística y de la participación activa de ambos elementos.

Si bien Baudrillard en su reflexión sobre la simulación del arte no define ni pretende definir la museología, el establecimiento de nuevas formas de interacción entre los elementos que intervienen en la comunicación de los objetos supone un cambio de perspectiva en el estudio de los museos. De forma complementaria a la definición de “lo museal” que proponen los estudios de museología, este nuevo enfoque persigue la definición de los objetos como simulaciones de arte y su estatus en el museo, hecho que determina la concepción del museo como tal.

Todas estas consideraciones en torno al concepto de museología nos permiten comprender de forma global la reflexión teórica del museo como una aproximación que oscila entre la concepción del objeto del museo como forma de representación de la

ciudades en “ciudades museo”, asunto estrechamente relacionado con la conservación del patrimonio que concibe la ciudad como un lugar de exhibición de monumentos históricos en el que las prácticas sociales devienen prácticas turísticas.

relación entre el ser humano y la realidad que lo rodea, y la eficaz comunicación de estos objetos que genera mayor afluencia de público.

Por otra parte, al comienzo del epígrafe señalábamos como antecedente del estudio de los museos la preocupación por la colección, clasificación y presentación de objetos reflejados a principios del siglo XVIII. Esta primera aproximación a los modos de exhibición de los objetos estaba vinculada fundamentalmente con la reflexión sobre la práctica en los museos, es decir, en la museografía.

Para definir esta disciplina retomaremos el texto de Desvallées y Mairesse (2010, pp. 55-57), que propone diferentes acepciones. De acuerdo a la primera acepción,

la museografía se define como la figura práctica o aplicada de la museología, es decir el conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición.

Así, mientras la definición de museología partía de la relación del ser humano con el mundo que lo rodea, y que se materializa a través de los objetos que finalmente eran destinados a su comunicación al público general en el museo, la museografía se centra en el conjunto de técnicas desarrolladas en el museo para la comunicación de esos objetos.

La segunda acepción hace referencia a la posibilidad de ampliación del estudio de los modos de exhibición en el museo a un espacio no museal, que incluye los espacios expositivos alternativos, las exposiciones temporales, itinerantes, etc. (ibíd., p. 56). De acuerdo con esta acepción, la ampliación de la noción de museografía ha sido denominada en algunas ocasiones como *expografía*, que se dedica a lo que se ha dado en llamar, de manera más general el “programa museográfico”. Es decir, “la definición de los contenidos de la exposición y sus imperativos, así como el conjunto de vínculos funcionales existentes entre los espacios de exposición y los restantes espacios del museo” (id.). De esta manera, la reflexión práctica del museo tiene como principal objeto la materialización en el museo de su reflexión teórica, que consiste en la correcta plasmación del mensaje transmitido a través de la comunicación de los objetos en el espacio expositivo. Veremos en el segundo capítulo, *Los problemas de la traducción*, cómo el proceso de comunicación en el museo consiste en un proceso de traducción.

Por el momento, definiremos la labor de la museografía, de acuerdo al texto de Desvallées y Mairesse, como aquella que contempla:

las exigencias del programa científico y de gestión de colecciones y apuntar a una presentación adecuada de los objetos seleccionados por el conservador; conocer los métodos de conservación e inventario de los objetos; situar en escena los contenidos al proponer un discurso que incluya mediaciones complementarias susceptibles de ayudar a la comprensión y preocuparse por las exigencias de los públicos cuando moviliza técnicas de comunicación adaptadas a la correcta recepción de los mensajes (id.).

Dentro de esta descripción general de las labores del museógrafo hallamos diferentes grados de especialización de áreas de conocimiento concretas que, a su vez, dan lugar a las distintas disciplinas relacionadas con la conservación, la gestión de los objetos (*régisseur*), el comisariado, la restauración, etc. de entre las que el museógrafo se centra particularmente en aquellas tareas relacionadas expresamente a la exposición. Así, esta acepción de la definición de museografía propone al museógrafo o “expógrafo” como un intermediario entre el conservador, el arquitecto y el público (id.).

Teniendo en cuenta tanto la definición de museología como de museografía podemos comprobar que el estudio de los museos se integra en un área de conocimiento mucho más amplio que incluye otras disciplinas (arquitectura, diseño, escenografía, expografía) y nos permite establecer una comparación, en términos generales, entre el estudio de los museos y el estudio del lenguaje.

Para abordar esta cuestión debemos considerar, en primer lugar, en qué consiste el estudio del lenguaje y cuáles son sus partes implicadas, para lo que retomamos la propuesta teórica de Saussure (1916).

La importancia del discernimiento de estos dos aspectos del lenguaje es incalculable: la operatoria del funcionamiento de un idioma y la de su evolución, los modos de insertarse la libertad del estilo en las convenciones de la gramática y los modos de alterarse las convenciones del sistema conforme los actos individuales de estilo triunfan y se generalizan, la vida entera del lenguaje, en fin, se puede comprender con más profundidad y con mayor seguridad gracias a esta dualidad de conceptos (p. 16).

Es decir, que en el estudio del lenguaje tenemos, al igual que en el estudio de los museos, una reflexión teórica, la lengua, y una reflexión sobre su práctica, el habla. De esta manera, la comparación entre el estudio de los museos y el estudio del lenguaje exige la definición de ambos conceptos. En primer lugar, Saussure (1916), propone la lengua como la parte social del lenguaje:

Es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos de lenguaje. Se la puede localizar en la porción determinada del circuito donde una imagen acústica viene a asociarse con un concepto. La lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad. Por otra parte, el individuo tiene necesidad de un aprendizaje para conocer su funcionamiento (...). Hasta tal punto es la lengua una cosa distinta, que un hombre privado del uso del habla conserva la lengua con tal que comprenda los signos vocales que oye (p. 42).

Dicho de otra manera, la lengua consiste en un conjunto de hechos del lenguaje que le permiten comunicarse a una determinada comunidad. Ello supone que el cambio o modificación deliberado e individual de una lengua no repercute en la concepción que el conjunto de la comunidad tiene de esta porque permanece intacta en cada uno de sus miembros. Además, el proceso de aprendizaje de la lengua está vinculado a su uso. A partir de la acumulación de manifestaciones del lenguaje un individuo es capaz de extraer la norma que las rige, y no al revés. Ocurre que, cuando un individuo trata de aprender una lengua extranjera, frecuentemente, tratará de comprender las normas (gramática) antes de comenzar a usarla. Sin embargo, en el proceso de aprendizaje de la lengua de su propia comunidad, este mismo individuo solo necesitó aprender su uso.

La segunda característica de la lengua es que, a diferencia del habla, se puede estudiar separadamente: “la ciencia de la lengua no sólo puede prescindir de otros elementos del lenguaje, sino que sólo es posible a condición de que esos otros elementos no se inmiscuyan” (id.). De acuerdo con la propuesta de Saussure, el lenguaje consiste en “un sistema establecido y su evolución” (ibíd., p. 36). Es decir, que el lenguaje consiste en la lengua más su historia, por lo que el análisis específico de una lengua debe centrarse en un estado concreto de esa lengua en un momento determinado, prescindiendo de aquellas consideraciones relacionadas con su evolución, lo que fue en el pasado.

La tercera característica de la lengua propuesta por Saussure es su homogeneidad: “mientras que el lenguaje es heterogéneo, la lengua así delimitada es de naturaleza homogénea” (ibíd., p. 42.).

Finalmente, hallamos la cuarta característica de la lengua, que es su naturaleza concreta:

La lengua, no menos que el habla, es un objeto de naturaleza concreta, y esto es gran ventaja para su estudio (...). Además, los signos de la lengua son, por decirlo así, tangibles; la escritura puede fijarlos en imágenes convencionales, mientras que sería imposible fotografiar en todos sus detalles los actos del habla (...). La lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas imágenes (ibíd., pp. 42-43.).

Dicho de otra manera, la naturaleza concreta de la lengua reside en su abstracción. Poniendo en relación la primera y cuarta características de la lengua, para que cada individuo sea capaz de compartir una determinada lengua con los demás miembros de una comunidad, el conjunto de hechos de la lengua debe ser limitado y susceptible de ser expresado a través de la escritura (y del habla).

Por otra parte, si la lengua es el conjunto de hechos del lenguaje que permiten comunicarse a una comunidad, el habla es la apropiación individual del lenguaje:

El habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1º las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2º el mecanismo psicofísico que le permita exteriorizar esas combinaciones (ibíd., 41).

De acuerdo a esta definición, debemos distinguir, el habla como la manifestación particular de la lengua a través del uso del código, diferente del habla como la capacidad física que tiene un individuo para manifestar una lengua, y que, por tanto, está supeditada a ella.

Si de acuerdo a lo mencionado anteriormente, el lenguaje consiste en un sistema establecido y su evolución, el estudio del lenguaje debe considerar los cambios producidos en la lengua a través del habla. Se trata de una aproximación a un mismo fenómeno atendiendo a dos cuestiones que, analizadas por separado, son interdependientes: una “que es social en su esencia e independiente del individuo”,

hablamos pues de la lingüística de la lengua; y “otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje”, la lingüística del habla (ibíd., pp. 45-46).

Esta relación entre la lingüística de la lengua y de la lingüística del habla es comparable, tal y como adelantábamos, al estudio de los museos. Por una parte, tenemos el estudio de los museos como reflexión teórica preocupada por el conjunto de modos de documentación de lo real a través de la comunicación de los objetos, que con frecuencia tiende a la experiencia sensible. Y por otro, al igual que ocurre con el habla, tenemos el estudio de aquellas manifestaciones concretas de lo museal que es la museografía. Se trata de disciplinas diferentes y, en principio, independientes. Sin embargo, tal y como ocurre en la lingüística, cada cambio en los procesos de significación en el museo, cada nueva forma de exposición y cada nueva relación entre el museo y el objeto o el museo y su público, están determinados por la materialización en el espacio expositivo de prácticas museográficas concretas. A pesar de que el estudio del museo se desarrolla fundamentalmente en torno a su reflexión teórica, siendo su práctica una profesionalización de la primera, ambas disciplinas son interdependientes.

Por este motivo, si bien la museología y la museografía se han definido como las disciplinas que estudian los museos, teniendo en cuenta la analogía establecida con la lingüística, a efectos del presente trabajo se considera más pertinente como objeto principal del estudio de los museos, no tanto la institución en la que tiene lugar la comunicación de los objetos, sino la comunicación misma de estos objetos que se materializa a través de los distintos modos de exhibición.

1. 2. El objeto de la museología y la museografía: el museo

Por el momento hemos descrito las definiciones de museología y museografía que nos han permitido conocer los diferentes puntos de vista del estudio de los museos, así como su propia evolución como disciplinas. A continuación, nos centramos en el análisis del museo comenzando por su definición, para, posteriormente, establecer una tipología que nos permita clasificar nuestro objeto de estudio, el Museo de la Evolución Humana.

Con este propósito, comenzaremos por la noción de museo tratando de contemplar todas sus acepciones, pero, sobre todo, una visión de conjunto que nos permita definirlo desde el punto de vista de la semiótica de la cultura.

Debemos recordar, antes de comenzar con la definición del museo, que, como hemos mencionado anteriormente, el desarrollo de las prácticas museológicas (exhibición, conservación, clasificación) es muy anterior a la definición de las disciplinas que lo estudian. Sin embargo, la aparición del museo como institución, tal y como lo conocemos en la actualidad, se sitúa en torno a la Revolución Francesa, y su descripción no llegará hasta la congregación de los profesionales dedicados a estas prácticas en distintas asociaciones vinculadas al patrimonio en primer lugar y al museo posteriormente.

Por este motivo, el museo, objeto de estudio de la museología y la museografía, también ha sufrido numerosas interpretaciones de acuerdo a la concepción que de él tuvieron y tienen sus contemporáneos: desde “asilos póstumos”, “mausoleos”, o “santuarios”, se van convirtiendo en lugares de interpretación, estudio e investigación” (Hernández, 2001, p.67).

Las diversas formas de entender el museo quedan reflejadas en múltiples definiciones, de entre las cuales hemos seleccionado aquellas más frecuentes, tomadas por museólogos y museógrafos como punto de partida para sus investigaciones y, a efectos del presente trabajo, también para nuestro análisis.

Encontramos, entre las primeras aproximaciones a la definición del museo, la propuesta por la UNESCO (1961, p. 125) durante la undécima reunión de la Conferencia General celebrada en París en 1960:

A los efectos de la presente Recomendación, se entiende por “museo” cualquier establecimiento permanente administrado en interés general a fin de conservar, estudiar, poner en evidencia por medios diversos y, esencialmente, exponer para el deleite espiritual y la educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos de interés artístico, histórico, científico y técnico, así como jardines botánicos y zoológicos, y acuarios.

En esta definición, centrada en la colección de objetos de diferente naturaleza (objetos de interés artístico, histórico, científico, técnico, jardines botánicos, zoológicos y acuáticos), podemos entrever aún los aspectos relacionados con prácticas museográficas que, si bien se desarrollan también en la actualidad, imprimen en esta definición un rastro aquello que Benjamin (1931, p. 32) describe como el “ánimo, nada elegíaco sino, al contrario, impaciente” que experimenta el auténtico coleccionista.

También, en los Estatutos del ICOM de 1974 encontramos una nueva actualización de la definición de museo (Desvallées y Mairesse (2010, p. 52):

El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que realiza investigaciones relativas a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los exhibe con fines de estudio, educación y deleite

Esta definición, a diferencia de la anterior, sugiere mayor importancia de la documentación de testimonios materiales que den fe de la relación entre el hombre y la realidad que lo rodea, que a la propia colección de testimonios materiales que documentan esa relación. Esta noción más humanista del museo es, a su vez, más social: da mayor protagonismo al público, tanto como destinatario del mensaje del museo, como por su papel activo en la investigación de las obras expuestas.

Finalmente, encontramos la última definición actualizada del ICOM (s.f.⁴), que, según sus Estatutos aprobados por la vigésimo segunda Asamblea General en Viena en 2007,

un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.

Esta definición introduce por primera vez el carácter altruista del museo, su función social y de desarrollo, y su vocación de servicio a la comunidad, siendo su cometido principal la educación del público y su entretenimiento.

De esta manera, teniendo en cuenta las definiciones propuestas, la noción de museo ha pasado por tres fases hasta la actualidad: una primera, enfocada a la idea de colección y atesoramiento de los objetos para su clasificación y delectación; una segunda, que prioriza el conocimiento de la naturaleza humana a través de la observación de los objetos; y una tercera, que enfatiza el carácter social del museo y su vocación de servicio a la comunidad. Se trata de un concepto en constante revisión que no hace sino demostrar su complejidad

⁴ En adelante usaremos la abreviatura *s.f.* para señalar el desconocimiento de la fecha de publicación de determinadas obras.

y las posibilidades de su desarrollo. Por este motivo, en la actualidad asistimos a un nuevo proceso de revisión de la definición del museo que refleja tanto la preocupación de los profesionales por desarrollar nuevas vías de desarrollo en el museo, como el cambio de paradigma en la noción del museo, que como señalábamos a propósito de la definición de museología, tiende a la documentación de lo real a través de la aprehensión sensible y directa de los objetos.

Con este objetivo, el ICOM abrió un proceso de selección de propuestas que las diferentes agrupaciones de profesionales en representación de distintos países enviaron para su posible selección. De entre las propuestas enviadas podemos destacar, fundamentalmente, cuatro elementos comunes: el primero, la consideración del museo como institución permanente; segundo, su vocación de servicio a la comunidad; tercero, la científicidad en la selección de los objetos; y cuarto, un objetivo dual del mensaje comunicado que oscila entre la concepción de un mundo (y, por tanto, también un público⁵) global y la creación de identidad local.

⁵ A propósito del público en los museos y su nueva concepción como comunidad global (todo individuo es susceptible de ser público en el museo), Bourdieu y Darbel (1969) realizan un estudio del público de los museos europeos, siendo una de sus principales conclusiones el cuestionamiento del gusto sincero y natural de la experiencia estética. De acuerdo con esta investigación la educación del gusto por parte de la autoridad pedagógica es el medio verdadero que posibilita la adquisición de la predisposición para la práctica de la delectación ante la obra de arte.

En la medida en que se produce una cultura (*habitus*) que no es más que la interiorización de la arbitrariedad cultural, la educación familiar o escolar tiene como efecto enmascarar cada vez más completamente, por la inculcación de lo arbitrario, la arbitrariedad de la inculcación. El mito de un gusto innato, que no debería nada a las exigencias del aprendizaje o a los azares de las influencias porque vendría dado en bloque desde el nacimiento, no es más que una de las expresiones de la ilusión recurrente de la naturaleza culta que preexistiría a la educación, ilusión necesariamente inscrita en la educación como imposición de una arbitrariedad capaz de imponer el olvido de lo arbitrario de las significaciones impuestas y de la forma en que se imponen (p. 172).

Esto significa que el acceso a la obra de arte, y también a la educación que permite su comprensión, no es un privilegio natural sino adquirido. Sin embargo, la educación progresiva de cierto criterio estético, de cierta mirada sobre la obra de arte, tiene como resultado una aprehensión de este criterio tal que ofrece la ilusión de no haber sido educado, de que el conocimiento y la disposición a la apreciación de la experiencia estética surge en el individuo de forma natural.

Conocer los modos de aprendizaje y aprehensión de la experiencia estética del arte tiene gran valor para la definición del museo en tanto permite explorar los distintos modos de exhibición de los objetos en el museo

Finalmente, este proceso de selección y revisión de propuestas dio como resultado la elección de la propuesta japonesa que se someterá a votación para su posible inclusión en los Estatutos del ICOM en sustitución de la definición actual (ICOM, s.f.):

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.

Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.

En esta definición, además de las características ya mencionadas, incorpora ciertas apreciaciones que le dan una perspectiva de comunidad más global, reflejada en expresiones como “espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros”, “trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades” o “con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario”. Por una parte, este tipo de afirmaciones sugiere la propuesta de un mensaje dual mencionada anteriormente, pero por otro, también sugiere la preocupación por la deriva tanto sociocultural como ecológica de nuestro planeta de las últimas décadas. Esta preocupación es a la vez consecuencia y motor de la necesidad de custodiar artefactos y especímenes, salvaguardar memorias diversas, garantizar la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio, así como la colección, preservación, investigación, interpretación, exposición, y ampliación de las comprensiones del mundo.

para su óptima comunicación y disfrute por parte del público. En este caso, la reflexión sobre la educación de la mirada en el visitante del museo, puede dar lugar a nuevas propuestas museológicas (ibíd., pp. 170-172). Podríamos considerar, en este sentido, la propuesta de Eco (2014, pp. 15-42) en su texto *El museo del tercer milenio*, basado, precisamente, en la educación de la mirada encaminada a la comprensión de una obra.

Estas definiciones propuestas por distintos profesionales del museo en torno a la multiplicidad de prácticas de conservación, clasificación y exposición que desarrolla, nos permiten comprender el museo como un dispositivo de exhibición. Para definir el museo como un dispositivo de exhibición de objetos debemos definir, en primer lugar, el concepto de dispositivo. Entendemos por dispositivo (Agamben, 2011):

un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, *es la red que se tiende entre estos elementos*. El dispositivo siempre *tiene una función estratégica concreta*, que siempre está inscrita en una relación de poder (subrayado nuestro, p. 250).

El dispositivo del museo está formado por la red de relaciones de elementos que lo componen y el resultado de su interacción. La relación de los elementos se basa en la interdependencia que genera significado tanto de forma individual como en su conjunto. El dispositivo, incluido el del museo, responde a un fin determinado. Es decir, “tiene por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato” (ibíd., p. 254). Según Deleuze (1990), este conjunto heterogéneo definido por dispositivo debe entenderse como:

Un conjunto multilineal compuesto de líneas de diferente naturaleza (...) que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada), sometida a derivaciones. Los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio, los sujetos en posición son como vectores o tensores. De manera que las tres grandes instancias que Foucault distingue sucesivamente (Saber, Poder y Subjetividad) *no poseen en modo alguno contornos definitivos, sino que son cadenas de variables relacionadas entre sí* (subrayado nuestro, p. 155).

Las líneas en tensión que componen el conjunto multimodal que forman el dispositivo responden a un fin determinado, que, además, es variable. Esto significa que cada uno de los elementos que componen el dispositivo puede responder a más de un mismo propósito, ya que su función depende de cómo se relaciona con los demás.

Teniendo esto en cuenta, podemos definir el dispositivo del museo como aquel conjunto multimodal de objetos heterogéneos en el que convergen distintos elementos creando relaciones de tensión que se articulan en un discurso complejo para la comunicación de un mensaje: la persuasión del público general de la importancia de una determinada colección de objetos.

No en vano, Lotman (1996), a propósito de la irregularidad semiótica de la semiosfera, tema que abordaremos más adelante (cf. 3. 1.), dice:

Imaginémonos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y las reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera (p. 14).

A través de este extracto Lotman describe el espacio del museo como una semiosfera. Si bien en este momento no abordamos la cuestión de la semiosfera, sí consideramos esta descripción de Lotman sobre el museo en la que refleja la conjunción de distintos objetos, los dispositivos que los comunican en el museo (inscripciones, instrucciones textos aclaratorios, etc.) y la superposición de lenguajes que a distintos niveles funcionan como uno solo en el discurso del museo para la correcta comunicación de su mensaje.

De acuerdo con esta descripción, el dispositivo del museo debe ser entendido como “un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes”, es decir, un texto (Lotman, 1996, p. 56).

Así, el museo definido como texto desarrolla una serie de estrategias encaminadas a la exhibición de los objetos gracias a la superposición de lenguajes o códigos. Para analizar estas estrategias textuales desarrolladas en el museo consideramos la propuesta de Santos Zunzunegui (1990) quien, en su recorrido por el desarrollo de la práctica de coleccionar que desemboca en la configuración actual del museo, plantea diferentes posibilidades (derivadas del cuadro semiótico que se articula en torno a un *hacer-ver*):

1) un *hacer-ver* (monstrar) a su propietario exclusivo el conjunto de maravillas que atesoraba,

- 2) un *hacer-no ver* (ocultar) a la sociedad, en el que se expresaría la posición de reservar a la visión singular del propietario el goce óptico de las piezas integrantes en la colección, excluyendo al conjunto de los ciudadanos de dicha visión,
- 3) un *no hacer-no ver* (no ocultar) a un grupo privilegiado —los amigos y, sobre todo iguales del coleccionista—, como manifestación de la contemplación —en condiciones excepcionales y de privacidad— de las obras (...) (p. 41).

Considerando la propuesta de Zunzunegui, observamos que las diferentes estrategias adoptadas por los coleccionistas privados denotan cierta actitud ante el objeto (generosidad, celo, exhibición). En el museo, al igual que ocurre con las colecciones privadas, podemos encontrar estas estrategias en torno al *hacer-ver* que se articulan en función de un efecto de sentido previsto por el texto del museo. Así, de acuerdo con Zunzunegui:

El Museo aparece como un *campo de ejercicios sintácticos* que propone una mediación entre los valores sociales fundamentales presentes en las obras de arte y los especuladores. Es, pues, evidente que estamos ante el ejercicio de una estrategia institucional que busca el *hacer* (sentir, pensar, querer) del público “usuario” del museo para educarle e instruirle, permitiéndole participar de los valores encarnados en el patrimonio artístico comunitario.

(...) El museo, estructurado en su origen sobre la ideología de la visibilidad (la visión como paradigma central, en occidente, de la adquisición del saber), es el lugar donde se entrega al enunciario implícito una propuesta de sentido articulada bajo el triple parámetro de recorrido, orientación y orden. Y donde ya no se trata de cegar la mirada sino de llevarla a percibir un sentido (ibíd., pp. 41-42).

La definición del museo desde la perspectiva semiótica, no se limita a la estrategia de exhibición de los objetos, si no que se amplía a la articulación de un discurso que tiene por objetivo generar un efecto de sentido, en este caso, a través de una ideología de la visión basada en un *hacer-ver* de los objetos.

1. 3. Tipología de museos

En apartados precedentes hemos definido el dispositivo del museo como un conjunto multimodal de objetos heterogéneos en el que convergen distintos elementos creando relaciones de tensión que se articulan en un discurso complejo para la comunicación de

un mensaje: la persuasión del público general de la importancia de una determinada colección de objetos.

El propósito del presente epígrafe se centra en la elaboración de una tipología de museos que nos permita, por una parte, comprender los distintos modos de exhibición de objetos desarrollados en los museos, y por otra, establecer una categoría tipológica dentro de la cual podamos, posteriormente, analizar el proceso de comunicación llevado a cabo por nuestro objeto de estudio, el MEH.

Tradicionalmente, la categorización de los museos ha sido realizada en función de su temática, es decir, en función de la selección de objetos que se exponen en el dispositivo. Tal y como hemos señalado anteriormente, entendemos por objeto en un museo aquella configuración textual presentada en el museo para su comunicación al público general a través de distintas estrategias textuales.

Basándonos en esta definición de objeto del museo podemos observar distintas tipologías temáticas. En esta ocasión, partiremos de la tipología propuesta por Geoffrey Lewis para el ICOM, por ser un referente para los profesionales del museo en los diferentes estudios de museología y museografía. De acuerdo a este autor, podemos entender la tipología de museos como “clasificaciones sistemáticas del mundo vivo y artificial establecidas para ayudar a los coleccionistas en su tarea reflejan el espíritu de sistema, el racionalismo y el enfoque enciclopédico de los conocimientos en Europa” (Lewis, 2006, p. 10).

Esta clasificación distingue, en primer lugar, Museos enciclopédicos, que consisten en iniciativas gubernamentales resultado de la adquisición de colecciones privadas, y de la “democratización” de las colecciones reales (ibíd., p. 11).

La siguiente categoría corresponde con los Museos de sociedades. Esta tipología tiene su origen en los museos asiáticos, cuyo público era constituido, fundamentalmente, por las sociedades científicas. Este tipo de museos, con vocación por las artes y las ciencias, responde a la preocupación por “enriquecer los conocimientos sobre su país”, como ocurre por ejemplo con el Museo Central de la Cultura Indonesia, que tiene origen en la colección de la Sociedad de Batavia para las Artes y las Ciencias expuesta en Yakarta en 1778, o el Indian Museum de Calcuta, cuyo fondo original proviene de las colecciones de la Asiatic Society of Bengal de 1784 (id.).

Por otra parte, tenemos los Museos nacionales, creados por los distintos países para “despertar la conciencia y la identidad nacionales, se desarrolló en primer lugar en Europa, al igual que el reconocimiento de esta institución considerada apta para garantizar la adecuada conservación del patrimonio nacional”. Dentro de esta categoría podemos englobar museos especializados de artes aplicadas, bellas artes, cultura nacional y ciencias naturales (ibíd., p. 12).

También, dentro de esta tipología podemos señalar los Museos especializados, cuyo origen tiene lugar con la progresiva decadencia del museo enciclopédico de la cultura nacional en el siglo XIX. Este hecho favoreció la progresiva especialización de los museos nacionales que dio lugar a la consolidación de este tipo. Además, este fenómeno se vio acentuado por la capacidad de los Museos especializados para promocionar el diseño industrial y de las realizaciones técnicas de productos manufacturados en las Exposiciones Universales (id.).

Otra de las categorías presentadas en esta tipología son los Museos generales y territoriales. Estos museos, en los que hoy podríamos enmarcar los museos etnográficos y los museos cívicos, tiene origen en “el enciclopedismo que emana en la actualidad de los museos generales”, que continúa siendo “una característica de múltiples museos regionales y locales que se enriquecieron, en especial a partir de 1850, gracias a las colecciones de mecenas y asociaciones privadas” (ibíd., p. 13). Estos museos tienen como principal objetivo la comunicación de los modos de vida local, la creación de identidad en torno a diferentes elementos locales y la promoción del comportamiento cívico.

También, los Museos al aire libre, que tienen origen en Suecia (1872), cuyo objetivo era la promoción de las costumbres tradicionales de determinados territorios cuyo desempeño se hacía en el exterior, o por la falta de recursos para la construcción de un museo tradicional (ibíd., pp. 13-14).

Tenemos también Museos del trabajo, que muy cercanos a los Museos generales y territoriales, consisten en “talleres de demostración de oficios tradicionales que explotan en ocasiones para su beneficio con fines lucrativos”. Dentro de esta categoría debemos situar también las “fábricas y sitios industriales han sido conservados *in situ* y luego restaurados a su estado original”. La principal característica de estos museos es la “conservación y el mantenimiento de procesos ancestrales que al equipamiento necesario

para su realización, al mismo tiempo que garantizan la continuación de las habilidades a ellos asociadas” (ibíd., p. 14).

Otra de las categorías propuestas en esta tipología son los Museos de sitios. Se trata de museos relacionados con espacios concretos que se desean comunicar, como sitios arqueológicos, explotaciones mineras, etc. El objetivo de estos es “velar en especial por mantener estos lugares en el mejor estado posible a nivel ambiental, sin descuidar los factores climáticos y el posible impacto de los visitantes”. En esta categoría podemos incluir eventualmente los centros de interpretación de los yacimientos arqueológicos, ya que, sin ser museos como tal, comparten los mismos objetivos y preocupaciones.

Y, por último, dentro de esta categoría encontramos los Museos virtuales. Se trata de la categoría más joven por estar ligada precisamente a los modos de exposición asociados con las nuevas tecnologías. De acuerdo con Lewis, los Museos virtuales desempeñan “un papel significativo en la recopilación de imágenes digitales, en particular de diferentes fuentes, para presentar y explicar el patrimonio cultural y natural al mismo tiempo que se tiene la posibilidad de entrar en comunicación con un público mucho más amplio” (id.). Si bien es cierto que podemos encontrar este tipo de propuestas al alcance de todos los públicos gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías, especialmente internet, en la mayor parte de las ocasiones se trata de versiones web de otras instituciones, museos, que tratando de hacer más accesible su colección al público, desarrolla una versión web de su contenido, más reducida y sintética, casi siempre como medio de promoción de las visitas a la institución.

Teniendo en cuenta la tipología propuesta por Lewis, observamos que todos los museos existentes pueden enmarcarse dentro de una de las categorías propuestas. Sin embargo, esta categorización de los museos en función del tema presenta una serie de inconvenientes. En primer lugar, podríamos encontrar un museo, pongamos por ejemplo el museo nacional de historia de Gales, St Fagans National Museum of History, que, tratándose de un Museo nacional, de acuerdo a la clasificación de Lewis (2006), pudiera ser clasificado a su vez por su temática, la historia, como un Museo especializado. Pero también, teniendo en cuenta algunos de sus contenidos podríamos inscribirlo como Museo general y de territorio, o, debido a la configuración de su dispositivo basado en la presentación al aire libre de los distintos modelos de construcción típicos galeses, en una categoría de Museo al aire libre.

Considerando este ejemplo observamos que la distribución en categorías de acuerdo a la temática de los museos, podría, de acuerdo a ciertos criterios, clasificar un determinado dispositivo, pero sería inútil tratar de realizar un mapa con todos los museos existentes de acuerdo a una categoría por su temática ya que, de alguna manera, cada museo puede ser inscrito en diferentes categorías al mismo tiempo.

Por otra parte, la clasificación temática de los elementos supone que podemos encontrar, bajo una misma categoría, museos como el de ciencias o el de bellas artes, cuya temática poco tienen en común. En este sentido, la tipología de museos en función de su temática es, en ocasiones, laxa.

Por este motivo, el propósito de nuestro análisis se centra en la propuesta de una tipología capaz de clasificar, no tanto en función de la selección de objetos que presentan en el museo, sino de los modos de exhibición que estos dispositivos desarrollan para la comunicación de los objetos.

Pongamos, por ejemplo, dos exposiciones diferentes, en espacios diferentes, pero siendo similares o idénticos aquellos objetos que se exponen. El primero, la exposición permanente de la Galería de Paleontología y Anatomía Comparada del Museo Nacional de Historia Natural de Francia en París, que expone, clasifica y compara una colección de seiscientos cincuenta esqueletos de distintas especies animales (cf. fig. 1).

El segundo, la exposición de Danh Vo, que lleva por título un de un parlamento pronunciado por el demonio en la película *El exorcista* (1973)⁶, fue presentada al público

⁶ El título de esta obra, como decíamos basada en los diálogos de la película *El exorcista* de 1973, es “You’re gonna die up there/ Keep away! The sow is mine/ Fuck me, fuck me, fuck me/ Let Jesus fuck you, let Jesus fuck you! Let him fuck you/ Lick me, lick me/ Do you know what she did, your cuntin’g daughter?/ You might loosen the straps then/ I’m not Regan/ And I’m the Devil! Now kindly undo these straps/ That’s much too vulgar a display of power, Karras/ In here. With us/ Can you help an old altar boy Father?/ Your mother’s in here with us Karras, would you like to leave a message? I’ll see that she gets it/ What an excellent day for an exorcism/ Intensely/ It would bring us together/ You and us/ Uh Huh/ In time/ In time/ Mirabile dictu, don’t you agree?/ Ego te absolvo/ Bon Jour/ La plume de ma tante/ Until she rots and lie stinking in the earth/ What’s that?/ You keep it away/ Ahhhhhhhhhhh/ Ahhhhhhh/ It burns, it burns/ Emit su evig/ Ydob eht ni mraw si ti/ Uoy ees I/ Tseirp a si eh/ Emit su evig/ Nirrem, Nirrem/ Tseirp a si eh/ Eno on ma I/ Eno on ma I/ Ahhhhhhhhhhh/ Stick your cock up her ass, you mother-fucking, worthless cocksucker/ Your mother sucks cocks in Hell, Karras, you faithless slime/ Bastards, stop/ Shove it up your ass, you faggot/ Fuck him, Karras/ You killed your mother/ You left her alone to die/ She’ll never forgive

por primera vez en el Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madrid, como parte de su exposición *Desterrar a los sin rostro / Recompensar su gracia* (2015). También, con esta obra, Danh Vo representó a Dinamarca en la Bienal de Venecia en 2015 y participó en la Exposición Internacional de la Bienal en 2013 (White cube, s.f.).

Se trata de una instalación compuesta por más de 450 fósiles de mamuts de finales del Pleistoceno y una figura de marfil tallada del siglo XVII suspendidas desde el techo de la galería (cf. fig. 2).

Teniendo en cuenta los ejemplos propuestos, podemos señalar que ambas exposiciones tienen por objetivo la exhibición de objetos similares: el conjunto de restos óseos animales que presentados en el dispositivo contribuyen a la comunicación de un mensaje. Sin embargo, tratándose de objetos similares, su configuración en el espacio expositivo las convierte en objetos completamente diferentes. En el caso de la exposición paleontológica estos objetos se configuran como objetos de ciencia susceptibles de ser conservados, clasificados y ordenados de acuerdo a criterios científicos, motivo por el cual se ha considerado tradicionalmente el museo paleontológico, a su vez, como museo de ciencias.

Por otro lado, en la exposición artística de Danh Vo, estos objetos se configuran como objetos de arte destinados a la observación y deleite, cuya significación está vinculada a criterios estéticos, artísticos, no científicos.

La comparación de ambos objetos sugiere que no es el conjunto de objetos presentados en el museo lo que determina su tipología, sino los modos de exhibición de estos objetos que determinan su configuración textual y dirigen la mirada del observador en su interpretación.

Así, nuestra propuesta para una tipología de los museos atiende a criterios relacionados con los modos de exhibición de los objetos, que responden a las estrategias textuales de implementación, simulación o inmersión. Antes de comenzar con la definición de nuestra tipología, debemos señalar que no se trata de categorías estancas, sino que estando presentes en alguna medida en cada museo podemos observar mayor presencia de una de ellas que caracterice de forma general al museo.

you/ Bastard/ Dimmy, why you did this to me?/ Please Dimmy, I'm afraid/ Dimmy please!/ Dimmy, είσαι πολύ κουρασμένος να πας στο κρεβάτι/ Ο Θεός μαύρο/ Why, Dimmy?"

1. 3. 1. La implementación

La primera estrategia propuesta, la implementación, está relacionada con los modos de exhibición que reflexionan sobre los objetos a través de su observación. La implementación, de acuerdo con Goodman (1982), debe distinguirse de la ejecución. Mientras “la ejecución consiste en hacer un trabajo, implementarlo consiste en hacerlo funcionar”. Según el autor,

Bajo “ejecución”, incluyo todo lo que entra en la creación de una obra, desde el primer destello de una idea hasta el toque final. Aunque la cuestión de cómo puede trazarse una línea entre la concepción y la realización, especialmente en las artes escénicas, puede ser de considerable interés, aquí no me concierne; "ejecución" cubre todo el proceso de hacer un trabajo. En “implementación”, por otra parte, incluyo todo lo que se necesita para hacer que un trabajo funcione; y un trabajo funciona, en mi opinión, en la medida en que se entienda, en la medida en qué y cómo simboliza (ya sea por descripción o representación o ejemplificación o expresión o mediante la ruta más larga) afecta la forma en que organizamos y percibimos una obra. (Traducción nuestra). (p. 281)

Dicho de otra manera, la obra de arte en el museo adquiere sentido en el momento en el que es colocada en su dispositivo y no antes. Si, como describía Eco (1983, p. 39), el texto es una máquina perezosa que pone en marcha su mecanismo con la colaboración activa del lector, el museo organiza, coloca, dispone y jerarquiza los elementos que pretende comunicar para su posible interpretación por parte de este lector. Por tanto, la comunicación del museo consiste en la implementación de los objetos. El conjunto de objetos organizados de la manera concreta y relacionados entre sí, es decir, implementados de acuerdo a determinada escenografía, permite al museo darle un significado concreto, orientar la interpretación de las obras de acuerdo a una determinada ideología.

Teniendo en cuenta la definición de implementación, la estrategia de implementación en el museo se define como aquella estrategia textual encaminada a la comunicación de los objetos a través de su presentación en el dispositivo de manera tal que, organizado y jerarquizado en relación al conjunto del dispositivo, orienta la interpretación de los objetos de acuerdo a una determinada ideología.

Para aportar mayor claridad a esta cuestión proponemos, por ejemplo, la presentación de una pintura: el *Guernica* de Picasso, situado en la sala 206.06 del *Pabellón de la República Española, 1931 I* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MRS). En este espacio, la presentación del objeto se hace en una determinada localización, con iluminación adecuada y rodeada de otros objetos, como una maqueta de la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez, o las fotografías de Robert Capa, *Madrid, barrio de Vallecas, noviembre-diciembre 1936*, y Dora Maar, *Reportage sur l'évolution de "Guernica"* (MRS, s.f.). De acuerdo a esta estrategia, la comunicación del objeto, el *Guernica*, no se ciñe a su presentación en una sala, sino que su significación se ve aumentada, precisamente, por su implementación en el dispositivo, que, de acuerdo a una determinada ideología, el conjunto del dispositivo (la escenografía limitada a este conjunto de objetos) en el discurso del museo orienta la interpretación del objeto.

La implementación se trata de una estrategia textual que, si bien podemos encontrar en todos los dispositivos museales, es predominante en los museos de arte, de paleontología, de historia, de antropología, o los museos cívicos (de acuerdo a la clasificación temática que veíamos anteriormente), en los que aún es significativo el arte de coleccionar, clasificar, ordenar, jerarquizar, que como señalábamos, hace las delicias del auténtico coleccionista (Benjamin, 1931, p. 32).

En este sentido, se hace pertinente la reflexión de Benjamin en torno a la cuestión de la colección:

Toda pasión, sin duda, confina con el caos, y la pasión del coleccionista confina con el caos de los recuerdos. Pero iré más lejos: el azar, el destino, que con sus colores impregnan el pasado que está bajo mis ojos, se ofrecen allí al mismo tiempo a los sentidos, a través del habitual batiburrillo de libros. Pues ese género de posesión, ¿qué es sino un desorden en el que puede llegar a adquirir la apariencia de orden? (...) Todo orden, precisamente en estos ámbitos, no es sino un estado de inestabilidad sobre el abismo. “El único saber —decía Anatole France— es el conocimiento de la fecha de aparición y el formato de los libros”. En efecto, si existe un elemento compensador al desorden de una biblioteca, es la regularidad de su catálogo.

Así la existencia del coleccionista está regida por una tensión dialéctica entre los polos del orden y del desorden (...). A una relación hacia las cosas que, lejos de poner en primer plano su valor funcional, y por tanto su utilidad, su uso posible, las estudia y las quiere, al contrario,

como escenario o teatro de su destino. El hechizo más profundo del coleccionista es cercar el ejemplar en un círculo embrujado donde se petrifica, sacudido por un último estremecimiento: el de haber sido adquirido. Todo lo que atañe a la memoria, al pensamiento, a la conciencia, se convierte en zócalo, marco, pedestal, sello de su posesión. La época, el paisaje, la artesanía, el propietario del que procede dicho ejemplar, todo esto se reúne a los ojos del coleccionista en cada una de sus posesiones, para componer una enciclopedia mágica, cuya quintaesencia no es otra que el destino de su objeto (ibíd., p. 33-35).

En este extracto podemos encontrar, en primer lugar, la motivación íntima y fundamental que mueve al coleccionista a la veneración de los objetos: la tensión dialéctica entre el orden y el desorden, la compensación por hallar, en medio del caos de objetos, un sistema organizativo presente, no solo en las colecciones privadas, sino también en el museo. En segundo lugar, Benjamin señala el destierro de la funcionalidad en el objeto coleccionado: el libro coleccionado no es leído, la reliquia no es usada como prenda, ni el objeto en el museo conserva su significación primera antes de entrar en relación con otros objetos.

El objeto así clasificado y ordenado se convierte en semióforo (Pomian, 1999), que cristaliza todos aquellos significados referidos a su época, paisaje, artesanía, el propietario del que procede dicho ejemplar, etc. Dicho de otra manera, conserva su *aura*. De acuerdo con Benjamin (1936, pp. 47), el aura se define como un “entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”. Así, los objetos que se configuran como *originales*, *auténticos*, en el museo lo son, precisamente, en la medida en que conservan su aura.

De esta manera, teniendo en cuenta las implicaciones de la colección y su estrecha relación con los modos de exhibición de los objetos en el museo, podemos señalar como problemática implícita la cuestión de la autenticidad del objeto en el museo. El análisis de esta problemática remite a la propuesta de Heinich (2010), quien desde una perspectiva axiológica analiza los valores que intervienen en los procesos de autenticación o no autenticación.

Heinich define la falsificación como “un atentado a la autenticidad” desde el punto de vista factual, o como “un indicador de una exigencia de autenticidad: exigencia que en las sociedades occidentales tiene un campo de ampliación privilegiado en el arte, la magia y en la religión” (ibíd., p. 7). De acuerdo a la autora, la falsificación solo puede tener lugar

cuando el supuesto autor goza de un estatus suficientemente reconocido como para que sus obras puedan ser solicitadas tanto por sus cualidades estéticas como por su firma, es decir, cuando genera cierta expectativa (ibíd., pp. 7-8). Además, de la misma forma que “no existe falsificación sin expectativa de autenticidad, tampoco existe autenticidad a falta de unos procedimientos de autenticación o de no autenticación” (ibíd., p. 13).

Por este motivo, al objeto en el museo se le presupone autenticidad en la medida en que, implementado, añade valor a su significación, lo que hace susceptible de ser falsificado. Por otra parte, la existencia de una serie de prácticas y procedimientos de autenticación o de determinación de la falsedad de un objeto sugiere que la autenticidad de la obra de arte, y en general del objeto, como una exigencia acorde a la concepción actual del arte, del objeto coleccionado, y por tanto del objeto en el museo.

1. 3. 2. El simulacro

De acuerdo a nuestra propuesta para una tipología de los museos, el segundo criterio de clasificación, relacionado con los modos de exhibición de los objetos, responde a la estrategia textual de simulación.

Esta estrategia parte de la definición de simulacro de Baudrillard (1978, p. 9), para quien este concepto se define como “la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”. En el museo, la estrategia de simulacro presenta en su espacio expositivo determinados dispositivos, que, como la implementación, tienen por objetivo la comunicación de los objetos. La diferencia entre estos dos modos de exhibición estriba en que, mientras la implementación presenta el objeto aumentando su valor a través de la iluminación, el pedestal, la localización, la posición, etc., el simulacro se sirve de la recreación de modelos de cierta realidad que no puede ser trasladable al espacio expositivo.

Pongamos por ejemplo un museo de la minería, como es el caso del Museo de la Minería y la Industria de Asturias (MUMI), en el que se comunica un determinado espacio de explotación minera. En este caso, ante la imposibilidad de trasladar los objetos de observación a espacio de exhibición, el museo desarrolla una estrategia de simulacro en la que a través de un modelo de este espacio minero es capaz de comunicar los objetos (MUMI, s.f.):

Los visitantes del MUMI tienen la oportunidad de descender en la “jaula” (el ascensor minero) 600 metros tierra adentro hasta llegar a la mina imagen, un paseo de casi 1000 metros en el que conocer a través de distintas recreaciones los aspectos más significativos del arranque (por picadores, rozadora, entibación...) y extracción del carbón, los tipos de sostenimiento utilizados en galerías y el transporte interior (...).

Dotados de equipamiento real, nos sentiremos como mineros recorriendo sus galerías y diferentes talleres mientras escuchamos el ruido de los martillos, la voladura controlada de una zona en explotación o viajando incluso en el tren que utilizaban los antiguos trabajadores.

En el ejemplo propuesto, esta dificultad se resuelve con la construcción de una “mina imagen” en la que sí es posible hacer visitas simuladas y conocer el trabajo realizado en la explotación minera. Sin embargo, en este caso, y otros cuya estrategia se base en la simulación, se plantea, de acuerdo con Baudrillard (1978) la cuestión de la precesión de los simulacros, que relaciona la realidad con el simulacro. Tomado el simulacro como lo hiperreal, “el territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio” (pp. 9-10). Dicho de otro modo, una vez el simulacro asume el sentido de lo real que representa, es independiente de lo real, deja de ser signo de lo real para ser signo de sí mismo.

Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro (ibíd., pp. 17-18).0

De acuerdo con ello, la simulación, a diferencia de la representación, que trata de no parecer una representación, simula, se convierte y sustituye a la realidad que representa. Así, la simulación pasa por diferentes fases: la primera, “es el reflejo de una realidad profunda”; la segunda, “enmascara y desnaturaliza una realidad profunda”; la tercera, “enmascara la ausencia de realidad profunda”; y, por último, “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (id.). Así, la simulación pasa por un proceso en el que comienza relacionándose con la realidad a través de la equivalencia, se compone de una serie de modelos que le permiten simular una realidad

concreta, que termina con la sustitución de la realidad y su posterior emancipación de ella. Dicho de otro modo,

no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso de ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus pericias (p. 11).

Así, la estrategia de simulación en el museo consiste en la comunicación de los objetos, no a través de su presentación en el dispositivo que permite la experiencia directa, sino la experiencia mediada de los objetos a través del dispositivo del museo.

Este tipo de estrategia tiene lugar, al igual que la estrategia de implementación, en todo tipo de museos y espacios expositivos, aunque podemos encontrarlo con mayor frecuencia en aquellos que la clasificación temática de los museos ha dado en llamar Museos especializados (Lewis, 2006, p. 12), como algunos museos históricos, los museos de ciencia dedicados al diseño industrial y las realizaciones técnicas de productos manufacturados, los Museos generales y territoriales, o los Museos de sitio. En esta categoría destaca nuestro objeto de estudio, el MEH, que abordaremos más adelante.

Por el momento, podemos apuntar, al igual que ocurre con los modos de exhibición basados en la implementación, cierta problemática, en esta ocasión, en torno a experiencia vicaria que se produce a través de la simulación. Teniendo en cuenta que la estrategia de simulación en el museo se basa en la recreación de un determinado objeto de observación, la consecuencia principal, en cuanto a su experiencia en el museo, se relaciona con la transmisión mediada del mensaje del museo.

Si retomamos el ejemplo propuesto sobre el MUMI, basado en la simulación de un yacimiento minero, observamos que, a través del simulacro, el visitante puede comprender los procesos desarrollados en las labores de minería. Sin embargo, al tratarse de una simulación, la aprehensión del objeto, el yacimiento minero, también es mediada.

Ocurre de la misma forma en aquellos museos memoriales, que Silkie Arnold-de Simine (2013, p. 10) dio en llamar “museos de la memoria”⁷ cuyo objetivo es la

⁷ De acuerdo con Arnold-de Simine (2013, p. 10) los museos de la memoria se distinguen del museo memorial en que los segundos no han sido escogidos en base a los eventos históricos que representan o han

conmemoración de eventos históricos traumáticos a través de la comunicación de los testimonios de los supervivientes de estos eventos. En este caso, el objeto de observación en el museo es el propio evento histórico, pero tratándose de un hecho del pasado que no se puede experimentar de nuevo, el museo organiza su dispositivo en torno a la experiencia de aquellos que sí lo vivieron. De esta manera, el museo construye una “memoria vicaria”, es decir, aquella que el visitante adquiere a través de la visita en el museo experiencial asumiendo como propios el testimonio y la experiencia de los testimonios que en él se ofrecen. (id.)⁸.

1. 3. 3. La inmersión

Por último, la tercera estrategia textual relacionada con los modos de exhibición de objetos en el museo, la inmersión, se trata de una forma de simulación desarrollada por el museo, que situamos en una categoría independiente, ya que, gracias al uso de las nuevas tecnologías permite al visitante el acceso a la experiencia sensible del objeto.

Encontramos aquí la diferencia principal entre ambas estrategias: mientras la simulación ofrece la experiencia mediada, no sensible, del objeto en el museo, la inmersión, valiéndose de la tecnología, ofrece una experiencia mediada pero sensible del objeto.

sido agrupados en subgéneros tales como migración o museos de guerra. Según señalaba Paul Williams en 2007, se trata de “un tipo específico de museo dedicado a la conmemoración de eventos históricos de algún tipo sufridos masivamente” (traducción nuestra, id.). “Lo que caracteriza al museo de memoria no es estrictamente el cambio postmoderno de “historia” como el discurso magistral autoritario en el pasado al paradigma de la memoria. Definir estos museos como espacios de memoria significa que ambas, “memoria” y “memorias”, se vuelven relevantes en distintos niveles” (ibíd., p. 11).

⁸ Asistimos a una explosión (en términos de Lotman) de creación de este tipo de museos y homenajes, que, según Nora, responde a la inflación discursiva de la memoria como una reacción a una aceleración percibida del cambio histórico, pero no como el artículo genuino, que solo se puede encontrar en la “memoria del milenio”. Más bien, es una especie de sustituto artificial, que pertenece a lo que Nora llama “lugares de la memoria”. La sociedad moderna se ha separado de su pasado, las tradiciones no se transmiten “originalmente”, sino que deben recrearse “artificialmente” para ser recordadas, por ejemplo, en museos o monumentos (Arnold-de Simone, 2013, p. 14).

Dentro de esta categoría se sitúan los dispositivos de realidad virtual. Se trata de recreaciones espaciales que integran al visitante en el espacio recreado y a través de distintas formas de tecnología, como los sensores de movimiento, la simulación de sonidos, etc., permiten la experiencia del objeto, que, si no es realmente directa, gracias a la inmersión virtual, el visitante lo experimenta de forma muy cercana a la realidad a través de los sentidos.

Un ejemplo de estos dispositivos de realidad virtual lo hallamos, por ejemplo, en los simuladores de vuelo. Estos dispositivos tienen por objetivo, no solo la comunicación del fenómeno del vuelo (que respondería a la estrategia de simulación), sino que, además, el visitante experimente la propia mecánica del vuelo, la experiencia del pilotaje de un avión.

También, dentro de esta categoría se inscriben aquellos dispositivos cuyo objetivo es facilitar la experiencia en el museo a personas con alguna discapacidad. Es el caso de las cartelas que usan la cecografía (la escritura Braille), audioguías que suplen una discapacidad visual, o las distintas recreaciones de esculturas habilitadas para que sean tocadas por aquellas no pueden verlas, entre otros.

Otro ejemplo de dispositivo de realidad virtual, y tal vez el más habitual en los museos, es el uso de gafas de realidad virtual, que permite al visitante circular por un espacio recreado e interactuar con los distintos elementos que aparecen en él.

También podemos incluir en esta categoría los museos virtuales, que como decíamos, pone el museo al alcance de todos los públicos gracias a Internet. En esta ocasión no nos referimos a las páginas web creadas por los museos para la promoción de sus visitas, sino a las exposiciones virtuales que podemos encontrar a través de estas páginas web. Son ejemplo de esta estrategia de inmersión las visitas virtuales ofrecidas por algunos museos como el Smithsonian National Museum of Natural History, o la propuesta en la página web del MEH (s.f.), nuestro caso de estudio. En ella expone, a través de *Google Arts & Culture*, parte de su colección que aparece como un archivo de objetos y dispositivos que también están presentes en el dispositivo del MEH.

Esta estrategia de inmersión, al igual que las de implementación y simulación, ciertos inconvenientes. Por una parte, si bien es cierto que la inmersión permite la percepción de los objetos, esta experiencia sigue siendo mediada y siempre tendrá como limitación los propios límites de la tecnología. Por otra parte, tal y como hemos observado, en este tipo

de estrategias más que al objeto presentado en el museo, lo que permiten es el acceso al espacio de exhibición de esos objetos. Que el visitante experimente un paseo por el museo no significa que experimente el objeto de manera virtual. En este tipo de estrategia de inmersión, lo que se configura textualmente como objeto es el propio museo.

2. Los problemas de la traducción⁹

Anteriormente hemos descrito la labor del patrimonio como la selección y comunicación de aquellos elementos que reúnen ciertos valores que una cultura considera positivos. De entre las distintas formas de comunicación del patrimonio, el interés de este capítulo se centra en el análisis del proceso de comunicación llevado a cabo por el museo.

A efectos del presente trabajo consideramos el proceso de comunicación realizado por los museos como una traducción que da paso de un conjunto de significados culturales a un mensaje en el museo. En el caso concreto de nuestro objeto de estudio, recordemos, el MEH, este mensaje consiste en un discurso museológico encaminado a persuadir a un determinado público del interés social, científico y cultural de la investigación de un elemento patrimonial determinado, el yacimiento arqueológico de Atapuerca.

Para analizar cómo se produce esta traducción debemos retomar la definición de museo como un texto: recordemos, “un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes” (Lotman, 1996, p. 56). Entender el museo como un texto, nos permitirá determinar en qué consiste el ejercicio de traducción del museo, qué tipo de traducción se realiza, y cuáles son los significados culturales que el museo traduce a través de su museografía.

Por el momento, comenzaremos el presente capítulo definiendo el concepto de traducción para posteriormente analizar cómo se produce en el MEH.

2. 1. Definición de traducción

Tomaremos como punto de partida la definición de traducción propuesta por Greimas y Courtés (1982):

1. Se entiende por traducción la actividad cognoscitiva que opera el paso de un enunciado dado a otro enunciado considerado como equivalente.

⁹ Buena parte de las cuestiones desarrolladas en el presente capítulo surgen fruto de las conversaciones mantenidas con el profesor Dr. D. Federico López Terra durante mi estancia de investigación en la Universidad de Swansea entre los meses de septiembre y diciembre de 2016.

2. La traducibilidad aparece como una de las propiedades fundamentales de los sistemas semióticos y como el fundamento mismo de la tarea semántica: en efecto, la traducción se intercala entre el juicio existencial “hay sentido” y la posibilidad de decir algo de ello; “hablar del sentido” es, a la vez, traducir y producir significación.

3. Generalmente se les reconoce a las lenguas naturales un estatuto privilegiado con relación a las otras semióticas, por ser las únicas capaces de servir de lenguas de llegada (durante el proceso de traducción) para todas las otras semióticas, mientras que lo contrario es muy raro. Así se dirá que las lenguas naturales son macrosemióticas a las cuales se traducen esas otras macrosemióticas que son los mundos naturales, como también las semióticas construidas a partir de los mundos naturales (la pintura, la música etc.). Por otro lado, si las lenguas naturales se traducen unas en otras, suministras igualmente el material necesario para las construcciones metalingüísticas que les permiten hablar de sí mismas (...).

4. Tales consideraciones, aunque válidas en principio, han conducido, no obstante, a hipostasiar las lenguas naturales y a afirmar, a veces, de manera más o menos explícita, que si bien estas últimas suministraban los significados, de hecho eran los significados de otras semióticas, y que estas, a su vez, eran puros significantes (el mundo, la pintura, por ejemplo, significarían solo cuando son verbalizables). El reconocimiento del estatuto privilegiado de las lenguas naturales no autoriza su reificación como lugares del “sentido construido”: la significación es, prioritariamente, una actividad (o una operación de traducción) antes que su resultado.

5. En cuanto a la actividad semiótica, la traducción puede descomponerse, por una parte, en un hacer interpretativo del texto *ab quo* y por otra, en un hacer productor del texto *ad quem*. La distinción de estas dos frases permite comprender, entonces, cómo la interpretación del texto *ab quo* (o el análisis implícito o explícito de ese texto) puede desembocar en la construcción de un metalenguaje que trata de describir, o en la producción (en el sentido estricto del término) del texto *ad quem*, más o menos equivalente del primero debido a la no-adequación de los universos figurativos (pp. 414-415).

En esta definición encontramos diferentes acepciones, de las cuales apartaremos por el momento aquellas que se refieren expresamente a las lenguas naturales, ya que no se corresponde con el interés de nuestro análisis, el proceso de traducción en el museo.

Por el momento, nos quedaremos con la idea general del proceso de traducción como aquella *actividad cognoscitiva que opera el paso de un enunciado dado a otro enunciado considerado como equivalente*. Es decir, el paso de un texto generado en una cultura y un sistema de signos determinado, a un texto que será recibido en esa u otra cultura y en ese u otro sistema de signos, pero que mantiene el significado equivalente al texto de partida.

Se llama texto fuente a aquel enunciado, *ad quo*, o texto a traducir, y texto meta al enunciado resultado de la traducción, *ad quem*, o texto traducido (Eco, 2003, p. 23).

La dificultad que plantea esta primera acepción de la definición de traducción propuesta por Greimas y Courtés radica en determinar qué es exactamente lo que se traduce y qué se considera equivalente. También, Eco plantea, en el mismo sentido, la cuestión abordada en la primera y quinta acepciones de la definición de Greimas y Courtés: si el proceso de traducción consiste en la interpretación de un texto que da lugar a la construcción de un texto nuevo, la primera necesidad de este proceso se centra en determinar qué es lo que se traduce y en qué medida es traducible a un nuevo sistema semiótico. Por este motivo, la definición de traducción de Eco cambia de “decir lo mismo en otra lengua” (o sistema semiótico), a “decir *casi* lo mismo” (subrayado nuestro, *ibíd.*, pp. 13-14). Este *casi* de la definición propuesta por Eco constituye el marco en el que tiene lugar el proceso denominado negociación (*ibíd.*),

según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra, y al final, las partes en juego deberían salir con una sensación de razonable y recíproca satisfacción a la luz del principio áureo por el cual no es posible decirlo todo (p. 25).

El objetivo de una traducción es transmitir el efecto que un texto produjo en una cultura fuente a una cultura meta. Así, la traducción debe entenderse como un fenómeno relacional, cuya atención se centra no en el significado del texto meta, sino en el significado de este texto meta teniendo en cuenta el significado que el texto fuente tuvo en la cultura fuente (Agar, 2006, p. 5). Entender la traducción como un fenómeno relacional nos permite entender la traducción como un proceso más complejo que el paso de un texto de un sistema semiótico a otro. Los textos, que están codificados en diferentes lenguajes, tienen por objetivo comunicar dos espacios de cultura. Según las palabras de Michael Agar (2006, p. 2), dedicado a la traducción entre sistemas de signos similares, a través del uso del lenguaje el individuo “dibuja todo lo que se encuentra detrás de la gramática y el vocabulario —su biografía, la naturaleza de la situación en la que se encuentra, historia, política—”. Al comunicarse el individuo expresa todos los significados de la cultura a la que pertenece a través del lenguaje. Dicho de otra manera, “cada lengua natural expresa una visión de mundo distinta” (Eco, 2003, p. 49). Sin embargo,

Para Hjelmslev una lengua (y en general todo sistema semiótico) consiste en un plano de la expresión y en un plano del contenido, que representa el universo de los conceptos expresables por esa lengua. Cada uno de los planos consiste en una forma y en una sustancia, y ambos son el resultado de la segmentación de un *continuum* o materia prelingüística.

Antes de que una lengua haya puesto un orden a nuestra forma de expresar el universo, el *continuum* o materia es una masa amorfa e indiferenciada. Partes de esa masa se organizan lingüísticamente para expresar otras partes de la misma masa (...). Esto sucede también con otros sistemas semióticos (...).

En una lengua natural, la forma de la expresión selecciona algunos elementos pertinentes en el *continuum* o materia de todas las fonaciones; y se compone de un sistema fonológico, de un repertorio léxico y de reglas sintácticas (...).

El *continuum* o materia del contenido sería todo lo que es pensable y clasificable, pero las varias lenguas (y culturas) subdividen ese *continuum* de maneras a veces distintas (ibíd., p. 49-51).

Esto significa que cada texto, cada manifestación de un lenguaje o discurso, es expresado en función de cierta forma de organización previa del lenguaje en el que se expresa una cultura. Esta afirmación nos podría llevar a pensar que lo que se traduce es la cultura misma a través de los textos. Sin embargo, el hecho de que existan diferentes lenguajes o sistemas de organización de esa masa amorfa o *continuum* los hace comparables entre sí. Teniendo en cuenta que el *continuum* siempre es el mismo, lo que cambia en el proceso de traducción es la forma de la expresión de esa materia.

Por otra parte, considerando el signo como la conjunción inseparable entre el significado y el significante (Saussure, 1916), en la *semiosis*, proceso por el que un signo adquiere significado, cualquier cambio en el significante repercute en su significado. De igual forma, en el caso de un enunciado dado, cualquier alteración en la forma de la expresión modifica la forma del contenido. Por este motivo, toda traducción implica inevitablemente la alteración del significado. Dicho de otra manera, en el proceso de traducción es imposible la sinonimia pura (Eco, 2003, p. 48).

También Lotman (1996, p. 44) señala como inconveniente para la adecuada traducibilidad del mensaje unívoco, la mayor complejidad de la estructura semiótica del mensaje que se transmite, que da paso de la comunicación de un mensaje entre dos sistemas semióticos a la producción de nuevos mensajes, apelando a “la conciencia creadora del individuo pensante”:

Imaginémonos que el texto T_1 no simplemente está sujeto a transmisión de A_1 a A_2 por un canal de enlace, sino que debe ser sometido a una traducción del lenguaje L_1 al lenguaje L_2 . Si entre esos lenguajes existe una relación de correspondencia unívoca, el texto que se obtuvo como resultado de la traducción, T_2 , no puede ser considerado un nuevo texto. Lo podremos caracterizar plenamente como una transformación del texto de partida en correspondencia con las reglas dadas, mientras que T_1 y T_2 pueden ser valorados como dos registros de un mismo texto.

Pero imaginémonos que la traducción debe realizarse del lenguaje L_1 al lenguaje L' entre los cuales existe una relación de intraducibilidad. Para los elementos del primero no hay correspondencias unívocas en la estructura del segundo. Sin embargo, en el orden de la convención cultural —formada históricamente de manera espontánea o establecida como resultado de esfuerzos especiales— entre las estructuras de esos dos lenguajes se establecen relaciones de equivalencia convencional. Semejantes casos en el proceso cultural real representan un fenómeno que ocurre conforme a ley [*zakonomernoe*] y de manera regular. Todos los casos de contactos intergenéricos (por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas de textos narrativos, de todos bien conocidas) son realizaciones particulares de esa conformidad a ley (ibíd., p.45).

Por tanto, la alteración de significado en el proceso de traducción depende de la traducibilidad de los textos, es decir, la capacidad de un texto de ser convertido en otro (Lotman, 1996, p. 21)¹⁰. La mayor o menor alteración de significado dependerá de la distancia entre las lenguas o sistemas en que se traduce. “Ello permitiría afirmar que dos sistemas del contenido son mutuamente inaccesibles, es decir, inconmensurables, y que, por lo tanto, las diferencias en la organización del contenido hacen la traducción teóricamente imposible” (Eco, 2003, p. 51). La traducción implica siempre cierta pérdida del significado original del texto meta.

Sin embargo, de acuerdo nuevamente con la propuesta de Eco (ibíd., p. 56), “el traductor, en cambio, traduce siempre *textos*, es decir, enunciados que aparecen en algún

¹⁰ También, según Torop y Osmio (2010, p. 383) “la traducción es la creación de un lenguaje de mediación entre varias culturas”. Por tanto, la traducibilidad es “la capacidad de crear lenguajes de mediación” (Torop y Osmio, 2010, p. 384). En este sentido, la comunicación de un mensaje a través del museo responde a ambas definiciones en tanto, como veremos más adelante, podemos entender el museo como texto *ad quem*, resultado de la definición, o como filtro de cultura, es decir, un espacio o lenguaje común entre las dos semiosferas (culturas) que intervienen en el proceso de comunicación.

contexto lingüístico o son proferidos en alguna situación específica”. En el marco de este contexto los textos pueden ser interpretados y su significado identificado y traducido para la construcción del texto *ad quem*.

Por este motivo, teniendo todo esto en cuenta consideramos más adecuada la definición traducción de Eco (ibíd.), quien define el acto de traducir como:

Entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, *según una determinada descripción*, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano de semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. “Según una determinada descripción” significa que toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto al núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión de la posición del núcleo y la posición de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor (p. 23).

En esta definición destacamos la construcción de un duplicado del sistema textual con el fin de producir efectos análogos en el receptor del texto meta y la transmisión de los efectos pasionales como objetivos del proceso de traducción. Esta es la base del concepto de equivalencia en que se basa la traducción del museo.

La equivalencia, denominada por Eco como equivalencia connotativa (ibíd., p. 36), “atañe en la manera en que las palabras o expresiones complejas pueden simular en la mente de los oyentes o de los lectores las mismas asociaciones y reacciones emotivas”. Diremos, por tanto, que lo que se considera equivalente es el efecto que este genera en el destinatario.

Con el objetivo de mantener el efecto que produjo el texto fuente en la cultura fuente, que se traduce a la cultura meta a través del texto meta, el traductor deberá tomar decisiones sobre “equivalencia, adherencia al objeto, fidelidad o iniciativa del traductor”, que, como mencionábamos, constituyen el proceso de negociación (ibíd., p. 23).

También, desde cierta traductología se ha destacado la noción de *equivalencia* como elemento central del concepto de traducción (Nida, 2012; Munday, 2001; Newmark, 1981, 1988; Venuti, 2008). Esta perspectiva introduce, al igual que Eco, consideraciones en torno a este concepto como la adherencia al objeto, la fidelidad, la iniciativa del traductor, etc., y añade las nociones de naturalidad e invisibilidad del traductor en los procesos de traducción. A pesar de que el caso que nos ocupa no consiste en la traducción

entre sistemas semióticos similares, consideraremos estas nociones en tanto nos permite introducir la cuestión del *débrayage* en el museo.

Según la definición de Eugene Nida (2012, p. 172) la traducción consiste en reproducir en la lengua de llegada “el equivalente natural más cercano al mensaje en la lengua de partida”, primero en lo que se refiere al significado y luego al estilo. De acuerdo a esta definición, en el proceso de traducción parte de la fidelidad al texto fuente.

Sin embargo, en virtud de la dimensión dinámica de la comunicación (Lotman, 1993) la equivalencia necesaria para la adecuada traducción tiende a “la total naturalidad de expresión e intenta relacionar al receptor con modos de comportamiento pertinentes en el contexto de su propia cultura” (Nida, 2012, p. 163). Por este motivo, posteriores investigaciones, (Nida, 2012; Newmark, 1981, 1988) centran su atención en el texto resultado de la traducción, en lugar del texto original como se hizo en los trabajos de traducción anteriores.

Así, para que una traducción sea *natural* debe ajustarse a “la lengua y la cultura de llegada en su totalidad”, “el contexto del mensaje específico” y “el público de la lengua de llegada” (ibíd., p. 172). Es decir, que la traducción eficaz debe tener el sentido, transmitir el espíritu y las maneras del original, tener una forma de la expresión natural y fácil y producir una respuesta similar en el texto meta. Estas recomendaciones permitirán al traductor realizar aquellos cambios en la expresión del texto traducido con el objetivo de hacer más cercano el significado del texto a traducir. Los cambios en la expresión del texto traducido, que en ocasiones suponen alteraciones en el contenido, se justifican cuando redundan en la mayor comprensión del texto.

Por otra parte, hablar de equivalencia nos remite a la cuestión de la invisibilidad del traductor propuesta por Lawrence Venuti (2008, pp. 1-34). Según el autor, las traducciones de la cultura angloamericana siguen la tendencia de la naturalización y la invisibilidad del traductor. Según esta tendencia será más correcta aquella traducción que sea más accesible al lector, y, por tanto, no parezca serlo.

Sin embargo, Venuti señala que esta tendencia genera una serie de inconvenientes, como la creación de una ilusión de transparencia: la ausencia de peculiaridades lingüísticas o estilísticas dan apariencia de transparencia que pretende reflejar la personalidad o intención del autor extranjero o el significado esencial del texto extranjero. Lo que se pretende con la equivalencia natural, al igual que con la invisibilidad del

traductor es “la apariencia, en otras palabras, de que la traducción no es de hecho una traducción, sino el original” (Venuti, 2008, p. 6).

En el museo, esta tendencia a la naturalidad y, sobre todo, la invisibilidad del traductor se materializa a través de estrategias concretas, como el efecto de veridicción o el efecto de transparencia que tienen lugar en el MEH, que lejos de ser un inconveniente, favorecen la producción de un efecto de *debrayage* (Greimas y Courtés, 1982):

Se puede intentar definir el desembrague como la operación por la cual la instancia de enunciación —en el momento del acto del lenguaje y con miras a la manifestación— disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso. Si se concibe, por ejemplo, la instancia de la enunciación como un sincretismo de “yo-aquí-ahora”, el desembrague —en su calidad de aspecto constitutivo del acto del lenguaje original— consistirá en inaugurar el enunciado y, al mismo tiempo, por reacción, pero de manera implícita, en articular la instancia de enunciación misma. El acto del lenguaje aparece, así, como una esquicia creadora, por un lado, del sujeto, del lugar y del tiempo de la enunciación, y por el otro, de la representación actancial, espacial y temporal del enunciado. Desde otro punto de vista que haría prevalecer la naturaleza sistemática y social del lenguaje, cabría decir, asimismo, que la enunciación, en tanto que mecanismo de mediación entre la lengua y el discurso, aprovecha las categorías pragmáticas de persona, espacio y tiempo para instalar el discurso implícito. El desembrague actancial consistirá entonces en disjuntar el sujeto de la enunciación —en una primera etapa— un *no-yo* y proyectarlo en un enunciado; el desembrague temporal postula un *no-ahora* distinto del tiempo de la enunciación, y el desembrague espacial opone al lugar de la enunciación un *no-aquí* (p. 113).

Es decir, que, a través de determinadas estrategias textuales, el MEH proyecta fuera de sí su propia naturaleza como museo, manifestando un “*no-yo, no-aquí o no-ahora* (museo) enuncio un determinado mensaje”, que puede ser, en el caso de nuestro objeto de estudio (MEH), “*no-yo* digo que estos son los restos originales hallados en la Sierra de Atapuerca y exhibidos en el MEH,” a través del efecto de veridicción, o “*no-yo* digo que el MEH es un museo” expresado a través del efecto de transparencia que veremos más adelante (cf. 3. 3. 1. 1.).

De esta manera, la tendencia a la naturalidad y la invisibilidad del traductor se traducen en el MEH a través de un efecto de *debrayage* que contribuye a la configuración de una determinada museografía que acerca el conocimiento al público general haciendo

comprensibles a personas no especialistas fenómenos complejos. No se trata de simplificar el conocimiento sino de presentarlo de una forma más asequible al público general.

En el pasado, el museo servía únicamente como contenedor de colecciones privadas que los propietarios mostraban a un público selecto y minoritario, era un espacio para especialistas. Sin embargo, en la actualidad, la vocación de comunicación de los museos requiere la adecuación del mensaje de manera tal que posibilite su comprensión al mayor número de visitantes. Esta adecuación convierte el museo en un espacio accesible y comprensible para un público no especializado que Eco definió como lector modelo (1993, p. 80): aquel “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”.

En la traducción realizada por en el MEH, la adecuación de su mensaje, de su forma, responde a la necesidad de transmitir aquellos valores que la cultura considera deseables o representativos de sí misma. Como consecuencia, el cometido del museógrafo es transmitir el efecto, la percepción, del investigador, el paleógrafo o el artista en el momento en que se enfrentan a determinados objetos y fenómenos culturales.

En el proceso de comunicación, el MEH transmite a través de su museografía la importancia social, cultural y científica de los objetos expuestos. Diremos que se trata de una comunicación exitosa si al final de la visita, el destinatario ha asumido estos valores culturales. Con este propósito, el MEH realizará una traducción basada en el trasvase de significados, que sustituye aquellos elementos de los textos de origen que no son accesibles al destinatario por otros equivalentes, y que redundará en la menor pérdida de significado de estos textos a través de las diferentes estrategias textuales que analizaremos posteriormente.

En adelante propondremos una clasificación de los distintos tipos de traducción para determinar en qué consiste la traducción realizada por los museos. De esta manera podremos situar al MEH en una tipología de traducción concreta y analizar con mayor precisión la comunicación que realiza.

2. 1. 1. Tipos de traducción: intralingüística, interlingüística e intersemiótica

Para definir la traducción en el MEH retomamos la tipología clásica de la traducción de Jakobson (1959, p. 114), según la cual podemos distinguir tres tipos de traducción. En primer lugar, la “traducción intralingüística o reformulación es una interpretación de signos verbales mediante otros signos de la misma lengua” (traducción nuestra). Dentro de esta tipología podemos encontrar figuras literarias como la paráfrasis, sinonimia o la metonimia, entre otras.

El segundo tipo de traducción propuesto por Jakobson es la traducción interlingüística o traducción propiamente dicha. Este tipo de traducción consiste en “una interpretación de signos verbales mediante otro idioma” (traducción nuestra, id.). Se trata de la noción de traducción descrita también en las acepciones 3 y 4 de la definición propuesta por Greimas y Courtés (cf. pp. 59-60), que consiste en la interpretación de un mensaje de una lengua natural a otra lengua natural. Este ha sido el enfoque tradicional de los estudios de traducción, dedicados principalmente a la descripción del fenómeno y al establecimiento de principios generales que expliquen y predigan estos fenómenos, y su posterior aplicación (Holmes, 2000). Estos estudios oscilan entre la traducción más o menos literal y la impronta más o menos deseable del traductor en el texto que resulta de la traducción.

Finalmente, la propuesta de Jakobson (1959, p. 114) señala un tercer tipo: “la traducción intersemiótica o transmutación es una interpretación de signos verbales mediante signos de sistemas de signos no verbales” (traducción nuestra). Esta forma de traducción consiste en la interpretación de un texto que pertenece a un sistema semiótico a otro sistema semiótico diferente. Dentro de este tipo de traducción encontramos ejemplos muy numerosos, como la adaptación de un texto literario al cine, la interpretación de una pieza musical a través de una pintura, o como el caso que nos ocupa, la interpretación de una serie de discursos (científico, patrimonial y artístico) a través del dispositivo de un museo.

La traducción del museo, como ya hemos señalado, consiste en el paso de un conjunto de valores seleccionados por la cultura a una museografía concreta. En consecuencia, el texto resultado de esta traducción, el dispositivo museográfico, refleja el conjunto de valores que componen el texto de partida y que constituyen en cierta medida el criterio de selección de aquellos objetos que se exhiben en el dispositivo. El resultado de la

traducción dará lugar a un texto (dispositivo), *ad quem*, compuesto de diferentes lenguajes y estrategias textuales que se organizan para la comunicación de un mensaje.

En términos generales, la traducción de un museo corresponde al tercer tipo de traducción propuesto por Jakobson, ya que como decíamos, partimos de un sistema de signos no verbales y obtenemos como resultado otro sistema de signos no verbales.

En adelante, analizaremos en qué consiste este proceso de traducción en el MEH y cómo se realiza.

2. 2. El proceso de traducción en el Museo de la Evolución Humana

De acuerdo a la definición de traducción propuesta por Greimas y Courtés (1982, pp. 414-415) citada anteriormente, en su quinta acepción, se distinguen dos formas de interpretar este proceso. Por una parte, el hacer interpretativo del texto *ab quo*, que da lugar a un metalenguaje que describe el texto de partida, o el hacer productor del texto *ad quem*, un texto nuevo más o menos equivalente al texto de partida debido a la no adecuación de los universos figurativos.

Así, teniendo en cuenta estas dos formas de traducción, proponemos que la traducción realizada por el MEH también puede entenderse básicamente de dos formas. Por una parte, proponemos el MEH como sujeto de la traducción, en la medida en que selecciona unos determinados valores de la cultura y los traslada al público general. Es decir, funcionaría como un texto *ab quo* o metalenguaje que describe el texto de partida. Pero también podemos entender el MEH como el resultado de la traducción que se concreta en una museografía determinada o texto *ad quem* que trata de ofrecer un equivalente del conjunto de discursos científico, artístico y patrimonial, dando lugar a un texto nuevo.

Se trata del análisis de un mismo fenómeno, desde dos puntos de vista, de acuerdo con la distinción de Lotman (1981, p. 52). Tal y como adelantábamos en la introducción de este trabajo, el primero consiste en el análisis desde la metasemiótica, centrado en el estudio del museo como dispositivo de traducción cultural en sentido amplio, es decir, como filtro (Lotman, 1993). El segundo consiste en un análisis desde el punto de vista de la semiótica de la cultura, centrado en estudio de la generación de sentido en el MEH y en su funcionamiento como dispositivo de comunicación de la semiosfera de Atapuerca,

es decir, como portavoz de los dispositivos encaminados a generar avances científicos en el estudio del Sitio Arqueológico de Atapuerca.

2. 2. 1. El Museo de la Evolución Humana como espacio de traducción: filtro de cultura

Por el momento, en el presente epígrafe proponemos el análisis del MEH como filtro cultural en sentido amplio enmarcado en el estudio del proceso de comunicación general de los museos. Desde esta perspectiva debemos entender el MEH como un elemento de frontera que sirve como nexo entre dos espacios de cultura o semiósferas y regula la información comunicada entre ellas.

Por el momento, definiremos la semiósfera como el espacio “donde resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (Lotman, 1996, p. 12).

Para definir el concepto de frontera, Lotman (id.), parte de la definición matemática:

Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de esta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-“filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada.

De acuerdo a la propuesta de Lotman (id.), la metáfora de frontera vista desde la perspectiva matemática no debe hacernos pensar que esta frontera está configurada como un conjunto de elementos sucesivos, sino que formarán parte de ella cada uno de los elementos, o textos, que, siendo parte de la semiosfera, sirvan para interpretarla, para comunicarla a otro espacio no semiotizado. Así, cada uno de estos textos, en un momento dado, funciona como filtro, que limita la entrada o salida de información de la semiosfera (ibíd.):

La función de toda frontera y película (desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera como —según Vernadski— película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información.

Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares (p. 14).

En este sentido, cabe señalar que el proceso de traducción tiene lugar, no a través de espacios culturales que entran en contacto, sino a través de los textos particulares que, compartiendo lenguajes de uno y otro espacio de la semiosfera, eventualmente se convierten en espacios de traducción, “traductores-“filtros” bilingües”, que realizan la labor de filtrado permitiendo la salida de información al espacio no semiotizado, o incorporando nueva información al espacio semiotizado.

Por otra parte, teniendo en cuenta el MEH como texto *ab quo* o metalenguaje que describe una semiosfera, debemos señalar la identidad de los espacios que se sitúan a ambos lados de la frontera. En este sentido, podemos definir el MEH como un dispositivo de autodescripción. Entendemos por autodescripción (ibíd.):

Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada (p. 15).

De esta manera, la cultura siendo consciente de sí misma genera dispositivos como el MEH que le permiten comunicar aquellos valores asociados a los discursos patrimonial, científico y artístico que son considerados deseables para la comunidad. Como resultado, el proceso de traducción del MEH se basa en la estrategia de equivalencia que trata de evitar la pérdida de información, la alteración de los significados traducidos. El dispositivo del MEH se configura expresamente para ese fin. Sin embargo, la mayor

cantidad de información a traducir produce la mayor complejidad en el dispositivo, y por tanto la mayor alteración de la forma de expresión de los contenidos.

La dificultad que se presenta en el análisis de la comunicación del MEH es describir su grado de permeabilidad, es decir, qué cantidad de información es capaz de transmitir de un espacio de comunicación a otro y qué grado de transformación sufren los significados traducidos. Veremos más adelante cómo la mayor o menor permeabilidad en el proceso de traducción se resuelve a través de las diferentes estrategias textuales que se analizan en el capítulo 3.

2. 2. 1. 1. El discurso patrimonial, el discurso científico y el discurso artístico

Uno de los requisitos que posibilitan la traducción de un texto, como por ejemplo el MEH, consiste en la existencia de un lenguaje común en los espacios de cultura entre los que se traduce dicho texto. Con este propósito, el MEH traduce en su museografía aquellos valores culturales asociados a los discursos patrimonial, científico y artístico, por lo que comenzaremos el presente epígrafe con la definición de discurso (Greimas y Courtés, 1982):

En una primera aproximación, se puede identificar el concepto de discurso con el de proceso semiótico, y considerar que la totalidad de los hechos semióticos (relaciones, unidades, operaciones, etc.) situados en el eje sintagmático del lenguaje, dependen de la teoría del discurso. Con relación a la existencia de dos macrosemióticas —el “mundo verbal”, presente bajo forma de lenguas naturales, y el “mundo natural”, fuente de semióticas no lingüísticas—, el proceso semiótico aparece entonces como el conjunto de prácticas discursivas: prácticas lingüísticas (comportamientos verbales) y no lingüísticas (comportamientos somáticos significantes, manifestados por los órdenes sensoriales). Considerando solo las prácticas lingüísticas, el discurso sería el objeto de saber perseguido por la lingüística discursiva (p. 126).

Dicho de otra manera, podemos definir el discurso como “la práctica social mediante la cual se evidencia una interacción sociocognitiva y un particular contenido cultural” (López-Terra, 2015, p. 137). A partir de los discursos, que consideraremos los textos fuente del proceso de traducción, el MEH organiza su discurso museológico.

La selección de valores en el MEH parte de hechos y fenómenos culturales que forman parte de la vida de la cultura y que por tanto son susceptibles de definición y análisis. De igual forma que ocurre en la relación entre museología y museografía (cf. 1. 1.), en el discurso pasamos de una lingüística de la lengua a una lingüística del habla. El desplazamiento “del sistema al proceso, del eje vertical al eje horizontal, permite una primera definición del discurso como proceso semiótico” (Lozano, J. et al., 1982, p. 34).

Los discursos que traduce el MEH a través de su dispositivo son el discurso patrimonial, el discurso artístico y el discurso científico. En el presente epígrafe analizaremos en qué consisten esos discursos traducidos en el museo.

Como ya hemos señalado en repetidas ocasiones, la selección de valores realizada por la cultura para su traducción en el MEH está estrechamente relacionada con la idea de patrimonio (cf. 0). El concepto de patrimonio ha sufrido una transición progresiva, siendo fundamental el cambio de mirada, que va desde la preocupación por la herencia familiar, es decir, aquellas posesiones que hemos heredado de nuestros antepasados, a la preocupación por la herencia colectiva que como comunidad dejaremos a las generaciones venideras. También, esta herencia ha sufrido una ampliación en su inventario. Si la primera concepción del patrimonio incluye propiedades materiales, colecciones de arte, pintura, escultura, joyería, etc., el cambio de mirada respecto a la noción de patrimonio amplía estas posesiones materiales a aquellos elementos culturales —materiales e inmateriales—, naturales, científicos y tecnológicos, que son percibidos, en cierto modo, más como una deuda que como un legado. Por este motivo, en el contexto del patrimonio surge la preocupación por la restauración, la conservación y la comunicación de estos elementos legados, siendo el museo, exposiciones y centros de interpretación vehículos fundamentales para este fin.

Teniendo esto en cuenta, debemos entender el discurso patrimonial como el conjunto de instituciones, normas, acciones y actitudes encaminadas a la conservación, restauración y comunicación del patrimonio, así como los significados y relaciones socioculturales generados en torno a él. El paso de una actitud conservadora de la cultura a la materialización de instituciones, normas y prácticas ya constituye una forma de traducción, que, en consecuencia, dará lugar a dispositivos culturales como el MEH.

Por otra parte, en cuanto al discurso artístico, debemos recordar que el museo en un primer momento servía coleccionar aquellos objetos de arte que habían sido

desacralizados al salir de las iglesias. La entrada de estos objetos en el museo supone su resacralización, es decir, su resemantización como obras de arte. Entendemos por resemantización, “la operación por la que ciertos contenidos parciales —perdidos precedentemente, a menudo en beneficio del significado global de una unidad discursiva más amplia— vuelven a encontrar su valor semántico primero” (Greimas y Courtés, 1982, p. 341). De este modo, la incorporación de los objetos en el museo devuelve a los objetos su estatus de obra de arte, aun cuando se trata de objetos de ciencia. Por tanto, podemos decir, que en el museo siempre podemos encontrar el poso del estatus que en otro tiempo solo le correspondía a la obra de arte.

El discurso artístico, presente en el museo, se traduce en aquellas estrategias textuales relacionadas con cierto tipo de exposición, iluminación, disposición de los elementos, y el diálogo que se genera entre ellos. En el MEH, aun tratándose de un museo de ciencias, podemos entrever aquellos elementos pertenecientes al museo de artes, tal y como Genette (1982, p. 495) describe la figura del palimpsesto: “se ve, sobre el mismo pergamino, como un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia”.

Finalmente, debemos señalar que el discurso científico también está presente en todos los museos como criterio de selección en el cual se basa el patrimonio. Pero, además, en el caso concreto de nuestro caso de estudio, el MEH consiste un museo de ciencias en el que se proponen los resultados de la investigación arqueológica realizada en el yacimiento arqueológico de Atapuerca y se ofrece una serie de teorías científicas que funcionan como un marco de interpretación de esos resultados. Por tanto, también partimos de un discurso científico compuesto por aquellas instituciones, normas, prácticas, significados y actitudes generadas en torno a la investigación científica.

2. 2. 2. El Museo de la Evolución Humana como resultado de la traducción

De acuerdo a la distinción de Lotman (1981, p. 52) podemos afrontar el estudio de los textos desde dos puntos de vista. Veíamos anteriormente que un texto puede analizarse desde la perspectiva metasemiótica, encargada del estudio del museo como dispositivo de traducción cultural en sentido amplio, es decir, como filtro (Lotman, 1993).

En el presente epígrafe analizaremos el proceso de traducción en el MEH desde el punto de vista de la semiótica de la cultura, que centra su interés en su estudio como texto meta, es decir, como resultado de la traducción o texto *ad quem*, que genera nuevos significados e interactúa con otros textos de la semiosfera de Atapuerca (cf. 3. 2.).

El proceso de traducción del MEH consiste en la traducción de un sistema de valores relacionados con los discursos patrimonial, científico y artístico —en adelante texto fuente—, que da paso a la museografía concreta compuesta por numerosos lenguajes de distinta naturaleza (visual, auditivo, táctil, digital, etc.) que se solapan en un solo dispositivo, —en adelante texto meta—. Partimos, por tanto, de un sistema de signos no verbales, que da paso a otro sistema de signos no verbales. Teniendo en cuenta la clasificación de Jakobson (1959), estamos ante un caso de traducción intersemiótica.

Sin embargo, teniendo en cuenta la comunicación realizada en el MEH, en cierto modo, podríamos considerar este proceso de traducción como un proceso que se realiza en dos pasos diferenciados. En un primer nivel, la traducción en el MEH se realiza entre los discursos fuente (el discurso científico, patrimonial y artístico) y el discurso meta o discurso museológico. Siendo ambos textos, meta y fuente, de naturaleza discursiva, podríamos considerar, eventualmente, en un sentido amplio de la lengua como discurso, este primer nivel la traducción del MEH como una suerte de traducción intralingüística/interdiscursiva.

En un segundo nivel de la traducción del MEH, el discurso museológico a su vez se concreta en su dispositivo, en una museografía determinada. En este segundo paso, se completa la traducción intersemiótica del MEH, dando paso de un conjunto de discursos a un sistema de representación diferente con una apoyatura material (cf. fig. 3).

La traducción del MEH dará como resultado una macronarración en torno a las teorías sobre la evolución humana. El término macronarración hace referencia a la construcción de un único relato capaz de agrupar todos los discursos generados en torno al museo.

Si bien el resultado de esta traducción ofrece una narración más o menos homogénea, no todos los elementos traducidos en el museo se presentan con la misma exhaustividad ni visibilidad. La estrategia de comunicación del museo prioriza ciertos elementos frente a otros para realizar una comunicación más efectiva de su mensaje. No todos los elementos del discurso patrimonial, científico y artístico son igualmente representativos para una cultura. Por este motivo, teniendo en cuenta el tipo de traducción realizada en el

MEH, tanto desde el punto de vista metasemiótico como de la semiótica de la cultura, consideramos acertada la comparación de la traducción de con una pintura en la que el pintor no reproduce cada detalle del paisaje, sino que selecciona aquellos aspectos que le interesa representar (Orr, 1941, p. 318).

El MEH como resultado de la traducción cultural consiste en un texto multimodal en el que superponen los distintos lenguajes (visual, auditivo, literario, iluminación, etc.) para realizar una serie de estrategias textuales que le permitan llevar a cabo la comunicación de su mensaje.

Según Foster (1958, p. 6) la buena traducción es aquella que consigue transmitir en el nuevo lenguaje el mismo propósito en el que el lenguaje original fue escrito. Trasladando esta definición de correcta traducción a nuestro caso de estudio, el MEH, observamos que, si el propósito de los yacimientos de Atapuerca es investigar los restos óseos hallados en un determinado espacio arqueológico, el propósito del MEH es comunicar los yacimientos de Atapuerca. Por tanto, de acuerdo con la definición de Foster, el MEH realiza una buena traducción de los yacimientos en la medida en que representa la investigación arqueológica, tal y como hace el propio yacimiento.

Sin embargo, el MEH no funciona de forma aislada e independiente, sino que, además de interactuar con otros textos culturales, trabaja con un grupo de ellos, que llamamos la semiósfera de Atapuerca, para dar a conocer los resultados de la investigación arqueológica. En adelante, veremos cómo el MEH desarrolla una serie de estrategias textuales encaminadas a persuadir al público general de la importancia de su mensaje, la comunicación del yacimiento arqueológico de Atapuerca.

3. La semiosfera de Atapuerca¹¹

3. 1. Premisas teóricas

Hasta el momento hemos definido el MEH como un dispositivo de traducción. Un medio en sentido amplio cuyo objetivo principal es la persuasión del público general sobre la importancia de un determinado discurso. En el presente capítulo analizaremos el fenómeno del MEH como un dispositivo de carácter textual centrado en la comunicación del Proyecto Atapuerca y su interacción con otros dispositivos.

De acuerdo a la descripción de Ortega (s.f.), el Proyecto Atapuerca hace referencia al conjunto de investigaciones realizadas en los yacimientos de Atapuerca. Tal y como se señala en la introducción, el origen de este proyecto se remonta a 1977 con el Proyecto de Investigación de Aguirre, que posteriormente sentó las bases del Equipo de Investigación de Atapuerca (EIA).

Fruto del trabajo realizado por este proyecto desde finales de los años setenta, en la actualidad asistimos a la creación de distintas instituciones y centros de investigación y difusión, integrados hoy en el MEH (Carbonell y Tristán, 2017), una articulación de dispositivos que han dado en llamar el “Sistema de Atapuerca, cultura de la evolución”:

En estos 40 años hemos pasado de ser un reducido grupo a una gran estructura, formada por muchos equipos con diferentes funciones. Además, se ha pasado de una estrategia de proyecto a una de programa, dándole una dimensión diferente; se han construido infraestructuras para su divulgación social; se han desarrollado disciplinas en distintos centros investigación y a la vez se han puesto en marcha distintas formas de sacar adelante las excavaciones según las dificultades que han surgido a lo largo del tiempo. El resultado es una megaestructura científica y cultural que seguramente seguirá creciendo en las próximas décadas (p. 297).

¹¹ Algunas de las cuestiones desarrolladas en este epígrafe forman parte de un estudio previo realizado durante el Máster de Patrimonio y Comunicación cursado en la Universidad de Burgos en el año 2014. Como resultado de aquella investigación se presentó un trabajo final de máster titulado “Museo de la Evolución Humana: la semiosfera de Atapuerca” bajo la dirección del profesor Dr. D. Rayco González. El desarrollo posterior de este trabajo durante el periodo de la investigación doctoral da como resultado algunas de las consideraciones expuestas en el presente capítulo.

Considerando el Sistema de Atapuerca como una estructura de gestión de los diferentes dispositivos que lo conforman y que “conjuga las diversas iniciativas que deben orientar la tarea común de poner en valor los recursos del proyecto Atapuerca” (MEH, s.f.), nuestro propósito es analizar sus diferentes estrategias textuales que funcionan como sistema. Con este fin consideraremos el Sistema de Atapuerca como una semiosfera, concepto acuñado por Lotman (1996, p. 11) y definido como el espacio en el que funcionan y se relacionan entre sí los distintos sistemas de signos, y “fuera del cual es imposible la semiosis”, es decir, “la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”.

El concepto de semiosfera parte del término biosfera de Vernardski (Lotman 1996, p. 11), a su vez definido como “un espacio completamente ocupado por la materia viva (...) cuya estructura completamente definida determina todo lo que ocurre en ella, sin excepción alguna”. Esto le otorga a la biosfera su carácter primario frente al organismo vivo aislado. A propósito de la semiosfera, y siguiendo el paralelismo con el concepto de biosfera, Lotman (1996) señala que

se puede considerar un universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a otros. (...) Todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único. (...) Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el “gran sistema” denominado semiosfera (p. 12).

Así, podemos definir la semiosfera de Atapuerca como aquel espacio en el que tiene lugar la semiosis o generación de sentido en torno a las ideas de evolución humana y el yacimiento de Atapuerca, y, por tanto, del patrimonio. En ella se superponen los distintos textos y lenguajes que permiten la creación y comunicación de nuevos significados. La semiosfera de Atapuerca, de acuerdo con la descripción de Lotman (1996, pp. 12-25), posee dos características principales: irregularidad semiótica y carácter delimitado:

el espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en la cual están sumergidas las estructuras nucleares. Si una de las estructuras nucleares no solo ocupa la posición dominante, sino que también se eleva al estadio de la autodescripción y, por consiguiente, segrega un sistema de metalenguajes con

ayuda de los cuales se describe no solo a sí misma, sino también al espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye un nivel de la unidad ideal de este (p. 16).

Es decir, en la semiosfera los elementos que la forman se relacionan entre sí de forma irregular. Aquellos capaces de crear un metalenguaje que los describa a sí mismos tenderán a permanecer en el centro de la semiosfera produciendo una estructura más rígida. Y como consecuencia, generan las normas de funcionamiento e interacción de todos los elementos que la componen. Por otra parte, aquellos elementos que no son capaces de crear metalenguajes tenderán a desplazarse hacia la periferia, siempre en contacto con el espacio externo, y serán más permeables a la generación de sentido. La formación de procesos dinámicos en la semiosfera como consecuencia de su irregularidad semiótica es uno de sus mecanismos de producción de sentido (Lotman, 1996, p. 17).

Una de las consecuencias de la irregularidad semiótica de la semiosfera de Atapuerca puede ser observada en el movimiento de los distintos dispositivos (estructuras nucleares) que la forman a lo largo de los últimos años, especialmente desde la creación del MEH. En los primeros años del Proyecto Atapuerca el punto de partida en torno al cual se organizaron el resto de elementos del sistema era el Sitio Arqueológico de Atapuerca, de forma que constituía el centro de la semiosfera. El yacimiento de Atapuerca se situaba en el centro de la estructura y, a pesar de su incapacidad para autodescribirse, se servía de otros dispositivos y actuaciones encaminadas a crear una estructura a su alrededor. Sin embargo, la creación de otras instituciones como el MEH, el CENIEH o el Auditorio y Palacio de Congresos “Fórum Evolución Burgos”, más cercanas a la periferia de la semiosfera y, por tanto, más permeables a la incorporación de nueva información, dará lugar a un cambio de tendencia en los procesos dinámicos de la producción de sentido.

Se trata de dispositivos más capaces de crear un metalenguaje que les confiere mayor capacidad de autodescripción, lo que favorece el desplazamiento de estos elementos, invirtiendo su posición desde la periferia al centro de la semiosfera. La inversión de las estructuras nucleares de la semiosfera de Atapuerca permite al MEH generar una estructura de la semiosfera más rígida y, por tanto, permanecer en su centro.

Recordemos la descripción del propio MEH (s.f.) en su página web como cabecera del Sistema de Atapuerca, “organizado a través del Museo de la Evolución Humana, que actúa como cabecera, y una serie de centros dependientes, asociados o vinculados al

mismo”. O las declaraciones del director científico del MEH, Juan Luis Arsuaga, en la presentación de la exposición temporal *Cráneo 4* (cf. apéndice 7. 3.):

(...) somos todos unos privilegiados por poder tener unos yacimientos tan excepcionales como estos, que han producido la admiración y, si se quiere, también la envidia del resto de museos del mundo. Y hoy se puede decir una vez más que Burgos es la capital mundial de la evolución humana. Y este museo en particular es el epicentro de la evolución humana.

En estas declaraciones, el MEH no solo se sitúa como elemento central de la semiosfera de Atapuerca, sino de la investigación de la evolución humana a escala mundial. Los procesos dinámicos de generación de sentido han llevado al MEH a convertirse en la estructura nuclear central de la semiosfera; hecho que nos sugiere plantear en qué medida el MEH configura su actividad en torno a las investigaciones arqueológicas, o si tal vez, la inversión de los elementos de la semiosfera orienta las investigaciones y acciones en los centros de investigación a la difusión del proyecto a través del MEH.

Por otra parte, siendo inicialmente el MEH un elemento cercano a la periferia en la semiosfera de Atapuerca que posee lenguajes que le permiten entrar en contacto con el espacio no semiotizado —el espacio de cultura en la que la semiosfera de Atapuerca está insertado, pero con el que no se identifica (otros centros de investigación, universidades, espacios museísticos, etc.)—, se convierte en uno de los elementos con mayor capacidad de generación de sentido. Este hecho le permite, en cierto modo, llevar a cabo ciertas estrategias textuales específicas y relacionarse con otros museos de ciencias.

La segunda característica de la semiosfera descrita por Lotman (1996, p. 12), el carácter delimitado de una semiosfera, hace referencia a su homogeneidad e individualidad, que describe el espacio de la semiosfera “respecto al espacio extrasemiótico o alosemiótico que los rodea”. Hablar de semiosfera implica distinguirla de un espacio no semiotizado, lo que conlleva la existencia necesaria de una frontera. Recordemos el concepto de frontera ampliamente desarrollado en el capítulo anterior como “la suma de los traductores-“filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (lenguajes) que se hallan fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1996, p. 12). Esta definición de frontera supone la capacidad de cada uno de los textos que forman la semiosfera de llevar a cabo la labor de traducción entre el espacio

semiotizado y no semiotizado, y por ello, la capacidad de incorporar información nueva del exterior, siendo el MEH uno de los casos más representativos (Lotman, 1996):

El “carácter cerrado” de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que estos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlo a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos (p. 12).

La semiosfera de Atapuerca está delimitada por aquellas instituciones y ponen en comunicación el espacio semiotizado con el espacio no semiotizado por esta. La posible comunicación entre ambos espacios estará determinada por la existencia de un lenguaje o lenguajes comunes que permiten la transmisión de información entre ellas, siendo este el principal objetivo de esta semiosfera (Lotman, 1996):

Si desde el punto de vista de su mecanismo inmanente, la frontera une dos esferas de la semiosis, desde la posición de autoconciencia semiótica (la autodescripción en un metanivel) de la semiosfera dada, las separan. Tomar conciencia de sí mismo en el sentido socio-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada (p. 15).

Así, podemos decir que cada uno de los dispositivos que componen la semiosfera de Atapuerca tendrán doble función. Por una parte, cada institución contribuye de una forma particular al objetivo común de la investigación de los descubrimientos y los avances arqueológicos llevados a cabo en los yacimientos de Atapuerca. Por otra, cada uno de estos dispositivos funciona como un filtro que introduce y comunica nuevos significados del espacio no semiotizado a la semiosfera de Atapuerca a través de lenguajes comunes a ambos espacios. El ejercicio de la doble función de cada uno de estos dispositivos les permite en un momento dado constituirse como frontera de la semiosfera de Atapuerca.

3. 2. Límites de la semiosfera de Atapuerca

Como adelantábamos en el epígrafe anterior, debemos buscar el origen de la semiosfera de Atapuerca en el comienzo de las investigaciones arqueológicas del Sitio

Arqueológico de Atapuerca con la propuesta de Aguirre a finales de los años setenta, cuyo desarrollo dio lugar al equipo de investigación que actualmente investiga, comunica y difunde los yacimientos. A continuación, describiremos las instituciones que conforman el Sistema de Atapuerca, siendo especialmente relevante el MEH y la comunicación que realiza, tanto de sí mismo como de la semiosfera.

3. 2. 1. El Complejo de la Evolución

En la actualidad estas labores de investigación, comunicación y difusión corresponden a las instituciones creadas para tal fin, como son el CENIEH y el Auditorio y Palacio de Congresos “Fórum Evolución Burgos”, junto a los cuales el MEH forma el Complejo de la Evolución.

En primer lugar, situamos brevemente al MEH (s.f.). Se trata de un museo de ciencias, museo arqueológico, inaugurado en julio de 2010, que nace con la finalidad de

dotar a Burgos de un moderno centro museístico que da cabida, no sólo a los hallazgos de los yacimientos de Atapuerca, sino también a las disciplinas científicas que intervienen y las interpretaciones y teorías científicas que de ellos se extraen.

Este objetivo congrega una doble función: como dispositivo de comunicación desarrolla una serie de estrategias textuales que le permiten persuadir al público general de un determinado mensaje, y como cabecera del Sistema de Atapuerca se erige como su portavoz y realiza las funciones de administración e integración de “los diferentes equipamientos, centros, servicios y departamentos en todo el proyecto Atapuerca” (MEH, s.f.).

El CENIEH, situado a la izquierda del MEH, es una Infraestructura Científica y Técnica Singular (ICTS)¹² que dedica su actividad a la investigación de la evolución

¹² De acuerdo con la descripción del Ministerio de Ciencia, innovación y Universidades (s.f.) el término Infraestructura Científica y Técnica Singular (ICTS) hace referencia

a instalaciones, recursos o servicios necesarios para desarrollar investigación de vanguardia y de máxima calidad, así como para la transmisión, intercambio y preservación del conocimiento, la transferencia de tecnología y el fomento de la innovación. Son únicas o excepcionales en su género, con un coste de inversión, mantenimiento y operación muy elevado, y cuya importancia y carácter estratégico justifica su disponibilidad para todo el colectivo

humana durante los periodos geológicos del Neógeno y Cuaternario con el fin de potenciar “la sensibilización y transferencia de conocimientos a la sociedad e impulsando y apoyando la realización y colaboración en excavaciones de yacimientos de estos periodos, tanto españoles como de otros países” (CENIEH, s.f.).

En cuanto a su relación específica con la semiosfera de Atapuerca, el CENIEH realiza las tareas de “conservación, restauración, gestión y registro de las colecciones paleontológicas y arqueológicas procedentes de las excavaciones de Atapuerca y otros yacimientos tanto nacionales como internacionales de similares características”. Se trata de un centro dedicado íntegramente a la investigación interdisciplinar arqueológica centrada en diferentes líneas de investigación como la Arqueología, Geocronología y Geología, y la Paleobiología, cuya difusión está orientada fundamentalmente a la comunidad científica (CENIEH, s.f.).

Por su parte, el Auditorio y Palacio de Congresos “Fórum Evolución Burgos” consiste en un centro cultural, de reunión y difusión, que nace con el objetivo de proveer a la ciudad de una infraestructura para la organización de congresos científicos, seminarios y todo tipo de reuniones académicas en torno a la investigación científica vinculada a los yacimientos de Atapuerca. Esta actividad de difusión académica ha favorecido la ampliación de las actividades que tienen lugar en este espacio hacia un enfoque cultural y lúdico más amplio. Basta hacer repaso de algunas de las actividades propuestas en su agenda para comprobar la gran variedad de temas y actividades que tienen cabida en sus instalaciones: congreso de profesionales médicos, teatro, conciertos, exposiciones de artistas locales e internacionales, reuniones de aficionados al manga y distintas formas de ocio alternativo, etc.

de I+D+i. Las ICTS poseen tres características fundamentales, son infraestructuras de titularidad pública, son singulares y están abiertas al acceso competitivo.

Las ICTS están distribuidas por todo el territorio nacional y quedan recogidas en lo que se denomina el “Mapa de Infraestructuras Científicas y Técnicas Singulares (ICTS)”.

El primer Mapa de ICTS se acordó en la III Conferencia de Presidentes, celebrada el 11 de enero de 2007, y fue elaborado con la participación de las Comunidades Autónomas. La “Estrategia Española de Ciencia y Tecnología y de Innovación 2013-2020”, que aprobó el Consejo de Ministros de febrero de 2013, establece que el Mapa de ICTS es la herramienta de planificación y desarrollo a largo plazo de estas infraestructuras en coordinación con las CCAA. De acuerdo con esta Estrategia, el Mapa de ICTS se actualiza cada cuatro años, siendo el Consejo de Política Científica, Tecnológica y de Innovación (CPCTI) el órgano competente para su aprobación.

La capacidad de difusión de este espacio lo ha convertido en una herramienta imprescindible, no solo a la semiosfera de Atapuerca en la medida en que contribuye a la visibilidad y la difusión del proyecto, sino para la ciudad de Burgos, que se ha visto enriquecida académica y culturalmente con la posibilidad de realizar actividades que exigen una infraestructura que hasta el momento no poseía, y la repercusión social que ello conlleva.

El Fórum consiste, junto al MEH, en uno de los elementos de la semiosfera de Atapuerca más cercano a la periferia y por tanto más permeable a la incorporación de nueva información y a la generación de sentido. Como veremos más adelante, en virtud de la permeabilidad de la frontera semiótica de la semiosfera de Atapuerca, la relación de algunos de sus elementos, como el Fórum Evolución Burgos o el MEH, con otras instituciones y estrategias desarrolladas por la ciudad de Burgos favorece la rearticulación del discurso cultural y turístico de la ciudad motivando la redefinición de algunas de sus instituciones más representativas.

Así, los tres espacios se configuran para la investigación, docencia y socialización del Proyecto Atapuerca gracias a su concepción unificada en el Complejo Evolución (Carbonell y Tristán, 2017, p. 302). El propio MEH (s.f.) expresa en su página web:

En el año 2.000 los Yacimientos de la Sierra de Atapuerca engrosaron la lista de bienes Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, momento en el que las administraciones públicas impulsan la construcción del Complejo de la Evolución Humana en Burgos, tres edificios independientes e interdependientes a la vez, separados físicamente pero vinculados funcionalmente, gestionados por diferentes administraciones públicas (nacional, autonómica y local) con el objetivo común de investigar y divulgar.

De este extracto podemos destacar cómo la creación de estas instituciones nace, no solo de la necesidad de dar mayor visibilidad a la investigación y difusión del patrimonio de la ciudad en diferentes niveles administrativos, sino que podemos entrever la vocación de estas instituciones de trabajar funcionalmente de forma colectiva para un mismo fin: su propia definición y la traducción del Sistema de Atapuerca al público general.

3. 2. 2. La Fundación Atapuerca

A este espacio, el Complejo de la Evolución, debemos agregarle otras instituciones como la Fundación Atapuerca, constituida en junio de 1999 por iniciativa de los tres codirectores del Proyecto “para promover y difundir” la concesión del Premio Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica en 1997 y el reconocimiento de los yacimientos de Atapuerca como Patrimonio de la Humanidad en el año 2000, “con el objetivo amplio de respaldar y difundir el Proyecto Atapuerca” (Fundación Atapuerca, s.f.). En la actualidad, centra su actividad en “la gestión de espacios y visitantes apoyando, potenciando o ampliando el programa de funcionamiento del Sistema Atapuerca y presta apoyo en materia de difusión y didáctica en las acciones destinadas a la atención complementaria al público” (MEH, s.f.).

3. 2. 3. El Espacio Atapuerca

Por último, el Espacio Atapuerca, que reúne el Sitio Arqueológico de Atapuerca, espacio arqueológico cuya investigación y descubrimientos dio lugar a todo el Sistema Atapuerca —y su posterior reconocimiento mundial por su unicidad como “fuente excepcional de datos, cuyo estudio científico proporciona información inestimable sobre el aspecto y el modo de vida de esos antepasados remotos de nuestra especie” (UNESCO, s.f.)—, y los centros dependientes de este: Centro de Arqueología Experimental de Atapuerca (CAREX), “concebido para mejorar el servicio de atención al visitante, (...) en las afueras del pueblo de Atapuerca, y también una de las puertas para visitar los Yacimientos y el Parque Arqueológico”; y, por último, el Centro de Acceso a los Yacimientos de Ibeas de Juarros (CAYAC), “un lugar de encuentro e intercambio” y acceso desde el que se pueden visitar los yacimientos y el Parque Arqueológico.

El Sitio Arqueológico de Atapuerca es fundamentalmente un espacio de investigación arqueológica en el que año tras año se encuentra nueva información sobre las especies que poblaron este espacio en el pasado, y que posteriormente es investigada en el CENIEH. Pero, también, atendiendo a la doble función que le permite poner en contacto su dispositivo con el espacio no semiotizado por la semiosfera de Atapuerca, el Espacio

Atapuerca desarrolla, a través de los nuevos centros de atención al visitante (Carbonell y Tristán, 2017, p. 305),

una serie de talleres destinados a reconstruir la vida de los primeros habitantes en las poblaciones prehistóricas (...), se reproducen las cabañas en las que vivían nuestros antepasados, se enseña a hacer fuego, se explica la talla de herramientas de piedra y cómo, más adelante, comenzó la manufactura cerámica. También se muestra cómo se fabricaban los pigmentos y las pinturas rupestres que aún adornan las paredes de las cuevas y los abrigos. En definitiva, se les acerca la vida que vivieron los seres humanos que nos han precedido en el tiempo.

Es decir, una serie de estrategias textuales, al igual que el resto de dispositivos de la semiosfera de Atapuerca, encaminadas a la comunicación y socialización del conocimiento obtenido a partir de las investigaciones de este espacio.

3. 2. 4. Otras instituciones

Finalmente debemos mencionar algunos elementos que, si bien no forman parte del Sistema de Atapuerca como tal, como instituciones afines a ella, cuya colaboración se convierte en ocasiones en imprescindible para su crecimiento y difusión, funcionan como elementos periféricos de la semiosfera de Atapuerca en tanto permiten eventualmente la permeabilidad de información.

Hablamos, por ejemplo, de medios de comunicación que favorecen la visibilidad del MEH como estructura nuclear de la semiosfera, la cultura de la que forma parte, que hasta el momento se ha descrito como el espacio no semiotizado por el MEH. Pero no solo comunican al MEH como objeto cultural, sino que, además, permiten la difusión de su discurso al público general y, en algunos casos, esta difusión se convierte en objeto de observación en el propio MEH.

Por otra parte, encontramos algunas instituciones que, al igual que los medios de comunicación, colaboran con la semiosfera de Atapuerca, convirtiéndose en ocasiones en imprescindibles para su crecimiento y difusión, permitiendo la penetración de nueva información a través de la frontera semiótica, esta vez desde la cultura hacia el interior de la semiosfera.

Fruto de la estrecha colaboración con el Proyecto Atapuerca, en los últimos años la Universidad de Burgos ha incrementado notablemente los recursos dedicados a la investigación en el ámbito de la evolución humana. Como consecuencia, en la actualidad, la Universidad de Burgos cuenta con nuevas infraestructuras como el Laboratorio de Evolución Humana del Departamento de Ciencias Históricas y Geografía. Se trata de un centro multidisciplinar vinculado CENIEH y al Centro Mixto Universidad Complutense de Madrid-Instituto de Salud Carlos III sobre Evolución y Comportamiento Humanos (Madrid), que trabajan de forma conjunta para la investigación y comunicación de la evolución de los seres humanos y su entorno.

Finalmente, podemos destacar la incorporación de nuevos títulos como el Máster Universitario en Evolución Humana, una vez más estrechamente vinculado al Proyecto Atapuerca y el CENIEH, el Centro Mixto UCM-ISC-III sobre Evolución y Comportamiento Humano de Madrid, y las universidades de Burgos, Alcalá, Complutense de Madrid, País Vasco y Zaragoza; o la reciente incorporación del programa de doctorado en Evolución Humana, Paleoecología del Cuaternario y Técnicas Geofísicas Aplicadas a la Investigación, coordinado por la Universidad de Burgos en colaboración con otros centros como el CENIEH, las Universidades de Alcalá y Oviedo y los centros de Investigación Centro Mixto UCM-ISCIII de Evolución y Comportamiento Humanos de Madrid.

3. 3. La semiosfera de Atapuerca y el Museo de la Evolución Humana como dispositivo de exhibición

Como señalábamos anteriormente, la semiosfera de Atapuerca se rige por una jerarquía cuyo movimiento determina la situación de las estructuras nucleares que la componen respecto a su centro. Dada la tendencia de este movimiento, el MEH disfruta de una posición privilegiada respecto a los demás elementos de la semiosfera por su capacidad de permanecer en el centro, creando una estructura rígida a su alrededor, sin perder las cualidades que le convierten a su vez en elemento de frontera. Es decir, su capacidad de traducción de información que comunica al exterior de la semiosfera, o que incorpora a ella.

El presente epígrafe se propone analizar cómo esta estructura nuclear organiza su dispositivo comunicativo de la semiosfera de Apatpuerca. Con este objetivo, comenzaremos, en primer lugar, definiendo sus estrategias textuales.

De acuerdo a la tipología de museos propuesta en el primer capítulo, podemos decir sin lugar a dudas que, en cuanto a su temática, el MEH se trata de un museo arqueológico cuyo cometido principal, insistamos una vez más, reside en la persuasión del público general de la importancia de un determinado mensaje: el conocimiento obtenido de la investigación y estudio de los restos arqueológicos hallados en la Sierra de Atapuerca.

Sin embargo, atendiendo a los modos de exposición de los museos, que proponíamos como criterios de clasificación para nuestra eventual tipología en el primer capítulo, su clasificación impone una dificultad añadida. Estos criterios de clasificación no consisten en compartimentos estancos, sino que, en virtud del montaje museográfico y la complejidad de la colección de objetos, las estrategias textuales desarrolladas por el museo se combinan para dar lugar a un dispositivo complejo, que, como el caso que nos ocupa, el MEH, pueden responder a la hibridación de varios modelos.

Por una parte, podemos afirmar que el MEH, como museo de ciencia que trata de comunicar no solo los yacimientos arqueológicos sino también las interpretaciones, las teorías y las disciplinas científicas que intervienen en el estudio de estos hallazgos, desarrolla, fundamentalmente, aquellos modos de exposición relacionados con el simulacro propuestos en el primer capítulo.

Recordemos el simulacro descrito en el primer capítulo como “la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 1978, p. 9).

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso de ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus pericias (ibíd., p. 11).

Lo cual significa que el museo de ciencias no reproduce ciencia en el interior de su dispositivo. No imita, ni reitera, ni simplifica la realidad del experimento científico. Dado que no es posible trasladar ni comprender en un museo el estudio científico que posee sus propios códigos, la muestra o demostración de los elementos de ciencia en el MEH exige su traducción museográfica. Este ejercicio de traducción consiste en la reproducción de

los signos de la ciencia (el laboratorio, el experimento, la prueba) simulados a través de estos “signos de lo real”. Así, el MEH reproduce en su dispositivo, no la investigación arqueológica llevada a cabo en los yacimientos y centros de investigación, sino los signos que reenvían a esos espacios, elementos textualizados para su comunicación. Estos son la recreación de los “signos expresivos” de Atapuerca como el suelo, la luz y la creación de la vida, pero también el terreno de la excavación y el laboratorio (cf. 7. 1.).

Por otra parte, este modo de exhibición de los objetos en torno a la estrategia de simulacro se relaciona muy estrechamente con la tendencia cada vez más notable de los museos hacia los dispositivos de inmersión. Como veremos a continuación, esta estrategia no tiene lugar localizada en áreas de contenido completas dedicadas a este modo expresamente, pero sí podemos encontrar de forma constante en todo el simulacro del MEH elementos textualizados cuyo funcionamiento tiene lugar a través de la experiencia sensorial de los visitantes. Si el MEH es un simulacro de los yacimientos de Atapuerca, la comunicación del conocimiento hallado en ellos tiene lugar a través de la ficción de su experiencia. Ambas estrategias fungen en una sola.

Finalmente, aunque el museo de arqueología comunica objetos de ciencia, los modos de exposición de los objetos son próximos al museo de arte. A través de la implementación de los objetos, el museo de arte expone, dispone y comunica los restos arqueológicos, que se presentan en vitrinas como objetos de orfebrería mostrados en una vitrina o escaparate, como una galería de arte.

De acuerdo a este criterio de clasificación, observamos que el MEH, también a lo largo de todo el recorrido, desarrolla la implementación de los objetos. En adelante, observaremos este modo de exhibición de forma concreta a propósito de la configuración textual de los restos arqueológicos en el dispositivo como documentos, o las recreaciones de homínidos presentes en el primer piso del MEH.

La exhibición de los objetos del MEH no responde a una estrategia única, sino que, como museo de arqueología, resuelve su comunicación a través de la hibridación de los distintos modos, siendo predominante aquella estrategia que recrea los yacimientos de Atapuerca.

3. 3. 1. La arquitectura del Museo de la Evolución Humana¹³

El MEH consiste en un museo de ciencias, museo arqueológico, pero sobre todo un lugar de exhibición. Se trata de un museo joven, inaugurado en el año 2010, cuya exposición se emplaza en un edificio erigido para albergar la colección de fósiles originales procedentes del yacimiento arqueológico de la Sierra de Atapuerca, que hasta el momento de la construcción del MEH formaron parte de la colección del Museo de Burgos (anteriormente conocido como Museo Arqueológico Provincial).

De entre las distintas estrategias textuales llevadas a cabo por los museos, la que más carácter imprime y les permite definirse a sí mismos es su comunicación a través del propio edificio, que puede estar orientada desde el aprovechamiento de un edificio histórico o emblemático, el uso de distintos materiales y el desarrollo tecnológico, a la reordenación urbanística, etc.

Analizaremos ahora la estrategia de simulacro desarrollada por el MEH, que relaciona su dispositivo de colección y exhibición de restos arqueológicos y convierte su edificio en un monumento al Sitio Arqueológico de Atapuerca.

Con este objetivo partimos de la definición arquitectónica del museo de María Ángeles Layuno (2003), quien, a propósito de su análisis arquitectónico de los museos de arte españoles desde finales del siglo XIX, describe el origen del museo como

un comunicador semántico de los valores de la sociedad burguesa y de los poderes públicos que los promocionan. (...) Como tema arquitectónico, la definición museográfica del museo ilustrado y decimonónico materializa básicamente tres ingredientes: el museo como templo o como palacio de arte (espacio sacralizado); el museo como edificio institucional y representativo de los poderes públicos que lo promocionan (solemne, noble), y el museo como enciclopedia didáctica (p. 27).

¹³ Algunas de las cuestiones desarrolladas en este epígrafe forman parte de un estudio previo expuesto en la vigésimo cuarta Conferencia General del ICOM *Museums and cultural landscapes*, que tuvo lugar entre el 3 y el 9 de julio de 2016 en Milán, Italia. Esta propuesta fue comunicada bajo el título “Estrategias museográficas de representación del paisaje. El caso del Museo de la Evolución Humana (Burgos, España)”, cuyo desarrollo posterior dio lugar a la investigación que se expone en este epígrafe.

A pesar de que nuestro objeto de estudio, el MEH, no se trata de un museo de arte, como es el caso de aquellos que se describen en el texto de Layuno, resulta oportuno tomar en consideración algunas de sus reflexiones sobre el edificio del museo y su capacidad para comunicar la colección que alberga. Aún hoy, museos como el que nos ocupa pueden describirse como una institución de exhibición de objetos (casi reverencia) con fines de “educación, estudio y recreo”, tal y como señala la última versión de la definición de museo, en proceso de revisión, del ICOM (2017)¹⁴.

El mensaje comunicado a través del MEH no se ciñe únicamente a la comunicación de su colección, sino que, como señala Layuno, es representativo de los poderes públicos que lo promocionan, a saber, el municipio de Burgos, la Junta de Castilla y León, etc. Recordemos que el MEH nace, desde su proyección “para crear una nueva infraestructura patrimonial, acorde con los resultados de los Yacimientos de la Sierra de Atapuerca” a iniciativa del Ayuntamiento de Burgos, la Junta de Castilla y León y el EIA (MEH, s.f.). Por tanto, podemos afirmar, que la construcción del MEH responde también a una estrategia patrimonial que relaciona la arquitectura con su función en el discurso cultural y turístico de la ciudad.

En el extracto que leemos a continuación, Layuno (2003) señala la relación entre el carácter, como sinónimo de adecuación e idoneidad del empleo de un determinado lenguaje o estilo, y la función prevista para el edificio del museo —de acuerdo a la definición de arquitectura de Quatremère como lenguaje de representación que hace “perceptibles las ideas intelectuales (...) o las costumbres particulares” (Vidler, 1997 en Layuno, 2003, p. 29)—. Por tanto, el carácter de un museo estará determinado en gran medida por su capacidad de comunicación de la colección que alberga a través de los lenguajes de representación del edificio que lo constituye (Layuno, 2003):

¹⁴ ICOM ha propuesto recientemente una última actualización de la definición de museo, que refleja la tendencia creciente al servicio a la comunidad y participación social:

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.

La dimensión semántica que atribuimos al museo está estrechamente ligada en los orígenes de la institución a la teorización de la idea de “carácter” definida por Quatremère en varias acepciones, entre ellas, la referida a la respuesta de la arquitectura a un contexto físico, o la idea de estilo. Pero ante todo nos interesa aquella que define el “carácter” como “sinónimo de idoneidad y adecuación” entre el empleo de un lenguaje formal o una opción estilística determinada y la función de un edificio, con el objetivo de que el primero contribuya a expresar unívocamente el contenido del segundo (p. 29).

Así, el MEH, en aras de comunicar la colección de restos arqueológicos hallados en la Sierra de Atapuerca, configura su arquitectura de acuerdo a su estrategia de recreación de los yacimientos de Atapuerca y la disposición estratégica de los restos arqueológicos hallados; y, por tanto, la identidad con el espacio arqueológico.

El análisis de esta estrategia de comunicación del MEH debe ser de naturaleza dual, en tanto atañe a cuestiones relacionadas con la arquitectura y con la propia museografía. Este análisis tendrá, por una parte, “un enfoque exterior, atento a la relación hacia el entorno y los valores simbólicos que el edificio expresa a través de su imagen formal, así como las dimensiones urbanísticas” (Layuno, 2003, p. 241). Esta aproximación tiene por objetivo el análisis de aquellos atributos del Complejo de la Evolución que le permiten recrear el espacio natural de la Sierra de Atapuerca y convierten al MEH en invernadero.

Por otra parte, el análisis del interior del MEH considera “la manera en que se satisfacen las necesidades funcionales y de exposición y otros requerimientos museológicos y museográficos” (Layuno, 2003, p. 241), centrado en el análisis de aquellos elementos que posibilitan la metáfora de museo como libro de arquitectura y convierten al MEH en un monumento de los yacimientos de Atapuerca.

3. 3. 1. 1. El Museo de la Evolución Humana, metáfora del invernadero

Como adelantábamos a propósito de la semiosfera de Atapuerca, el MEH se sitúa en el Paseo Sierra de Atapuerca de Burgos, entre los edificios del CENIEH y el Auditorio y Palacio de Congresos “Fórum Evolución Burgos”, junto a los cuales forma el Complejo de la Evolución.

Este conjunto ocupa el espacio del Solar de Caballería, que anteriormente fue destinado al convento dominico de San Pablo, desde el siglo XIII hasta 1835, y que

posteriormente se usó como aparcamiento de uso público. Como consecuencia de la incorporación de los yacimientos de Atapuerca a la lista de Patrimonio de la Humanidad en el año 2000, fue convocado un concurso para la realización del proyecto que posteriormente dio lugar al Complejo de la Evolución. Finalmente, el proyecto fue concedido al arquitecto Juan Navarro Baldeweg, quien proyectó también el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira en Santillana del Mar, Cantabria (Alonso, 2018, pp. 6-7).

El Complejo de la Evolución consiste en un conjunto de edificios cuya arquitectura se configura de forma tal, que reproduce la estructura y las sensaciones de las trincheras del ferrocarril de la Sierra de Atapuerca. El proyecto arquitectónico del MEH fue concebido como una metáfora que reunía las ideas del museo como invernadero generador de vida y museo-libro arqueológico. Por el momento, en el presente epígrafe nos centraremos en aquellos elementos que contribuyen a la configuración del MEH en torno a la metáfora del invernadero, para lo cual atenderemos, en primer lugar, a las palabras de su arquitecto (cf. 7. 1.):

Por tanto, tenemos dos ideas de unidad. Unidad física con la ciudad y unidad virtual que serían los tres estadios del conocimiento. Pero también debemos observar el Museo en sí mismo. El MEH tiene un objetivo que es llevar la imaginación de las personas acerca de lo que están viendo al Sol, la luz. Es esencial que, en este gran espacio, además contiene una especie de naturaleza semiartificial y que, por otra parte, es continuidad de la línea que hemos trazado desde el río hacia la cuenca artificial o la meseta de esa ribera que se adentra en el espacio del territorio del solar de Caballería y también en esa especie de jardín-invernadero que alude naturalmente a que la naturaleza es la que soporta la vida en general y de aquellos que vivieron en Atapuerca.

El MEH sugiere una interpretación en la que sea como sea esa humanidad, su existencia es posible porque está anclada ecológicamente. Hay un sentido que manifiesta muy claramente esa supeditación u obediencia de la vida a la energía solar. También se expone una naturaleza parecida a la de Atapuerca en cuanto a las especies vegetales que sugiere la presencia del visitante en un jardín-invernadero donde es posible la vida que está reproduciendo otro jardín exterior.

De acuerdo con la descripción del arquitecto debemos entender el MEH como un invernadero o jardín de invierno en el que es posible la vida, y que dará lugar a nuevas formas de vida. Esta metáfora es comparable a la definición de semiosfera, como lugar

en el que es posible la semiosis y la incorporación de nueva información (Lotman 1996, p. 11). Parece especialmente relevante en este punto la definición de biosfera de Vernadski (1967 en Lotman 1996, p. 11) que citábamos en epígrafes anteriores, sobre la que Lotman basa su concepto de semiosfera, en cuanto la vida en la biosfera es posible, al igual que en el modelo de museo-invernadero propuesta en el MEH, fundamentalmente, gracias a la energía solar.

Por tanto, los elementos de que se vale el MEH para comunicar su propuesta son, fundamentalmente, la luz natural y el suelo. Para conseguir este efecto, cada edificio consta de un gran armazón acristalado sujeto por grandes estructuras metálicas de color rojo situadas en los laterales, que les sirven de soporte y representan el andamiaje situado junto a cada una de las secciones de terreno que fueron realizadas en la Sierra del Atapuerca para la construcción de una línea de ferrocarril (cf. fig. 4).

Tal y como afirma Navarro, a pesar de que en el comienzo del proyecto el conjunto debía ocupar un único espacio, la separación de los edificios no solo favorecía la comunicación de la estrategia de simulacro del MEH, sino que permitía resolver también una cuestión funcional (cf. 7. 1.):

El proyecto en un primer momento estaba conectado, unido, pero finalmente se construyeron los edificios separados por diversas razones funcionales y también sociales en el sentido de que había tres propiedades como son el CENIEH, que reúne la actividad investigadora sobre evolución humana del país y que tiene su sede como centro de investigaciones arqueológicas en Burgos; el MEH, con sus hallazgos y las explicaciones que se dan sobre ellos y Atapuerca, pero ya fuera de los terrenos; y después el Fórum Evolución y Palacio de Congresos, que realiza una función de comunicación a la ciudad ya generalizada.

Como podemos observar, el discurso museográfico del MEH excede los límites de su edificio, siendo fundamental la posición que ocupa respecto a los edificios que forman el Complejo de la Evolución y otros elementos de su entorno. Por ello, una de las decisiones determinantes sobre la reordenación urbanística de la ciudad para la construcción del complejo está relacionada con la situación del MEH respecto a los edificios que lo rodean. El MEH está situado en un alto artificial ligeramente elevado respecto al nivel de la calle (cinco metros). Esta decisión responde a dos motivaciones, de las cuales, centraremos

nuestra atención por el momento, en aquella relacionada con la representación del espacio natural de los yacimientos de Atapuerca (cf. apéndice 7. 1.)¹⁵:

El Museo de la Evolución Humana parte de un solar extraordinario, de la ribera del río Arlanzón, y, en cierto modo, de una naturaleza similar que la ciudad comparte con la Sierra de Atapuerca desde el punto de vista medioambiental. Por ello, el conjunto [Complejo Evolución] tiene este tratamiento de plano inclinado como si fuera la ribera del río. Está ensalzado, levantado. En una obra de arquitectura siempre hay muchas razones por las que se toman determinadas decisiones. Una de ellas era trabajar con el suelo como algo expresivo. Con ello conseguimos, por una parte, transmitir signos acerca de lo que se ha construido allí vinculado al río como elemento conector entre el Solar de Caballería y el río, pero también como elemento conectivo dentro de la ciudad. El río enlazaba los parques de la ciudad que se sitúan en su ribera y eso resultaba muy bello. Poner de relieve esa circunstancia conectiva como parque de parques de la ciudad, y con uno de los puntos alejados de la ciudad como Atapuerca, debía ser uno de los puntos más importantes en todo el proyecto. Por eso se construye en el solar de Caballería una falsa colina con la misma inclinación que tiene el terreno respecto al río Arlanzón a su paso por la Sierra de Atapuerca.

De acuerdo con las palabras de Navarro, el concepto de ecología es una de las cuestiones que mayor peso tiene en su proyecto. De entre los elementos que permiten la representación del espacio natural de Atapuerca destaca la situación del MEH respecto al río Arlanzón. La distancia entre el MEH y el río a su paso por la ciudad, permite recrear el espacio ecológico de Atapuerca en cuanto se trata de la misma distancia e inclinación que separan los yacimientos y el propio río a su paso por la Sierra. Este elemento será determinante tanto en el entorno del MEH como en su interior, ya que lo podemos ver representado en su piso inferior, asociado a las labores arqueológicas que en él se desarrollan.

Así, esta decisión por una parte convierte el suelo de la ciudad en signo que reenvía a la orografía de Atapuerca, y por otra, sirve como hilo conductor, como nexo, entre los distintos espacios ajardinados de la ciudad cercanos a la ribera del río Arlanzón.

Entre ambos elementos, el espacio que dista entre el MEH y el río Arlanzón, encontramos el Paseo Sierra de Atapuerca. Este paseo, modelado expresamente para la

¹⁵ Todas las citas a Navarro Baldeweg hacen referencia a la entrevista realizada el 12 de noviembre de 2018 que se puede leer en el apéndice 7. 1.

construcción el Complejo, permite la entrada de los visitantes al MEH a través un jardín formado por las especies vegetales propias de la Sierra de Atapuerca. Este acceso ajardinado tiene como finalidad servir de introducción, de puente, entre la ciudad y el MEH, y prepara al visitante para el discurso que éste ofrece. De esta manera podemos entender el edificio del MEH, sus límites materiales, como una frontera o filtro, que da paso de un espacio natural a un espacio de cultura, y viceversa. Es decir, el umbral que delimita qué espacio forma parte del espacio semiotizado del MEH y qué espacio no está intervenido por él, el espacio no semiotizado.

Por otra parte, el alto artificial no solo facilita el acceso al MEH a través de sus jardines, sino que permite al visitante conocer sus límites y el reconocimiento de su unicidad. Se trata de un marco que da paso a un complejo textual cuya configuración propia prevé reglas de uso del espacio concretas diferentes del espacio urbano.

La percepción de la unicidad del MEH en su reconocimiento como texto gracias a la presencia de la frontera, que da comienzo a los límites físicos del MEH (podemos adelantar la ya la inclusión en este mecanismo del efecto de transparencia producido gracias al material fundamental del edificio del MEH, el cristal) tiene como consecuencia principal el cambio de actitud en el visitante. Este cambio de actitud está determinado por la concepción del museo como un espacio otro, que tiene lugar precisamente por su configuración textual de espacio heterotópico. La incorporación de objetos de arte (u objetos de ciencia en el caso del MEH) en su dispositivo convierte el museo en un espacio de culto, y por tanto en un “no lugar”. Un espacio en el que el comportamiento del visitante es alterado como una *crisis*, en su caso, o una *desviación*, determinada por las condiciones y normas de uso de ese espacio otro (Foucault, 1967).

Así, de forma similar al cambio de la actitud ante el signo *catedral*, culturalmente asociada al respeto, a lo sagrado, al culto, a la reflexión, etc., gracias a fenómenos producidos en el museo como el de la sacralización, el *frame*, el efecto de veridicción, la transparencia o la persuasión, en la actualidad, la institución del museo se convierte en signo frente al cual la cultura adopta una actitud similar a la adoptada en espacios de culto como las iglesias y catedrales.

No obstante, si existe un elemento que se defina como umbral y que, como decíamos, se constituye como límite físico del MEH es el propio edificio. El MEH se caracteriza por la amplitud de espacios que son abiertos, diáfanos y generosamente iluminados por

la luz natural que penetra en el dispositivo gracias al material del que está construido, el cristal, y también a un sistema de láminas ideado por el arquitecto del MEH¹⁶. Sin embargo, ocurre de forma muy distinta en determinadas agrupaciones de contenido. Con el ánimo de representar las sensaciones que tuvieron los investigadores al acceder a las cavernas durante el descubrimiento de los restos arqueológicos, el MEH dispone en su interior cuatro estructuras que representan las cavidades en las que fueron hallados los restos arqueológicos en la Sierra de Atapuerca. Estas estructuras se caracterizan por una gran oscuridad y opacidad, la segmentación y la parcelación del contenido a través del uso de paneles. La comparación de estos espacios con otras áreas de contenido del MEH sugiere una diferencia: mientras los espacios de mayor claridad y brillo están destinados a áreas de paso, cuyo contenido no forma parte de aquel grupo de elementos seleccionados como principales por el MEH¹⁷ (por ejemplo, el área de descanso o pasillos, escaleras, etc.), aquel contenido destacado por el MEH, los restos óseos hallados en la Sierra de Atapuerca, se encuentra en espacios poco o nada iluminados y cubiertos por vitrinas, hecho que señala qué contenido es verdaderamente importante en la visita.

Tendiendo esto en cuenta, una de las cuestiones que debemos abordar sobre el edificio del MEH es su régimen de visibilidad¹⁸. Como señalábamos, se trata de un edificio construido de cristal, lo que permite al visitante ver su interior antes de acceder al MEH. Además, la división de los espacios no se hace a través de límites físicos sino por la

¹⁶ De acuerdo con Navarro, la regulación de la luz a través del uso de este sistema permite la generación de distintos efectos, como la recreación de distintas épocas del año o las focalizaciones del paisaje que, imitando las nubes, se pueden simular zonas soleadas y zonas umbrías, creando un ambiente muy teatral (cf. 7. 1.).

¹⁷ Podemos observar que los objetos del MEH no tienen la misma consideración o importancia observando elementos como su propuesta de “Top 10”, presente en la página web del MEH (s.f.), que jerarquiza en orden de interés ciertos objetos que se exponen en su dispositivo, o su “Exposición online: Google cultural”, donde se “presenta a través de tres exposiciones online una colección compuesta por más de 50 elementos de su muestra permanente” (MEH, s.f.).

¹⁸ La cuestión de los diferentes regímenes de interacción ha sido ampliamente desarrollada por Eric Landowski, especialmente en su trabajo “Aprueba del otro” (Landowski, 2016). Teniendo en cuenta este texto podemos definir brevemente el régimen de visibilidad del MEH como aquel modelo de acción previsto por el dispositivo que privilegia cierto tipo de estrategias encaminadas a la actividad particular de mostrar los objetos. A propósito de la ideología de la visibilidad en el museo, véase la definición de museo en el epígrafe 1.2.

agrupación de los contenidos, lo que permite el paso de la luz entre los paneles blancos y opacos en los que se refleja desde el exterior del MEH y a través de la fachada acristalada, dando la impresión de ser un espacio diáfano.

Esta disposición general del MEH podría llevarnos a afirmar que el MEH desarrolla su arquitectura y su museología con la intención de transmitir, con algunas diferencias, aquello que caracterizaba al modelo de museo conocido como *La caja de cristal*¹⁹. Un modelo de museografía cuyo objetivo reside en ofrecer una imagen de transparencia, tanto física como conceptual, mostrando a la vista del visitante todos sus elementos, tanto el espacio expositivo como el área de servicios y administración (Rico, 2008):

La caja de cristal alude a un doble sentido: por un lado, la transparencia conceptual; y por otro la espacial.

La primera intenta reflejar de una manera clara todo el proceso que genera el desarrollo del proyecto, en un sentido o en otro, es decir, asumiendo tanto los avances y cambios que pudieran conseguirse como los riesgos de equivocarse y los fracasos que este tipo de experiencias conlleva.

La transparencia física se consigue a través de una organización espacial que logre que todas las funciones sean visibles desde cualquier punto de ubicación del espectador, sea bien visitante, bien profesional del centro. Almacenes, talleres, laboratorios, exposición, centro de documentación, área administrativa, dirección, área comercial, etcétera, están siempre abiertos a la vista. Hay pues, una “profanación del templo” simbólica y real en esta nueva actitud (p.53).

Teniendo en cuenta que el MEH consiste en una *caja de cristal* en cuanto a su definición material, el uso de los espacios diáfanos, la iluminación natural o su relación con el paisaje, pareciera que su dispositivo se ajusta perfectamente al modelo propuesto en el texto de Rico (2008). Sin embargo, la luminosidad y brillo que caracterizan el interior del MEH solo son posibles gracias a los soportes opacos sobre los que se colocan los objetos del MEH (cf. 7. 1.):

¹⁹ Este modelo, *La caja de cristal*, recibe su nombre gracias al programa de investigación colectivo que lo desarrolla, *La caja de cristal*, con el objetivo de “encontrar un protocolo espacial abstracto (no ubicado en ninguna parcela concreta pero fácilmente modificable para poder adaptarse a cualquiera) que defina la nueva organización de todos los componentes en sustitución del programa ya obsoleto del museo actual” (Rico, 2008, p. 53).

Entonces, el edificio, que es de cristal, no es del todo transparente, sino que hay algunas partes opacas. En la concepción del edificio, una de las cuestiones más importantes es la luminosidad de un edificio situado en Burgos, una ciudad poco luminosa. En general, se ve más luz en el interior del MEH, sin tener luz artificial, que fuera de él. Definido en sí mismo como objeto, o como una piedra preciosa, porque toda la parte opaca del MEH es de naturaleza especular y, por tanto, recoge toda la luz ambiental y la potencia.

De esta manera, podemos afirmar que el MEH no responde estrictamente a este modelo en la medida en que la capacidad de reflejar luz de los materiales usados en su interior reside, precisamente, en la opacidad de materiales blancos y opacos que reflejan, no translucen.

Como consecuencia de ello, a su paso por el espacio luminoso y diáfano del MEH, el visitante tiene la ilusión, incluso desde el exterior del MEH, de acceder, al menos a través de la vista, tanto al espacio restringido del MEH (centro de documentación, área administrativa, dirección, etc.) como al espacio en el que se alojan sus piezas principales. Sin embargo, a pesar de que el visitante puede, aparentemente, acceder con la vista a todo el dispositivo, esta posibilidad no es real. El MEH ofrece la ilusión de transparencia a través de la cual muestra los objetos que aloja y, sobre todo, demuestra su realidad como museo, deja a la vista parte de su dispositivo²⁰.

Sobre el concepto de transparencia, Lozano (2013), observa:

Transparente, con sus sinónimos y parasinónimos: diáfano, traslúcido, claro, nítido... hace siempre referencia a algo material (si bien no existe material totalmente transparente), a un cuerpo y en concreto, al cristal (los cristales “enemigos del misterio” según Walter Benjamin), al vidrio siempre presente en tanta literatura fantástica y bizarra (El licenciado vidriero: “imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio”). Vayamos al Diccionario. Transparente “dícese del cuerpo a través del cual pueden verse los objetos distintamente”; por su parte diáfano “cuerpo a través del cual pasa la luz casi en su totalidad” y a su vez, traslúcido “cuerpo a través del cual pasa la luz, pero que no deja ver sino confusamente lo

²⁰ Para un mayor análisis del concepto de transparencia véase *La transparencia engaña*, editado por Maria Albergamo (2014), que reúne las distintas conferencias e intervenciones que se desarrollaron en el curso de verano *¿Transparencia?* dirigido por Jorge Lozano, que tuvo lugar entre el 22 y 24 de julio de 2013 en San Lorenzo del Escorial.

que hay detrás”. Se trata, pues, de grados, de gradaciones de transparencia y de opacidad (que se manifiestan) simultáneamente (p. 6).

Así, encontramos en el MEH distintas gradaciones de transparencia: opacidades que permiten la reflexión de la luz y por tanto el efecto de exterior; transparencias como las vitrinas que protegen y exhiben los restos arqueológicos; y elementos translúcidos, como el material de su edificio, que permite de forma parcial el paso de la luz a través de sí.

En este sentido, podemos entender el régimen de visibilidad del MEH como un juego de dispositivos entre la transparencia y la opacidad, que, en función de la exigencia de su discurso, el MEH permite o no la mirada a través de sí, mostrando su interior, o más aún, mostrando que muestra. En virtud de ello, y considerando la metáfora del objeto transparente (Lozano, 2013), podemos comparar el edificio del MEH con un velo:

El velo, artefacto cultural, que, en principio, pareciera obstaculizar la vista de las cosas, en un dispositivo de la visión (...) capaz de articular la relación entre un sujeto observador y el objeto de la visión. Como la niebla (esta no estática), como un escaparate (...), como la pantalla; filtros todos ellos que determinan la experiencia de ver a través (...) entre una estética de la evanescencia y una estrategia de disimulación/descubrimiento (pp. 6-7).

De acuerdo con esta metáfora, el edificio acristalado del MEH consiste en un filtro a través del cual se vela y desvela el contenido del MEH. Un envoltorio gracias al cual, debido a su naturaleza especular, determina qué debe ser visto y qué debe ser ocultado. Y que permite ver sin dejar de ser visto. Es decir, que el efecto de transparencia, no total, no real, funciona en tanto el “velo” explicita su naturaleza como museo: por una parte, permite la metáfora de invernadero que genera las condiciones adecuadas para que se de en su interior la vida, y por otro, como elemento translucido, pone “el acento no en la sustancia que deja transparentar sino en la que se transparenta: representada por el elemento que posee por excelencia la capacidad de transparentarse, la luz” (Bettini, 2013, p. 10).

Se trata por tanto de un “*hacer creer*, una estrategia que consigue que el destinatario, el espectador, el observador, *crea*”, y que convierte el edificio del MEH en una suerte de *trampantojo*, “un artificio, un artilugio de Persuasión” (Lozano, 2014, p. 13). Este fenómeno del trampantojo, “así llamamos a la ilusión que produce un objeto pintado,

tanto que seduce y engaña a la gente y que los italianos llaman *inganni*” (Millin, 1806, en Calabrese, 2014, p.39), aunque no tiene lugar a través de la pintura, encontramos en el edificio del MEH algunas similitudes. Baudrillard (2014) describe este fenómeno a través, una vez más, de la metáfora del velo:

Los objetos del *trompe-l'oeil* tienen esa misma prevalencia fantástica que la del descubrimiento por el niño de su imagen especular: algo así como la alucinación inmediata del propio cuerpo anterior al orden de la percepción.

Veleidad física de asir las cosas, pero veleidad suspendida, y por ello tornada en metafísica, la alucinación táctil no es la de los objetos, sino la de la muerte. Niñez, Doble, vida anterior muerte, todo apunta hacia lo mismo y contribuye a generar ese sentido de pérdida, de abandono de lo real *a través del exceso mismo de las apariencias de lo real*. Los objetos se parecen demasiado a lo que son: este parecido es como un segundo estado, y lo que señala, con esa semejanza *alegórica*, con esa luz diagonal, es la muerte (p. 30).

Es decir, que el mecanismo tiene lugar, al igual que el niño que descubre asombrado una imagen especular de sí mismo, en el instante previo al descubrimiento del engaño. Y este, a su vez, produce un efecto de conciencia que señala “el anverso y el reverso, deshacen la certeza del mundo” (Baudrillard, 2014, p. 32). Dicho de otro modo, el trampantojo explicita su mecanismo de velo y desvelamiento del contenido del MEH. “El *trompe-l'oeil* nunca pretende confundirse con lo real, sino que produce un simulacro, siendo plenamente consciente del juego y del artificio” (id.). Se trata, en términos de Calabrese (2014, p. 48) de “una artificiosa simulación de la realidad”. En el caso que nos ocupa, este simulacro²¹, juego, artificio, busca la admiración por la eficacia del “engaño”, la ilusión de acceso al interior desde el exterior del dispositivo, generado a su vez por un *efecto de transparencia* que explicita su mecanismo puesto en funcionamiento a través de la mirada del observador²².

²¹ Cuando nos referimos en este caso al concepto de simulacro no lo debemos confundir con la estrategia desarrollada por el MEH en torno a la recreación del espacio de Atapuerca en la ciudad de Burgos. Hablamos en esta ocasión del mecanismo que permite la realización de esta estrategia de recreación. Es decir, el efecto de transparencia producido por el uso de material translúcido en el edificio del MEH.

²² En este sentido es interesante recordar la definición de texto de Eco (1983, p. 39), como “una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de “no dicho” o de “ya dicho”, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina

De esta manera, el fenómeno del trampantojo, aplicado al MEH, nos permite comprender cómo la *presencia* del edificio del MEH colabora, más aún, posibilita la estrategia de simulación de los yacimientos de Atapuerca permitiendo, a través de su presentificación simulada en el espacio recreado, la contemplación del MEH y su entorno como una estrategia de comunicación conjunta.

3. 3. 1. 2. El Museo de la Evolución Humana, metáfora del libro de arqueología

La estrategia de recreación de la Sierra de Atapuerca en Burgos se articula en el MEH de forma muy compleja. Por una parte, tenemos el Complejo de la Evolución Humana, que gracias a su disposición en el espacio urbano reproduce el escenario en el que tuvo lugar la vida de una de las comunidades humanas conocidas consideradas entre las más longevas de Europa. Y por otra, tenemos el MEH, cuyo dispositivo se configura de forma tal que, con el objetivo de comunicar los hallazgos de Atapuerca, persuade al visitante a través de la comunicación de sí mismo. Este hecho se resuelve por medio de la urdimbre de una serie de mecanismos como, entre otros, el que hemos descrito anteriormente, la comparación del MEH con la metáfora del invernadero. El presente epígrafe tiene por

presuposicional”. De esta manera, el fenómeno del trampantojo tiene lugar en el MEH, únicamente, con la participación del lector, observador, que activa su mecanismo mirando a través, descubriendo el “engaño” del dispositivo.

También Hammad (2013, pp. 49-57) apunta en ese sentido la necesaria voluntariedad de las partes, individuos o elementos inanimados, a ambos lados de la frontera (cristal), el deseo mutuo por encontrar sus miradas, ya sea positivo o negativo. Así, “inscrito en esas diferentes posibilidades, un muro de cristal interpuesto entre el que mira y el mirado modifica la situación e introduce peculiares efectos de sentido” (p. 50). Como hemos señalado en el caso del MEH, favoreciendo una relación asimétrica entre el mirado y quien mira, en cuanto frontera, el cristal funciona como velo que permite el acceso a la vista de forma limitada, “permite a quien la levanta realizar un número determinado de actividades de control” (p. 54), como, por ejemplo, el filtro de los agentes atmosféricos que crea en su interior las condiciones similares a un invernadero y “enuncia en nombre de las entidades sociales que lo han instalado” (p. 55), dando instrucciones sobre las posibilidades de interacción o acceso entre las partes. De tal manera, el cristal no solo determina qué queda a uno y otro lado del dispositivo del MEH, o permite o no la vista desde fuera a determinados elementos, sino que, además, constituye una promesa positiva, en tanto el acceso del observador al interior del dispositivo está próximo (genera expectativas), y negativa, como anuncio del castigo que será impuesto si se transgrede la norma de no acceso.

objetivo describir aquellos mecanismos que permiten su comparación con un libro de arqueología, que tienen lugar, fundamentalmente, en el interior del MEH.

Tomaremos como punto de partida para nuestro análisis las palabras del propio arquitecto, que describe cómo desde su concepción el MEH se propone representar a través de distintos códigos (visual, auditivo, táctil) la experiencia de los arqueólogos (cf. 7. 1.):

Y luego, hay lo que llamo los dientes, o teclas del piano, que son estrías en profundidad. Es importante que los tesoros que se exponen en el MEH se exponen realmente bajo tierra. Ocurre también, y es otro signo emocionantísimo y muy importante, como sucede también en Altamira y otros espacios similares, es que el suelo es la historia. Si antes el Sol era el sustento de la vida, ahora el suelo es el libro que guarda la información de todo lo que ha ocurrido. El suelo aquí es un signo con un valor muy importante, es el lugar que guarda los tesoros que se ha encontrado y se siguen encontrando en Atapuerca. Lo que más me sorprendió de Atapuerca cuando lo conocí es precisamente que esta sensación de libro aparece porque se encontraron los yacimientos cuando estaban construyendo un trayecto para el ferrocarril y en el corte vertical de la tierra se ven perfectamente los estratos. Una de las primeras cosas que se muestra en el MEH son estos elementos: hice un fotomontaje con las imágenes de dos artistas, la pintura de Kitaj y el *Doble negativo* (arquitectura) de Michael Heizer, que refleja la razón de ser, la disposición de estas estrías en el MEH, que se pueden visitar por dentro y es como si estuviéramos en el interior de la tierra, en las cuevas donde se exponen los elementos más valiosos del Museo, los hallazgos, y que representan el tiempo geológico que ha ido pasando.

En este extracto encontramos la descripción del MEH como un libro de arqueología compuesto por la superposición y conjunción de una serie de capas, estratos de tierra cuya investigación nivel a nivel, plano a plano, da como resultado la lectura y el conocimiento de las formas de vida de aquella comunidad o comunidades humanas que habitaron la Sierra de Atapuerca hace miles de años. Esta metáfora se traduce en el MEH gracias a su disposición del contenido en pisos, siendo más relevante el piso subterráneo (planta -1) que guarda en su interior los restos arqueológicos hallados.

Desarrollando el espacio de la semiosfera, también en el MEH encontramos los diferentes lenguajes y niveles de discurso, que eventualmente pudieran ser comparados con las hojas del libro, que se representan en el MEH a través de las distintas hojas del

libro de historia que puede ser descubierto a medida que descendemos distintos niveles o plantas del MEH para descubrir sus *tesoros*.

Nuevamente podemos encontrar algunas alusiones a esta metáfora en el capítulo introductorio del libro *Museo de la Evolución Humana*, titulado *Las primeras páginas de nuestra historia* (MEH, 2010, p. 9):

Este libro son varios libros, y cada uno de ellos contiene nuevos libros que el lector interesado puede seguir abriendo, y horadar nuevos caminos, excavar como los arqueólogos, escalar en el frondoso arbusto evolutivo e imaginar, como Borges, los muchos escenarios que podían haber sucedido, o los que sucedieron y todavía no hemos descubierto.

El libro no sustituye la visita a los yacimientos de la Sierra de Atapuerca, los complementa, y animamos a todos los visitantes a que se desplacen a la cercana Sierra para conocer mejor los muchos secretos que atesora y nos aguarda.

El dispositivo del MEH se divide física y temáticamente en diferentes niveles que reciben los nombres de *La Sierra de Atapuerca y la evolución humana* (planta -1), *La evolución en términos biológicos* (planta 0), *La evolución en términos culturales: hominización y humanización* (planta 1) y *Ecosistemas de la evolución* (planta 2). Si bien el desarrollo de la estrategia de recreación de los yacimientos es posible gracias al conjunto del dispositivo, en adelante centraremos nuestro análisis en la planta -1, cuyo contenido está relacionado en mayor medida con la representación del espacio natural de la Sierra de Atapuerca y su vinculación con las labores de arqueología desarrolladas en sus yacimientos.

La Sierra de Atapuerca y la evolución humana, a su vez, se compone de cuatro agrupaciones de contenido diferenciados pero relacionados por su temática: uno dedicado a la Sierra de Atapuerca, otro dirigido a la excavación arqueológica y el laboratorio, un tercero centrado en la comunicación y difusión del MEH, y finalmente, un área de descanso.

En primer lugar, y teniendo en cuenta el recorrido previsto por el MEH, encontramos el espacio dedicado a la Sierra de Atapuerca. Está compuesto por cuatro grandes estructuras, descritas por el arquitecto del MEH como “dientes, o teclas del piano, que son estrías en profundidad” (cf. 7. 1.), de las cuales tres de ellas albergan en su interior las piezas más importantes del MEH, los restos arqueológicos hallados en el yacimiento

de Atapuerca, y contribuyen a reforzar la estrategia de recreación de la Sierra. Gracias a la disposición de estos dientes o teclas, “las secciones longitudinales que conforman los pasillos emulan los cortes realizados al construir la trinchera del ferrocarril minero a finales del siglo XIX y que dejaron a la luz los restos de cuevas (...)” (MEH, s.f.).

De esta manera, el conjunto de las estructuras representa nuevamente el paisaje de la Sierra de Atapuerca, e individualmente, cada una de las cavidades, o cuevas, en las que se encontraron los restos arqueológicos que se exponen en el MEH: Sima del Elefante, Complejo Galería, Gran Dolina y una última estructura dedicada a otros yacimientos de cronologías más recientes (El Portalón de la Cueva Mayor, La Galería del Sílex y La Cueva del Mirador).

En el interior de estas estructuras se representa el medio físico, centrado especialmente en el paisaje de la Sierra de Atapuerca y sus peculiaridades geológicas; el desarrollo del sistema cavernario y el trabajo realizado por los arqueólogos; y se exponen los restos óseos hallados en los yacimientos (cf. fig. 5).

También, cada una de las estructuras en su parte superior soporta cuatro jardines con las especies vegetales propias de la Sierra de Atapuerca. Estos jardines corresponden a las diferentes estaciones del año y sirven de continuación al jardín que hay en el exterior del edificio, dándole continuidad al discurso del MEH y transgrediendo sus límites.

Además, para favorecer esta percepción de continuidad a través de los jardines, la planta superior del MEH consiste en un mirador desde el cual se observa la prolongación de los jardines que comienzan sobre las estructuras, continúan en la rampa de acceso al MEH y terminan en la orilla del río Arlanzón. De esta forma, la vista panorámica desde el interior del MEH permite al visitante observar la estrategia de representación del paisaje, de simulacro, también desde el acceso más alto del MEH.

En cuanto a los espacios relacionados con las labores arqueológicas y de investigación en los yacimientos, podemos observar nuevamente representado el río Arlanzón a través de imágenes, elementos multimedia y expositores que describen el proceso de limpieza y documentación de los restos hallados paso a paso: laboratorio de campo y control de material, lavado, lupas, siglado y restauración.

Finalmente, encontramos un espacio dedicado a la comunicación y difusión del Proyecto Atapuerca desde los años de Aguirre hasta las últimas colaboraciones del MEH con otros museos de reconocido prestigio, congresos celebrados en su sala de

conferencias, o la presencia del MEH en los medios de comunicación y revistas científicas de alto impacto (cf. fig. 9).

Así, con el fin de dar a conocer el trabajo arqueológico realizado en los yacimientos de Atapuerca, el MEH dispone su contenido en su planta -1, siempre vinculado al terreno de las excavaciones, su espacio natural y a la experiencia de los investigadores²³.

La “mise-en-scène” del MEH, es decir, la relación entre contenido (objetos) y continente (espacio expositivo), determina la experiencia del visitante en el dispositivo, y por tanto su capacidad de aprehender el espacio que transita en este y otros museos; capacidad que “depende de la actividad que allí se desarrolla, es decir, las operaciones de

²³ Esta cuestión de la puesta en espacio del MEH, que relaciona insistentemente los *objetos* que muestra con la recreación del espacio en que fueron hallados, o en que son investigados y tratados posteriormente —así como ocurre en el piso superior con la reconstrucción del barco Beagle, modelo que transportó a Darwin alrededor del mundo para llevar a cabo sus investigaciones científicas—, remite a la problemática que apunta Poulot (2011, p. 114) sobre la confusión entre el arte y la vida en museos y otros espacios expositivos, ilustrada a través del ejemplo del Museo Jean Tinguely de Basilea. Se trata de un museo dedicado a un único artista, Tinguely, en el que se expone su obra en relación a diferentes corrientes artísticas. Según describe Poulot, en el año 2001 se realiza una exposición sobre el artista en la que se presentan sus obras en el contexto de una recreación de la habitación de hotel donde se hubo alojado, así como el estudio donde trabajó sus primeros años.

Con este ejemplo de Poulot (y otros, como el taller de Brancusi y el muro de Breton en el Beaubourg, o la réplica del taller de Pollock para la exposición del MoMa) asistimos de nuevo a la estrategia de simulacro que busca

la representación *in situ* y la epifanía de un encuentro con la vida abolida. La reconstrucción del taller es testimonio, hoy, sin duda, de un cierto cansancio con respecto a las demostraciones museográficas: como escribe Brian O’Doherty, en el taller las obras están todavía “indeterminadas” (p. 114).

Por una parte, nos encontramos con la *función de testimonio* que busca la *inmersión* del visitante en el espacio recreado. En el caso de la recreación del Beagle y el interior de la vivienda y estudio de Darwin, confunde el objeto mostrado, la propia Teoría de la Evolución, con el ambiente en el que su autor pudo crear su obra. Esta estrategia de comunicación puede, eventualmente invertir los roles de obra y autor, presentando como *objeto* de observación al propio Darwin, que ausente, conserva su *aura* en el espacio recreado. La cuestión del aura, que será abordada con mayor detenimiento en el siguiente epígrafe (cf. 3. 3. 2.), nos permite comprender también la *función testimonial* de la *estrategia de simulación* llevada a cabo a través del espacio de Atapuerca recreado en el MEH, cuyo objetivo reside en ofrecer al visitante la posibilidad de tener la experiencia de los yacimientos sin presenciarlos.

lectura explícitas o implícitas. Este fenómeno es tanto más diferenciado cuanto más extenso y/o complejo es el espacio en cuestión” (Hammad, 1987, p. 57).

El MEH es un espacio expositivo amplio, hecho que da lugar a distintas problemáticas sobre la percepción del espacio y el comportamiento de los visitantes, así como del personal del MEH²⁴. Sin embargo, el análisis de la recreación de la Sierra de Atapuerca en el MEH centra su atención en la complejidad de su dispositivo, que está determinada, precisamente, por aquella red de relaciones de elementos que lo componen y el resultado de su interacción, basada en la interdependencia y la tensión, que generan significado tanto de forma individual como en su conjunto (cf. 1. 2.).

En este sentido, se hace pertinente la observación de los numerosos elementos que intervienen en la configuración del espacio orientada a la consecución de un efecto: la recreación de la Sierra de Atapuerca en Burgos, y como consecuencia, la configuración textual del MEH como monumento a los yacimientos que analizaremos a continuación.

3. 3. 1. 3. El Museo de la Evolución Humana como monumento de Atapuerca

²⁴ También introduce la problemática de los espacios modernos y la soledad artificial de los trabajadores, cuyo comportamiento se ve alterado precisamente en un “espacio polivalente” que por el contrario no les da la privacidad necesaria para el trabajo. Esta problemática planteada por Baudrillard (1978) a propósito del Efecto Beaubourg describe a los trabajadores del museo inmersos en una contradicción propia de los espacios basados en la transparencia, la visibilidad, la comunicación, y la circulación libre, que les obliga al esfuerzo por la individualización y el aislamiento en pro del desarrollo de sus funciones, como ocurriría en un modelo de museo más clásico, cuya arquitectura está orientada al aprovechamiento de un edificio histórico o emblemático:

De pie y moviéndose, los individuos adoptan un comportamiento “cool”, muy flexible, muy “design”, adaptado a la “estructura” de un espacio “moderno”. Sentados en su rincón si es que así puede llamarse, se agotan secretando una soledad artificial, envolviéndose en su propia burbuja. Es una bonita táctica de disuasión: se les condena a usar toda su energía en esta defensiva individual. Curiosamente, reencontramos de este modo la misma contradicción que en el objeto Beaubourg: un exterior móvil, comunicativo, “cool” y moderno —un interior crispado sobre los viejos valores.” (p. 85).

Este fenómeno que observamos cada vez con mayor frecuencia, produce un efecto en la percepción del visitante sobre el personal del museo, que debido a su tendencia a la individualización, aparece convertido a sus ojos en personal distante y poco accesible, pasando de guía de la visita a vigilante de seguridad.

Hasta el momento, hemos analizado la comunicación del MEH a través de su arquitectura en torno a la estrategia de simulacro, que relaciona la colección de restos arqueológicos hallados en el la Sierra de Atapuerca con el dispositivo del MEH. En el presente epígrafe nos proponemos describir cómo esta estrategia convierte a su vez al MEH también en monumento a los Yacimientos.

Una de las cuestiones que hemos abordado respecto a la metáfora del MEH como invernadero creador de vida era su situación respecto al entorno urbano en el que se emplaza. Como decíamos, Navarro Baldeweg basó su decisión de colocar el MEH en un alto artificial respecto al nivel de la calle en dos argumentos. El primero está relacionado con la representación del espacio natural de los yacimientos de Atapuerca. El segundo, que se describe a continuación, está relacionado con la percepción del visitante sobre el MEH (cf. 7. 1.):

Pero también es muy importante en el proyecto que si nosotros levantábamos la entrada al Museo sobre la posible circulación de vehículos o peatones facilitábamos una conexión visual limpia con el elemento al otro lado de la ribera que es la Catedral, y que efectivamente siempre aparece en nuestro dibujo del proyecto como referencia: el río y la Catedral de Burgos. Pensábamos que era un elemento importante que señalaba la ciudad y que se señalaba también en el espejo cóncavo que se forma en el conjunto de edificios [Complejo Evolución] respecto a la construcción histórica de la ciudad. Y, efectivamente, desde la entrada al Museo el visitante puede ver las copas de los árboles y, emergiendo sobre ellos, los picos de la Catedral. Esta forma cóncava del conjunto a la entrada del Museo da unidad al conjunto y se justifica respecto al resto del trazado urbano precisamente por esa percepción.

En este sentido, el MEH es interpretado por el visitante, incluso por el transeúnte a su paso por la ciudad, como un elemento destacado en el espacio urbano. Lo sitúa, lo ensalza, y lo pone en una posición destacada entre los elementos más representativos de la ciudad, hecho que, como veremos ulteriormente, produce la reorganización del discurso turístico y cultural de la ciudad (cf. 4)²⁵.

²⁵ No en vano, Alonso (2018), en el epígrafe *Los museos, catedrales del siglo XXI*, compara la institución del museo —también el MEH— con las antiguas catedrales por su capacidad de convertirse en “referentes urbanos”:

En este sentido, la situación privilegiada del MEH sobre un alto artificial funciona como un *frame*, un marco que señala cuál es el objeto de observación. Una bandeja sobre la que se expone, como si se tratase de una peana que lo convierte en una escultura, en objeto de observación²⁶. En consecuencia, debemos recordar la definición de texto de

Durante el cambio de siglo, muchas ciudades españolas promovieron una política cultural basada en la construcción de grandes infraestructuras museísticas en espacios singulares. Tal es el caso del Guggenheim de Bilbao, el Museo de las Ciencias y las Artes de Valencia, la Domus en La Coruña o el propio Museo de la Evolución Humana (MEH) en Burgos. La mayoría de estos proyectos se encargaron a arquitectos de renombre internacional. Así, estos nuevos contenedores culturales pasaron a convertirse en referentes urbanos, lo cual motivó que los museos comenzaran a identificarse como las nuevas catedrales del siglo XXI (p. 4).

También, bajo el epígrafe *Paisajismo y arquitectura*, se describe la puesta en diálogo entre el edificio del MEH y el centro histórico de la ciudad, siendo especialmente relevante la relación entre “la catedral gótica y la nueva catedral del conocimiento”, haciendo referencia al propio MEH (Alonso, 2018):

La conexión del museo con el centro histórico de la ciudad fue una de las preocupaciones que Navarro Baldeweg resolvió con más acierto. Para ello elevó la cota de acceso al museo cinco metros por encima de la calle actual; generó una terraza de entrada desde la cual se tiene un nuevo punto de vista de la catedral. El diálogo e interrelación permanente con el centro histórico de Burgos que se ve favorecido por el esviaje de 5 grados de todos los elementos arquitectónicos y museográficos del MEH. Este desvío intencional hace que todo el edificio, sus instalaciones y mobiliario miren hacia el casco histórico, reforzando la comunicación visual y metafórica entre la catedral gótica y la nueva catedral del conocimiento levantada en el siglo XXI (p. 10).

²⁶ Este fenómeno de marco puede hallarse en numerosos museos. No obstante, parece particularmente interesante el caso del Museo Guggenheim de Bilbao por su comparación con el MEH.

El Museo Guggenheim de Bilbao nace como respuesta a la necesidad de la ciudad de Bilbao de ofrecer una nueva imagen, más limpia y moderna, tras la reconversión industrial de la ciudad en los años 90. Con este propósito el arquitecto canadiense Frank O. Gehry recibió el encargo de la construcción de un “edificio escultórico, monumental, que atrajese a millones de personas y sirviese de emblema de la recuperación de Bilbao a través de su imagen de catedral laica para la ciudad” (Layuno, 2003, pp.283-284).

En ese sentido, podemos encontrar cierto paralelismo con el MEH en cuanto ambos museos fueron encargados desde las instituciones locales y/o autonómicas con el fin de renovar la imagen de la ciudad y potenciar su discurso urbanístico en torno a grandes infraestructuras museísticas cuyo carácter monumental genera una nueva actitud frente a la ciudad. Pero además de su concepción como catedral laica, el Museo Guggenheim destaca por su vocación escultórica desde su proyección. Este hecho nos permite comprender en mayor grado las palabras de su arquitecto (Gehry, 1985, en Layuno 2003, p. 283) cuando afirma que “los museos son importantes si es alto el valor icónico de los edificios”.

También, el carácter artístico de la arquitectura de este museo se ve reforzado por su relación con el entorno. El Museo Guggenheim forma junto a la universidad de Deusto y el Museo de Bellas Artes del Bilbao un

Lotman (1996, p. 64) en su propuesta de análisis para una tipología general de los textos como “una formación finita delimitada, cerrada en sí misma”, siendo una de sus características principales “la presencia de una estructura inmanente específica, lo que trae consigo la gran importancia de la categoría de frontera (“principio”, “fin”, “candilejas”, “marco”, “pedestal”, “bastidores”, etc.)”. De acuerdo con esta definición, consideramos el pedestal artificial sobre el que se presenta el MEH como una frontera que comunica el espacio semiotizado con el no semiotizado por él²⁷.

Considerar el MEH como una escultura, un objeto de observación, gracias a la presencia de un pedestal, nos permite comprenderlo no solo como signo de sí mismo, es decir, como museo, sino como monumento de los Yacimientos de Atapuerca. Con este

triángulo conocido como la “Campa de los Ingleses” (Layuno, 2003, p. 282). Esta área urbanística, también convertida en zona de paseo, funciona nuevamente como un marco o *frame* compartido para las tres instituciones. Este espacio sirve, como en el caso del MEH, para mostrar, demostrar, ensalzar y convertir en objeto de observación al Museo Guggenheim.

Sin embargo, aunque asistimos a la presentación de un museo a través de un marco, si comparamos ambos casos podemos distinguir cómo este marco genera en el Guggenheim un efecto opuesto al que observamos en el MEH.

Se trata de un museo de arte que, por su aspecto escultórico, frente al MEH cuya estrategia de recreación del Sitio Arqueológico de Atapuerca pretende convertir un museo en una escultura (o monumento), consiste en una escultura que funciona como museo.

Mientras el MEH fue concebido, tanto en su arquitectura y museografía, como un dispositivo para la exhibición de los restos arqueológicos de Atapuerca, en el Museo Guggenheim de Bilbao predomina desde su proyección arquitectónica la vocación escultórica que le permite comunicarse a sí mismo y, en consecuencia, las exposiciones de arte que se muestran en su interior.

²⁷ También, esta idea de museo-escultura, que viene de la mano del concepto de frontera, introduce la cuestión del horizonte en el MEH. Esta concepción del horizonte, prevista por el arquitecto del MEH, se basa, precisamente, en la presencia del pedestal que sostiene y ensalza el edificio del MEH y lo convierte en objeto de observación, en objeto de arte, en escultura.

Conforme a la concepción de su arquitecto, la observación de la escultura debe realizarse desde diferentes niveles u horizontes, exigencia tan necesaria para el creador de la obra como para quien la contempla. De acuerdo a esta idea, el MEH puede ser observado desde distintos niveles u horizontes, tanto desde dentro del edificio, gracias a los distintos niveles que lo componen, como por fuera, ya que su posición privilegiada permite al visitante contemplar el edificio desde numerosos puntos de la ciudad, que lo presentan como elemento privilegiado de su patrimonio. (cf. 7. 1.). Así, entre los elementos a tener en cuenta para la consideración del MEH como escultura destacan la combinación de ambos conceptos, frontera y horizonte.

objetivo, se hace pertinente señalar nuevas consideraciones en torno a la noción de *simulacro* (Calabrese, 2014):

Según el *Diccionario Etimológico Italiano* de Manlio Cortellazzo: “simular, del adjetivo latino *similis*”; hasta aquí nada extraño, pero sigue: “*similis* a su vez derivado de la raíz indoeuropea *sem*; *sem* significa único”. Por otro lado, según los lingüistas, “simular” tendría a su vez dos posibles acepciones: *similis agere* (asemejar en la sustancia o la forma) o *simul agere* (mostrar dos cosas al mismo tiempo). Lo cual resulta perfectamente lógico, pues la simulación sólo puede darse mediante el cotejo: es necesaria la simultaneidad, si no material, al menos mental, de los objetos comparables.

Por tanto, el significado concreto de “simulación” no es “engaño”, tampoco “ficción”, sino que es, más bien, el efecto de imitación de un fragmento de mundo, tanto en la sustancia como en el tiempo en que se da. Conviene entonces hablar de “efecto de realidad” y “efecto de presencia”: permitir el cotejo de los objetos, señalando sus semejanzas, y también sus diferencias (pp. 48-49).

Teniendo en cuenta las acepciones de *simular* propuestas, consideraremos aquellas procedentes de la lingüística, “asemejar en sustancia y forma” y “mostrar dos cosas al mismo tiempo”, en tanto el MEH, como escultura y recreación del espacio de Atapuerca, se ciñe estrictamente a ambas: trata de asemejarse a los yacimientos en la medida de lo posible teniendo en cuenta su naturaleza como museo (asociado a la tecnología, la ciencia, la investigación y la comunicación más destacadas) y a su vez sirve de complemento y comentario de los yacimientos. Ambos signos establecen entre sí una relación de reenvío que posibilita el “efecto de imitación de un fragmento de mundo”, el yacimiento de Atapuerca, y la configuración textual del MEH como monumento. Definamos, por tanto, el MEH como monumento.

En una primera aproximación etimológica al término monumento Le Goff (1991) dice:

La palabra latina *monumentum* está vinculada a la raíz indoeuropea *men* que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (*mens*), la memoria (*memini*). El verbo *monere* significa “hacer recordar”, de donde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. El *monumentum* es un signo del pasado (p. 227).

Diremos por el momento que el MEH, como monumento, es un signo del pasado.

Sin embargo, conforme argumenta Choay (1992, pp. 12-14), el concepto de monumento ha sufrido una evolución que va desde su concepción histórica y memorial (Riegl, 1903), hacia cierta sensibilidad estética (Quatremère de Quincy, 1832), que deriva, finalmente, en la actual admiración por la proeza técnica.

Por este motivo, Choay (1992, p. 12) actualiza la definición de monumento como “aquello que interpela a la memoria” y que trata de “suscitar, con la emoción, una memoria viva”. Agregamos, por tanto, el componente afectivo a la definición anterior. Y añade, “el término monumento denomina a todo artefacto edificado por una comunidad de individuos para acordarse de o para recordar a otras generaciones determinados eventos, sacrificios, ritos o creencias”. No obstante, aquí encontramos un interrogante: ¿Qué trae a la memoria el MEH?

El proyecto del MEH, y el Complejo de la Evolución, tuvo origen a consecuencia del reconocimiento del Sitio arqueológico de Atapuerca como elemento Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO en el año 2000. Por este motivo, el MEH reconstruye en Burgos el espacio de la Sierra de Atapuerca y coloca en su interior, tal y como veíamos en el epígrafe anterior, aquellos restos arqueológicos hallados en los yacimientos, trayendo a la memoria viva un hecho del pasado. De este modo, parece razonable pensar que este proyecto surge con el ánimo de hacer presente aquella comunidad humana que habitó la Sierra de Atapuerca hace miles de años.

Por otra parte, la recreación de los yacimientos en la ciudad de Burgos no guarda semejanza con el espacio de la Sierra en el momento en que tuvo lugar la vida de estos homínidos, sino al espacio actual de investigación arqueológica. El MEH, que concibe el dispositivo como una metáfora del libro de arqueología, articula su discurso en torno a la investigación de los hallazgos vinculada al terreno del yacimiento, el laboratorio y los distintos medios de comunicación. Esta tematización del contenido, junto a otros elementos como el sonido del eco, presente en las estructuras que simulan las cavernas y los audiovisuales que se proyectan en ellas, o el uso de determinados colores y texturas (como, por ejemplo, el tacto de las columnas de piedra cobriza), fungen en una estrategia de inmersión que traslada al visitante a los yacimientos, convirtiéndolo en *testigo vicario*, no de lo acontecido en el pasado, sino de lo que acontece en Atapuerca en el presente.

La comunicación de los hallazgos tiene lugar con la adquisición de una memoria vicaria a través de la visita en el MEH, que como señalábamos en el epígrafe 1. 3. 2.,

asumiendo como propios el conocimiento y la experiencia de los testimonios que en él se ofrecen.

Por consiguiente, la relación de reenvío entre los Yacimientos de Atapuerca y el MEH no estriba únicamente en su dimensión temporal sino también espacial. El MEH, siendo un monumento, es a su vez un signo del presente.

De esta manera, observamos en el MEH un ejemplo del cambio de paradigma que apunta Arnold-de Simine (2013), acorde a la tendencia general que tiene lugar en las últimas décadas y que convierte los modos de exhibición asociados al museo de historia (fundamentalmente, pero también otros), exposiciones y sitios patrimoniales en “espacios de memoria”.

El imperativo ético de recordar se lleva a su extremo literal: se pide a los visitantes que se identifiquen con el dolor de otras personas, adopten sus recuerdos, empaticen con su sufrimiento, recreen y trabajen a través de sus traumas. Los museos asumen el papel de facilitadores en ese proceso al proporcionar encuentros orientados a la experiencia con la ayuda de tecnologías multimedia. Indudablemente, el museo se ha convertido en una de las instituciones sociales vitales responsables de transformar la memoria viva en prácticas conmemorativas amparadas y construidas institucionalmente que promulgan y dan sustancia a las identidades grupales y fomentan las comunidades de memoria. En lugar de albergar principalmente colecciones, se han convertido en lugares de recolección, no tanto impulsados por objetos, sino por narraciones y actuaciones (traducción nuestra, pp. 1-2).

En este sentido, hacemos propia la reflexión de Arnold-de Simine (2013), en tanto el MEH, a través de la comunicación de los hallazgos de Atapuerca, permite la construcción de una memoria colectiva que deviene identidad. La cultura se dota a sí misma de elementos patrimoniales como el MEH, los museos, a través de los cuales asume una serie de valores que considera deseables. En el caso que nos ocupa, estos valores quedan reflejados en los criterios de selección propuestos por la UNESCO (s.f.) para la inclusión del Sitio arqueológico de Atapuerca en la lista de Patrimonio Mundial:

(III) dar un testimonio único o al menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización que está viva o que ha desaparecido.

(V) ser un ejemplo sobresaliente de un asentamiento humano tradicional, el uso de la tierra o el uso del mar que es representativo de una cultura (o culturas), o la interacción humana con

el medio ambiente, especialmente cuando se ha vuelto vulnerable bajo el impacto de un cambio irreversible (traducción nuestra).

De esta manera, el MEH, gracias a su configuración textual como monumento de los yacimientos, asume los valores de antigüedad, testimonial, ecológico y cultural, en torno a los cuales construye su identidad como museo.

3. 3. 2. El documento como configuración textual del Museo de la Evolución Humana²⁸

El dispositivo del MEH otorga especial relevancia a la situación de los restos arqueológicos y su relación con otros elementos. De acuerdo con la descripción de Alonso (2018),

la esencia del MEH radica en albergar, en su planta inferior, una selección de los fósiles y restos más destacados que se han descubierto en los yacimientos de la Sierra de Atapuerca y construir a partir de ellos un discurso accesible y ameno para la ciudadanía (p. 14).

Como se ha señalado anteriormente, esta selección de fósiles, hallados los yacimientos (Gran Dolina, Complejo Galería, Sima del elefante, Sima de los Huesos, Hundidero, Hotel California, Portalón y El Mirador) se distribuyen en el MEH en grandes estructuras que simulan las cavidades naturales más destacadas de la Sierra de Atapuerca (Sima de los Huesos, Gran Dolina y Trinchera del Ferrocarril), y en su interior, agrupados en función de la cavidad donde fueron hallados, están colocados cada uno de los restos arqueológicos.

²⁸ Algunas de las cuestiones desarrolladas en este epígrafe forman parte de un estudio previo presentado en el congreso XVI Congreso Internacional de la AES y V Congreso Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV/EHU, *Historias del presente. Del documento al documental*, que tuvo lugar los días 4, 5 y 6 de noviembre de 2015 en Bilbao. Esta comunicación llevó por título “Las formas museísticas del documento. El caso del museo de la evolución humana de Burgos” y fue publicado posteriormente (2017) en el número 26 de la *Revista Signa* (pp. 759-768).

El desarrollo posterior de este trabajo durante el periodo de la investigación doctoral da como resultado algunas de las consideraciones expuestas en el presente epígrafe.

Basta una mirada rápida al interior de estas estructuras para observar una diferencia notable entre la presentación de los restos hallados en los yacimientos de Atapuerca y otras textualizaciones (gráficos, imágenes, descripciones, etc.) incluidas en el discurso del MEH para hacer posible la divulgación del conocimiento científico. Los restos óseos se presentan de una forma individualizada, de tal manera que cada hueso o conjunto de huesos está alojado en su propia vitrina y separado de los demás en el interior de las estructuras (cf. fig. 6-8).

También, la relación entre los restos óseos humanos y de animales es jerárquica en cuanto a su protección e individualización. Mientras los restos óseos humanos están separados entre sí por vitrinas individuales y ocupan el centro del cubículo en el que se alojan, los restos animales están dentro de la misma vitrina en la periferia de uno de estos cubículos. Esto afecta tanto a la iluminación del espacio, la distribución de los elementos y al espacio previsto para el recorrido de los visitantes.

Como ya hemos afirmado anteriormente²⁹, la situación concreta de los restos determina la función que ejercen en el discurso del MEH. Así, aquellos restos, colocados de forma preferente son percibidos por el visitante como especialmente relevantes en el discurso del MEH frente aquellos que parecen relegados a una posición secundaria —no en vano, el MEH organiza su discurso en torno a la evolución humana y no de todas las especies—.

Por otra parte, dado que los restos se anuncian en el dispositivo como originales, el visitante no comprueba la autenticidad de cada uno de ellos. Su presencia en el MEH, su selección como objetos y la información complementaria que los acompañan son suficientes para darle credibilidad. La presencia de un objeto en el museo (una obra de arte, un hueso, una edición de un texto remoto, etc.) basta para que el visitante no se cuestione la legitimidad de su presencia allí. La entrada en el MEH produce un *efecto de veridicción* por el cual el visitante suspende la incredulidad y acepta la totalidad de su discurso como verdadero y cada una de las obras como parte indivisible de este discurso. Hacemos propias las palabras de Lozano (2015a, p. 8) cuando afirma que “el aura (...) es también autoridad”. La presencia y disposición de los objetos en el MEH remite a los conceptos de *autenticidad* — “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el

²⁹ La descripción de la presentación de los restos arqueológicos en el MEH consiste en la ampliación de algunas de las cuestiones abordadas en el artículo mencionado anteriormente (cf. anterior nota al pie).

lugar donde se encuentra”— y de *aura* —“entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”— desarrollados por Benjamin (1936, pp. 42, 47)³⁰.

Las nociones de autenticidad y aura, presente en los restos arqueológicos por su cualidad de objetos presentados en el MEH, permiten entender estos *tesoros* como obras de arte, más propias del museo de arte que del museo de ciencias. En este sentido, asistimos a una estrategia de implementación de los objetos que, como señalábamos en el primer capítulo, es posible únicamente a través de su presentación en el dispositivo, y en el caso que nos ocupa, colocado en vitrinas, con iluminación directa que hace contraste en el espacio oscuro de las “cuevas” del MEH, etc. En definitiva, su “significación aumentada” (cf. 6. 2. 2.)³¹.

La comunicación del MEH consiste en la implementación de sus elementos. El MEH organiza, coloca, dispone y jerarquiza los elementos que pretende comunicar para su posible interpretación. Así, el conjunto de objetos organizados de manera concreta y relacionados entre sí, es decir, implementados a través del montaje museográfico, permite al MEH darle un significado concreto, orientar la interpretación de los objetos de acuerdo a una determinada teoría científica.

Sin embargo, con su presencia, estos restos no demuestran la veracidad del conocimiento obtenido del estudio de las excavaciones, sino el relato que de ese estudio se propone en el MEH. Por tanto, la presencia de estos restos tiene por objetivo avalar el relato que ofrece el MEH sobre la historia del descubrimiento de los restos arqueológicos y la emoción y las sensaciones experimentadas por los investigadores responsables del hallazgo. Con este propósito, tal y como se señala en el epígrafe anterior, el MEH presenta una narración sobre la historia del descubrimiento (entorno de los yacimientos, primeros exploradores, construcción de la trinchera para la construcción del ferrocarril, etc.), para lo cual dispone en su interior el escenario de estos hallazgos. El MEH propone, por una parte, la historia de los hallazgos en torno a la Sierra de Atapuerca, y por otra, el marco

³⁰ Véase 1. 3. 1.

³¹ Algunas de las ideas sobre implementación desarrolladas en el presente trabajo surgen gracias a la entrevista con el profesor Paolo Fabbri tras su conferencia *El tatuaje como documento*, que tuvo lugar el 31 de enero de 2018 en la Universidad Complutense de Madrid (cf. 7. 2.).

de interpretación, la Teoría de la Evolución darwinista y su aplicación a la evolución humana, según el cual deben ser interpretados esos hallazgos.

Tratándose de un museo de ciencia, estos hallazgos se presentan en el discurso del MEH como la evidencia de la existencia de un determinado grupo de homínidos en una época remota de la que apenas se tiene conocimiento de presencia humana. Por tanto, su valor de unicidad les convierte en testimonios de la vida de aquellos humanos.

Como veremos a continuación, en tanto proporcionan información valiosa para los investigadores que los interrogan, podemos considerar la configuración textual de estos restos arqueológicos como documentos, cuyo cometido reside en avalar los procesos científicos asociados a su investigación y la realización de pruebas necesarias para su propuesta de evolución humana.

Tal y como señala Suzanne Briet (1951, p. 10), la Unión Francesa de los Organismos de Documentación definía la noción de documentación como “toda la base de la materialidad que fija el conocimiento, y es capaz de ser utilizado para la consulta, el estudio y la prueba”. El concepto de documento ha ido cambiando desde sus primeras definiciones hasta la actualidad. Michael Buckland en su artículo “¿Qué es un “documento”?” describe cómo el concepto de documento ha derivado desde el registro textual de un hecho humano a cualquier objeto susceptible de ser aplicadas las técnicas de documentación (1997, p. 805). Paul Otlet, en su *Traité de documentation*, afirma que “los registros gráficos y escritos son representaciones de ideas o de objetos, pero los objetos mismos pueden ser considerados como documentos si se les informa mediante su observación” (Buckland, 1997, p. 805). En esta definición podemos observar un cambio de mirada en la definición del documento: la atención pasa del sujeto que registra un hecho al objeto que se configura como documento a partir del cual una comunidad puede acceder a un conocimiento determinado.

Entre las definiciones de documento tomamos la de Briet, quien teniendo en cuenta el trabajo analítico de lingüistas y filósofos, define el documento como “cualquier signo concreto o índice, conservado o registrado hacia el fin de representar, reconstituir o probar un fenómeno físico o conceptual” (Briet, 1951: 10). De esta definición Buckland (1997, p. 806), deduce las características del documento, esto es, su materialidad, “solo objetos físicos y signos físicos”; su intencionalidad, “es intencionado que el objeto sea tratado como una evidencia”; “los objetos han de ser procesados: tienen que ser convertidos en

documentos”; y, por último, existe en ellos una “posición fenomenológica: el objeto es percibido como un documento”.

A partir de estas definiciones podemos extraer las ideas de materialidad, intencionalidad, registro y obtención de información. Sin embargo, no podemos considerar cualquier objeto que provea al investigador de información como documento. Este, deberá seleccionar aquellos elementos para su investigación teniendo en cuenta el criterio de pertinencia. Según el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 1982) podemos definir, en términos generales, la pertinencia como

Una regla de descripción científica (o como una condición que debe cumplir un objeto semiótico construido), según la cual solo deben tomarse en cuenta, entre las numerosas determinaciones (o rasgos distintivos) posibles de un objeto, aquellas que son necesarias y suficientes para agotar su definición (p. 305).

Dicho de otra manera, la pertinencia selecciona en el objeto aquellos rasgos necesarios para su análisis. Recurriendo al ejemplo de Max Weber recogido por Lozano (2015b, p. 81), el traje que llevaba el Federico Guillermo IV en su renuncia a la corona no puede considerarse un documento pertinente para la historia del país, pero sí podría serlo para la historia del traje. El investigador seleccionará como documento aquel elemento, textual o textualizado, que le permita obtener información relevante que responda a los interrogantes que necesita resolver. Recordemos las palabras de Fustel de Coulanges recogidas por Le Goff (1991, p. 228), para quien la labor fundamental del historiador “consiste en extraer de los *documenti* todo lo que contienen y en no agregarles nada que allí no esté contenido. El mejor historiador es aquel que se mantiene lo más próximo posible a los textos”.

También el concepto de documento ha sido un objeto de análisis fundamental en los estudios realizados por el Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC)³², para

³² Parte de las consideraciones en torno a la definición de documento se proponen gracias a la discusión llevada a cabo por los miembros del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura, dirigido por Lozano, y la asistencia al seminario permanente organizado por este grupo de investigación.

De entre las numerosas aportaciones del grupo a esta cuestión, consideramos por el momento aquella centrada en las funciones documentales, “El cómic y las funciones documentales” (González y Serra, 2017) y “Las distancias a la realidad. Lo lejano y lo cercano en los Cuadernos de Igort” (González y Serra, 2018).

quienes en determinadas circunstancias cualquier elemento puede ser considerado documento, dependiendo esta consideración de cómo se defina el objeto de conocimiento. Como consecuencia, entendemos por valor documental de un objeto como la “propiedad que acompaña la ambición de un texto de dar cuenta de una realidad particular” (González y Serra, 2017, p. 170). Por tanto, el documento es, en definitiva, una función del objeto³³, cuya problemática se centra “en el valor de mediación y en la sanción que damos al objeto que viene a cumplir la función de documento” (González y Serra, 2017, p. 171).

Teniendo en cuenta las definiciones anteriores, a efectos del presente trabajo, definimos el documento en el MEH como aquella configuración textual que tiene por objetivo señalar un determinado acontecimiento relevante para la cultura que lo genera. En el caso que nos ocupa, entendemos como documento cada resto arqueológico que se presenta en el discurso del MEH y se utiliza para señalar el descubrimiento de material arqueológico en la Sierra de Atapuerca.

Además, la relación de estos documentos con el espacio que habitan en el dispositivo del MEH acentúan el carácter de intencionalidad, siendo textualizados y exhibidos, y de posición fenomenológica descritas en la definición de documento de Briet, ya que su situación en el espacio expositivo produce la resemantización de estos elementos, que pasan de objeto de investigación científica en el laboratorio a evidencia de un fenómeno en el MEH. En este sentido, suscribimos las palabras de Otlet (Buckland, 1997):

Las colecciones de objetos reunidos para la conservación de las ciencias y la educación son esencialmente de carácter documental (museos y gabinetes, colecciones de modelos, especies y muestras). Estas colecciones se crean a partir de elementos que ocurren en la naturaleza en lugar de ser delineados o descritos en palabras; son documentos tridimensionales (p. 807).

El MEH ofrece, a través del uso de los restos o documentos, un testimonio, que tiene el valor de verdad de un hecho por haber sido testigo de él. Para Benveniste (1983, pp. 309-310) el testigo era “el que asiste a algo” y “ve y oye sin ser visto”. Así, estos documentos son “testigos” de lo ocurrido hace miles de años porque asistieron a aquel

³³ Los primeros resultados de esta investigación fueron presentados en el seminario “El periodista y la historia del presente”, celebrado el 24 de marzo de 2017 en la Fundación Ortega-Marañón, y publicados posteriormente bajo el título “El cómic y las funciones documentales” en el número 434-435 de la Revista de Occidente.

periodo. Pero también ser testigo significa haber presenciado un acontecimiento y subsistir a él. Dar testimonio de lo ocurrido es una de las principales ocupaciones del MEH: este testimonio consiste en la narración del relato en torno a los descubrimientos de Atapuerca gracias a la presencia de estos documentos.

Para analizar las funciones del documento en MEH, tomamos como punto de partida la tipología de los usos del documento propuesta por Rayco González y Marcello Serra (2017), que establece cuatro categorías o funciones del documento: la función narrativa, la función referencial, la función sistémica y la función reveladora. Si bien esta tipología se realiza a través del análisis de lo que han dado en llamar “valor documental” en el cómic, podemos aplicar estas categorías para nuestro caso de estudio.

Considerando documento en el MEH como testigo de la narración en torno a los descubrimientos de Atapuerca, una de las primeras funciones que podemos observar en los documentos del MEH es la función narrativa (González y Serra, 2017)

Aquí el texto pone los documentos al servicio del relato. Es decir, se establece un uso narrativo de los documentos, donde son las estructuras narrativas –con su memoria de género y el sistema de expectativas que de ella deriva, con sus ritmos, con sus propias necesidades– la que determinará la selección de datos, la inclusión y la exclusión de datos que servirán de fuente (p. 176).

Si el dispositivo del MEH consiste en el simulacro de la Sierra de Atapuerca, lo es en mayor medida gracias a la posición de estos huesos en los espacios que representan las cavidades donde fueron hallados. Gracias a este simulacro, el MEH es capaz de transmitir el relato de los hallazgos de Atapuerca, cuyos protagonistas son los restos óseos, pero más aún los arqueólogos e investigadores que protagonizaron la hazaña. Como señalábamos anteriormente, además del conocimiento obtenido gracias a estos restos, el principal objetivo de este sector del dispositivo del MEH será transmitir las emociones por el descubrimiento. Es decir, el propio relato.

Pero también cada resto óseo, en cuanto testimonio, aporta una prueba que sirve para confirmar la verdad o la existencia de una cosa. En nuestro caso, la existencia de un grupo de homínidos y la investigación científica realizada por los arqueólogos.

El documento en el MEH adquiere, en ese sentido, la función referencial, definida como “una estrategia textual que otorga a determinados documentos el valor de prueba o

de indicio de un hecho” (González y Serra, 2017, p. 174). Si bien la presencia del documento no demuestra el resultado de las pruebas llevadas a cabo en el laboratorio, sí asistimos a una ilusión referencial en cuanto su presencia sí muestra la realización de dichas pruebas.

En el caso que nos ocupa, el hecho que se demuestra con la presentación del documento es la investigación científica a través del conjunto de pruebas llevadas a cabo por los arqueólogos, tanto en los yacimientos de Atapuerca como en el CENIEH y que permite al historiador-científico reconstruir un relato a partir de un conocimiento mediado por esas pruebas (Lozano, 2015b, p. 56).

La prueba, entendida como el proceso temporal en el que tiene lugar un fenómeno que, con determinadas condiciones previstas por el científico, confirma o refuta una hipótesis. En el caso que nos ocupa, cada uno de los restos hallados y expuestos en el MEH, como documentos, devienen prueba (Le Goff, 1991, p. 228). Los restos arqueológicos que en el laboratorio son tomados como pruebas, en el discurso del MEH funcionan como un “argumento [que muestra] que alguna cosa “debe” ser” (Peirce, 1901, p. 115). Sin embargo, como argumento, no demuestran de forma individual el conocimiento adquirido tras su investigación. La credibilidad del discurso del MEH depende de la repetición de esas pruebas en el laboratorio o en el centro de investigación, hecho que se traduce en el MEH por la acumulación de restos arqueológicos, o documentos, que testifican la realización de estos procesos.

Este hecho permite a su vez al MEH avalar la teoría científica que propone como marco de interpretación de los resultados de la investigación en torno a los restos, la Teoría de la Evolución darwinista. El MEH confiere al documento la función sistémica (González y Serra, 2017, p. 175):

Mediante esta función, el texto otorga a los documentos un valor ejemplar respecto a un sistema cultural o a un determinado lenguaje. Es decir, los documentos son tomados como manifestaciones especialmente significativas de un sistema de reglas (...).

La exhibición de los restos óseos en el MEH presenta las especies de homínidos a las que corresponden, *Homo antecessor* y *Homo heidelbergensis*, como ejemplos que arrojan luz sobre una teoría científica, la Teoría de la Evolución Humana, y como representantes

del conjunto de especies que precedieron la nuestra y cuya existencia también se describe desde el punto de vista histórico.

Por tanto, podemos trasladar el concepto de documento al propio MEH en la medida en que se trata de un dispositivo de exhibición, y por tanto texto; posee materialidad; está concebido con la intencionalidad de registrar y comunicar un hecho humano como es el hallazgo de los restos arqueológicos; como dispositivo, está configurado y codificado a través de reglas de uso correcto del espacio; y por último, como museo, tratándose de una institución permanente orientada a la conservación, comunicación, y el estudio, disfruta de un estatus privilegiado que le permite ser percibido como una fuente de conocimiento, esto es, posición fenomenológica.

A efectos del presente trabajo podemos considerar el MEH como un documento capaz de cristalizar en sí mismo todo el conjunto de significados generados en la cultura en torno a los yacimientos de Atapuerca: es decir, un semióforo, “un objeto visible investido de significación” (Pomian, 1999, p. 13). “Será la propia relación entre documentos, por tanto, la que actualiza ciertos significados, estableciendo así una nueva clave de lectura” (González y Serra, 2017, p. 177). En su tipología de funciones documentales, González y Serra señalan un paralelismo entre la función reveladora y el mecanismo que Benjamin (González y Serra, 2017, p. 177) define como “imagen dialéctica, donde, merced a una operación de montaje de fragmentos, se elabora una imagen conceptual que hace que pasado y futuro se iluminen recíprocamente desde el presente”.

Esta imagen dialéctica que permite la reflexión desde el presente con sobre el pasado y el futuro de una determinada comunidad puede observarse también en la sección *Exposición permanente. Las joyas de la humanidad han venido a quedarse* de la página web del MEH (s.f.), donde señala:

El MEH nace con vocación de ser un referente museístico y divulgativo a nivel nacional e internacional en el que se plantean los grandes temas que tienen que ver con nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro como especie. Por ello, no es solo un museo de nuestros antepasados, sino también de reflexión sobre el presente de nuestra especie *Homo sapiens*, dotada de capacidades que nos permiten modificar el mundo.

Por tanto, podemos señalar la función reveladora en el MEH, no solo a través del montaje llevado a cabo en su dispositivo, y siendo fundamental la posición de los restos

óseos, sino, en mayor medida, gracias al diálogo entre estos elementos que conforman el dispositivo. Recordemos que una de las características del dispositivo es la interdependencia de sus elementos y la resemantización que esta implica (Agamben, 2011, p. 250).

También, en esta concepción del MEH como documento, destacamos la relación indicial entre el documento y el hecho que pretende registrar, propuesta en la definición de Briet, siendo esta relación indicial “—la cualidad de haber sido colocada en una relación organizada y significativa con otras evidencias— lo que le da a un objeto su estatus documental” (Day, 1996, en Buckland, 1997, p. 806). Es decir, la función referencial-veridictiva (González y Serra, 2017: 174). El MEH como dispositivo de exhibición configura su museografía de manera tal que existe una relación de reenvío entre ambos espacios. El MEH posee un estatus que le otorga la capacidad de ser entendido como un indicio del trabajo arqueológico llevado a cabo en los yacimientos, base de todo su discurso.

3. 3. 3. Las estrategias de representación del hombre prehistórico³⁴

A principios del siglo XX, el hombre prehistórico era representado, de acuerdo con las ideas reflejadas en el extracto de “El hombre fósil de la Chapelle-aux-Saint”, un texto de Marcellin Boule de 1911 publicado en *Annales de Paleontologie*, como un ser brutal carente de toda complejidad y sofisticación (MEH, 2014):

No hay industria lítica más rudimentaria y miserable que la del hombre musteriense. El uso de una sola materia prima, la piedra (aparte de la madera y puede que el hueso), la

³⁴ Algunas de las cuestiones desarrolladas en este epígrafe forman parte de un estudio previo sobre los estilos de vida del hombre prehistórico en el MEH, expuesto en el XVII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica y el I Congreso Ibérico de Semiótica *Modas, modos, maneras*, que tuvo lugar entre el 23 y el 25 de noviembre de 2017 en la Universidade Nova de Lisboa. Esta propuesta fue comunicada bajo el título “Los estilos de vida del hombre prehistórico en el Museo de la Evolución Humana”, cuyo desarrollo posterior dio lugar a la investigación que se expone en este epígrafe.

Algunas de estas consideraciones surgieron como fruto de distintas discusiones de entre las que me gustaría señalar la entrevista con el profesor Paolo Fabbri el 2 de febrero de 2018 (cf. 7. 2.) y la visita al propio MEH junto al profesor Gianfranco Marrone el 23 de noviembre de 2018.

uniformidad, la simplicidad y lo grosero de su utillaje lítico, la ausencia probable de cualquier preocupación de orden estético o moral encajan bien con el aspecto brutal de su cuerpo vigoroso y pesado, de esa cabeza ósea con mandíbulas robustas en la que se manifiesta todavía la predominancia de funciones puramente vegetativas o bestiales sobre las funciones cerebrales (...) (pp. 15-16).

Gracias a este extracto podemos comprender la idea que se tenía de estos seres en los primeros años del siglo XX: aspecto brutal, escaso desarrollo cognitivo, predominancia de funciones vegetativas o brutales, etc. Con el paso de los años y gracias, entre otros recursos, al desarrollo de las diferentes ramas científicas y los avances relacionados con las nuevas tecnologías, asistimos a una transformación de la imagen que culturalmente se ha construido en torno a estos seres cada vez menos lejanos a nosotros.

Podemos apreciar algunos de estos cambios observando distintas representaciones realizadas a lo largo del tiempo por parte de diferentes artistas. Algunos de estos ejemplos son las ilustraciones de los grupos de neandertales como la realizada por Harry Johnston (Lydekker, Johnston y Ainsworth-Davis, 1910), o las de Zdeněk Burian de 1960 propuestas en el catálogo de la exposición temporal *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandertales* del MEH (2014, pp. 16-17)³⁵; y otras más recientes de artistas como Mauricio Antón (s.f.), los hermanos Adrien Kennis y Alfons Kennis (s.f.) y Mauro Cutrona (2012). Podemos ver estas ilustraciones en el apéndice de figuras (cf. fig. 10-15).

Hemos escogido estas ilustraciones de entre la amplísima producción existente porque tanto las realizadas por Zdeněk Burian como la de los hermanos Kennis han sido seleccionadas por el propio MEH como parte de su contenido; ocurre de forma similar en el caso de Antón, cuyas ilustraciones podemos encontrar en diferentes publicaciones de investigadores del Proyecto Atapuerca³⁶; o la última, de Cutrona, por su estrecha relación estética con la figura de Carletto (la realización de ambas representaciones está basada en el yacimiento de Fumane), que analizaremos más adelante.

³⁵ Las imágenes fueron publicadas originalmente en Augusta, J. y Burian, Z. (1960).

³⁶ En el marco de este proyecto son numerosos los investigadores de esta especialidad que utilizan las ilustraciones de paleoarte como apoyo para la difusión de sus aportaciones científicas, siendo especialmente frecuente la presencia de Mauricio Antón (Carbonell y Tristán, 2017; Bermúdez de Castro, 2009; Arsuaga y Martínez, 2011; Carbonell y Bermúdez de Castro, 2004).

A través estas ilustraciones podemos observar el desarrollo en la técnica del paleoarte y los cambios que se advierten en la imagen que los paleoartistas han ofrecido de estas especies a lo largo del último siglo. Una nueva imagen de los homínidos que, podemos adelantar, responde a un cambio de tendencia que va de una representación, como decíamos, brutal de los homínidos, hacia nuevas formas de representación que les atribuye nuevas cualidades relacionadas en su mayor parte con el desarrollo cognitivo y sus habilidades sociales, lo que favorece la construcción de una imagen más compleja y sofisticada de estos individuos.

De acuerdo con las descripciones de Ansón, Hernández y Saura (2015, p. 28), el término paleoarte fue acuñado en la década de 1980 por el ilustrador de historia natural Mark Hallet (1986) para referirse informalmente a su trabajo. En la actualidad, encontramos diferentes descripciones del término tanto en el ámbito informal como en el académico, empleado para referirse a las “diferentes manifestaciones artísticas paleontológicas” (Ansón et al., 2015, p. 28). Si bien no podemos considerarlo una disciplina independiente de las Bellas Artes, su presencia en medios de comunicación, congresos, premios y el reconocimiento de instituciones como la Sociedad de Paleontología de Vertebrados (The Society of Vertebrate Paleontology [SVP], 2007) — que lo define en su página web como “uno de los más importantes vehículos para comunicar descubrimientos y datos entre los paleontólogos, y es crítico para la promulgación de la paleontología de vertebrados a través de las disciplinas y para público inexperto”— avalan la presencia de esta forma artística en instituciones sólidas como los museos.

Como podemos observar en las figuras recientemente mencionadas las primeras formas de representación en el paleoarte son más sencillas tanto en contenido como en el propio dibujo: son en blanco y negro, de trazo poco definido, todas figuras se presentan en primer plano, etc. A medida que las imágenes son más recientes se incorpora el color, se van definiendo los trazos e incorporando más detalles, sensación de profundidad en el espacio representado al colocar estas figuras en diferentes planos, se aprecian volúmenes y, sobre todo, observamos un cambio en las figuras representadas.

Teniendo en cuenta la teoría peirceana del signo (Peirce, 1974), que considera que dos elementos, signos, guardan relación icónica cuando existe entre ellos una relación de semejanza, podemos observar a través de estas ilustraciones cómo a medida que se

sucedan en el tiempo observamos un mayor grado de iconicidad. Un mayor grado de detalle en la representación permite un mayor grado de semejanza con el objeto representado.

Por otra parte, en las diferentes ilustraciones mencionadas podemos observar la repetición de algunos elementos como la representación de las figuras en el paisaje —en oposición a la representación aislada propia de otras disciplinas como, por ejemplo, los estudios de anatomía o de fisiognómica (véase, las ilustraciones de neandertales de Mauricio Antón para el Proyecto Atapuerca (Arsuaga y Martínez, 2011, pp. 252-256))—, la representación de grupos de individuos, la presencia de huesos y herramientas, el fuego, etc. La comparación de estas ilustraciones nos permite observar cierta “estética de la repetición” que sugiere una organización formal del texto (conjunto de textos en el caso que nos ocupa), en la que los elementos funcionan como isografías, es decir isotopías gráficas (Calabrese, 1987, p. 60). Si entendemos por la isotopía “la integración de los diversos componentes semánticos de un conjunto complejo”, la isografía será, análogamente, “la integración de los diversos componentes expresivos de un conjunto complejo” que dotan de coherencia visual al conjunto de representaciones propuestas (Calabrese, 2012, pp. 74-75).

En cuanto a las figuras de neandertales, pasamos de la rudeza y la brutalidad propias de aquellos seres que únicamente satisfacen sus necesidades biológicas en las primeras imágenes, a la sofisticación de quienes se les presuponen ciertas capacidades como la pericia en el uso de herramientas, rituales de enterramiento, o el desarrollo de un sistema económico³⁷. Además del cambio en la representación de los homínidos, esta sofisticación se representa también a través de los elementos que se les atribuyen. Mientras las primeras imágenes apenas presentan herramientas, y si lo hacen son muy rudimentarias (bastones, palos, garrotes, etc.), en las últimas imágenes vemos que poco a poco esas herramientas dan paso a elementos más sofisticados que usan para su adorno: plumas, tatuajes, prendas de ropa que cubren su cuerpo más allá del mero abrigo, joyas y cuentas, peinados y trenzas en el cabello, etc.

También, otra de las cuestiones que podemos observar a través de la comparación de estas imágenes, es que este cambio progresivo en la representación de los homínidos se

³⁷ Para una mayor ampliación de esta información véase el catálogo de la exposición *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandertales*.

produce de forma paralela al descubrimiento de nuevos yacimientos y, por tanto, de nueva información sobre estos seres. Tal y como podemos adelantar, cada variante en la representación de estos homínidos supone una de declinación posible del aspecto que pudieron tener en vida; es decir, traduce una nueva hipótesis científica. Una de estas hipótesis, basada en el escaso valor nutritivo de las aves rapaces y, por tanto, el posible uso de las plumas como adorno, dará lugar a la obra del paleoartista italiano Fabio Fogliazza, del Laboratorio de Museo de Historia Natural de Milán, cuya imagen coincide con la representación de Cutrona (uso de plumas, pintura en la piel, etc.). La constante reinterpretación de determinadas hipótesis dará como resultado diferentes interpretaciones del aspecto que pudieron tener individuos de la misma especie.

Además, estas imágenes presentan un cambio en la expresión, gestualidad, postura, etc. de estos seres. Las primeras ilustraciones ofrecen una imagen agresiva de estos individuos que no se miran entre sí, no interactúan, tienen la mirada desafiante y, como ocurre con el montaje de las piezas en el museo, incorporan elementos que, colocados juntos, como las herramientas de caza y los cráneos de animales, orientan la interpretación de la imagen hacia una actitud del neandertal más animal y bruta. Nuevamente, con el desarrollo de la disciplina, el cambio de la representación de estos grupos muestra una actitud más social, sofisticada y ritualista. Las últimas imágenes muestran grupos que se reúnen para comer más que para cazar, se relacionan entre sí, se comunican, se ríen, etc., y, aunque en las últimas imágenes aparecen animales inertes que los homínidos previamente han cazado, éstos aún conservan piel o plumas, lo que sugiere una nueva interpretación: no los cazaban para su consumo alimenticio sino para obtener de ellos elementos decorativos. Al igual que sucede con la presencia de herramientas, los animales representados en las ilustraciones más recientes contribuyen a la incorporación de nuevas cualidades de estos homínidos. También, la coexistencia de elementos como el peinado que requiere de la ayuda de otro individuo, el plato para comer, los collares de cuentas o las tiendas de campaña, sugiere que estas comunidades desarrollaban prácticas y costumbres propias de sociedades contemporáneas.

Además de las ya mencionadas, debemos señalar una de las variaciones que introducen las representaciones escultóricas, y que está relacionada con el uso de nuevos materiales. Para observar este cambio hemos escogido tres obras de autores distintos: Elysa

Daynès (2010), John Gurche (2010) y los hermanos Kennis (2014). Podemos ver estas esculturas en el apéndice de figuras (cf. fig. 16-18).

En estas representaciones, también de neandertales, observamos que, además de una mayor sofisticación de los individuos, destacan un mayor grado de humanización y capacidad de expresión anímica y emocional. Una imagen progresivamente más antropomorfa (figuras más erguidas, estilizadas, con menos pelo, etc.) viene acompañada de mayor expresión facial, profundidad y brillo en la mirada, transmiten emociones, etc. Esta cuestión de la expresividad a través de los rasgos fisionómicos es el objeto principal de los estudios de fisiognómica, cuya aspiración, según María de Mar Alberó, era “desvelar el carácter que se esconde detrás del rostro de los seres humanos” (Le Brun, 2015, p. 7). Desde la antigüedad los principios fundamentales en los que se basan estas teorías parten del presupuesto de que cada especie animal tiene unos rasgos físicos y un carácter concreto, por lo que aquellos hombres cuyos rasgos faciales guardan cierta semejanza con los de un animal compartirán también aquellas cualidades de su carácter. Este presupuesto dio lugar a otras hipótesis sobre la expresión de las emociones y las pasiones a través de la expresión facial que, si bien persiguen alcanzar el rigor científico, su valor efectivo reside en la posibilidad de establecer en el arte ciertos estereotipos en torno a la morfología facial asociada al carácter (ibíd., pp. 8-9).

En el marco de estas investigaciones, el pintor francés Charles Le Brun (1619-1690), primer retratista del rey Luis XIV de Francia y Director Honorífico de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, pronunció una serie de discursos en torno a la expresión y la fisiognomía. Según Le Brun (2015),

los efectos del alma están en relación con el temperamento del cuerpo, que las señales externas son signos innegables de los afectos del alma y, que estos, se ven en el aspecto de cada animal, en sus costumbres y su complexión (p. 85).

Por tanto, la expresión del objeto representado, ya sea animal o humano, se convierte en el signo que señala su carácter. “Es por ella por lo que se distingue la naturaleza de los cuerpos, por lo que las figuras parecen tener movimiento y que todo lo que es fingido parece ser real” (ibíd., p. 51).

Así, de acuerdo a la propuesta de Le Brun, en las distintas recreaciones de homínidos, gracias al uso de nuevos materiales que permiten mayor expresión y gestualidad en las

recreaciones, podemos observar que el cambio de mirada hacia el homínido desde el paleoarte, que representa rasgos más inexpresivos que sugieren un carácter brutal en las primeras recreaciones, dando paso a la representación de emociones más complejas a través de la expresión (admiración, estima, veneración, compasión, miedo, etc.), que a su vez señalan un carácter más sofisticado y “humano” de los individuos.

Por otra parte, el mayor reconocimiento de rasgos fisionómicos de los individuos gracias al desarrollo de la técnica y el uso de nuevos materiales no solo permite al visitante la comparación física de las especies, como ocurre en la *Galería de los homínidos* en la planta 0 del MEH, sino que le permite a su vez la comparación consigo mismo; favorece la identidad del sujeto que observa con el objeto observado. Es interesante comprobar cómo la apreciación de este desarrollo por parte del visitante del MEH contribuye a una imagen más sofisticada de estos individuos independientemente de la especie a la que representan.

Pongamos por ejemplo el caso de *Lucy*. Fue el nombre que recibió el conjunto de restos fósiles de un individuo *Australopithecus afarensis* hallados en 1974 en Hadar, Etiopía, por los paleoantropólogos Donald Johanson, Maurice Taieb and Yves Coppens (Johanson y Edgar, 2006, p. 135). La aplicación de las técnicas del paleoarte dio lugar a la representación de Elisabeth Daynès que actualmente se encuentra en el MEH, en la *Galería de los homínidos* (planta 0), junto al resto de especies (cf. fig. 19).

Si observamos la representación de *Lucy*, vemos que tiene pelo por todo el cuerpo, su figura no es completamente erguida y su estructura ósea está más próxima a la de otros simios. Sin embargo, su mirada brillante, su expresión facial y el material de su piel le dan un aspecto elocuente, casi “humano”. Siendo una especie muy anterior en la línea evolutiva a los neandertales, este tipo de representaciones ofrece una imagen más cercana y que favorece el diálogo con el visitante que el neandertal representado en las ilustraciones de principios del siglo XX.

Teniendo en cuenta las consideraciones derivadas de la comparación de las distintas formas de paleoarte, podemos afirmar que el desarrollo de esta disciplina encierra un problema de axiología e ideología variables³⁸. O, dicho de otro modo, la articulación en

³⁸ De acuerdo con la definición de Greimas y Courtés (1979)

el discurso de un sistema de valores dependerá de aquellas decisiones tomadas por el artista para la realización de las obras.

El artista toma decisiones sobre el aspecto que pudieron tener estos individuos en las representaciones que ofrecen al público en los museos —decisiones, que pueden ir desde su alimentación y ornamentación, a la expresión de su jerarquía social, etc.— seleccionando en una escala de valores aquellos atributos asociados a la biología y vida cultural de aquellas comunidades humanas y los organiza en el discurso que se materializa ulteriormente en las reconstrucciones. Es decir, el artista traduce la información científica reorganizando axiológicamente en una representación acorde a determinados horizontes de expectativas.

Pasamos de la investigación científica basada en el análisis sistemático, la recogida metódica de datos y su posterior documentación, la experimentación, la prueba, etc., a un determinado lenguaje artístico dando lugar a diferentes representaciones del aspecto que pudo tener un mismo grupo de individuos. Así, lo que en la investigación arqueológica se apoya en la probabilidad³⁹, en el discurso divulgativo característico del MEH, se traduce en las distintas representaciones de las especies del género *Homo*. Esta forma de museografía⁴⁰ concreta conlleva una modelización implícita: cada representación de estos

se entiende, generalmente, por axiología la teoría y/o descripción de los sistemas de valores (morales, lógicos, estéticos). En semiótica, se designa con el nombre de axiología al modo de existencia paradigmático de los valores, por oposición a la ideología que aparece como su ordenamiento sintagmático y actancial. Puede considerarse que toda categoría semántica, representada en el cuadro semiótico (vida/muerte, por ejemplo), es susceptible de ser axiológizada, debido al vertimiento de la categoría tímica *euforia/disforia* en las deixis positiva y negativa. Tales axiologías (o microsistemas de valores) pueden ser abstractas (vida/muerte) o figurativas (los cuatro elementos de la naturaleza, por ejemplo), y, en la medida en que, tanto en un caso como en el otro se trata de categorías generales —que pueden ser consideradas, a título de hipótesis de trabajo, como universales semánticos— articulables según el cuadro semiótico, podrán admitirse estructuras axiológicas elementales (de carácter abstracto) y estructuras axiológicas figurativas (p. 44).

³⁹ Podemos encontrar algunos ejemplos de este apoyo en la probabilidad por parte de la investigación científica expresado en el propio catálogo de la ya citada exposición a través de expresiones que modelizan la acción: “hay evidencias”, “basándose en (...) se ha determinado que”, “si como parece, se trata de enterramientos intencionados, este yacimiento”, “falta un cráneo, pudo ocurrir...”, etc.

⁴⁰ Las cuestiones relativas al concepto y las prácticas museográficas están ampliamente desarrolladas en el apartado *Definición de museología y museografía: lengua/habla*, del primer capítulo de la presente tesis doctoral. Para una mayor profundidad a este respecto véase 1. 1.

individuos se interpreta como cada una de las declinaciones posibles del aspecto que pudieron tener en vida.

3. 3. 3. 1. El hombre prehistórico como objeto representado en el Museo de la Evolución Humana

De acuerdo con las consideraciones descritas gracias a la comparación de las distintas representaciones del hombre prehistórico podemos observar un cambio en la representación de las diferentes especies de homínidos en el MEH.

Esta representación del hombre prehistórico en el MEH se lleva a cabo a través de diferentes medios (audiovisuales, visuales, acústicos, informáticos, etc.) con las que se pretende representar la totalidad de la vida humana de épocas prehistóricas. Podemos observar estas representaciones en la planta 0 del MEH, donde se describen las cuestiones biológicas de estas especies pertenecientes al género Homo, y en la planta 1, donde se describe su vida cultural.

Las representaciones de la planta 0, ya mencionadas, consisten en la recreación de estos grupos, conocidos a partir de los restos hallados de cada una de las especies, apoyándose en las técnicas de reconstrucción definidas como paleoarte.

Buen ejemplo de ello son las recreaciones de las especies humanas llevadas a cabo por el MEH en la planta 0, llamada *La evolución en términos biológicos*, y que desarrolla su contenido en subgrupos llamados *La Teoría de la Evolución*, *El ser humano: bricolaje evolutivo*, *La evolución humana*, *¡Qué complejo es el ser humano!* y *El cerebro*.

En ese espacio, las figuras de paleoarte pretenden representar el aspecto que las diferentes especies del género Homo pudieron tener en vida. Con este propósito, se disponen ordenados cronológicamente y de forma circular, enfrentados unos a otros, con el objetivo de que el visitante pueda observar y comparar las características principales que los definen como especie y los distinguen entre sí: estatura, peso, corpulencia, capacidad craneal, pelo, incluso la actitud (cf. fig. 20).

En este espacio, los hombres prehistóricos se representan como un conjunto de eslabones de una cadena que comienza hace seis millones de años y cuyo resultado es el ser humano tal y como lo entendemos hoy, el Homo sapiens. Del mismo modo que cada

figura representa a cada una de los eslabones, el conjunto representa las ideas de continuidad, progreso e interdependencia que se integran en el concepto de evolución.

Esta forma de representación de las diferentes especies humanas aparece de nuevo en el logotipo del MEH, que representa el esquema evolutivo del género Homo (cf. fig. 21).

Este logotipo repite la misma estructura secuencial: una secuencia de figuras verticales ordenadas por tamaño y que, como piezas de dominó, se suceden unas a otras. El tamaño y la posición de estas figuras son la clave de lectura del logotipo ya que reenvía a la capacidad paulatina de estos seres de caminar erguidos y remite nuevamente a las nociones de continuidad, progreso e interdependencia que veíamos en la disposición de las recreaciones en la *Galería de los homínidos*. Junto al conjunto de figuras encontramos el nombre del MEH, destacando en negrita la palabra *evolución*.

Asistimos nuevamente a una isografía que a través de la repetición sugiere cierta coherencia visual. Sin embargo, a diferencia del efecto producido por la disposición de las recreaciones, en esta ocasión cada uno de los eslabones se representan en el logo a través de un lenguaje plástico, no figurativo, cuya configuración produce un efecto de sentido previsto por el texto (logotipo): como señalábamos, el reenvío a los conceptos de continuidad, progreso e interdependencia.

De acuerdo con la propuesta de Piero Polidoro (2016, pp. 83-106), desde el punto de vista perceptivo, este efecto de sentido en el logo del MEH responde a cierto desequilibrio visual, una tensión entre los elementos plásticos que lo componen, que no solo simulan la posición de las piezas de dominó, sino que, además, dirige la mirada y expresa movimiento.

Desde el punto de vista de la semiótica estructural, se plantea la hipótesis de que “elementos como líneas, colores, y disposiciones espaciales representan, sobre la superficie del texto, oposiciones y transformaciones de valores que se refieren al contenido profundo” (Polidoro, 2016, pp. 107-127). Así, determinadas categorías plásticas, como la *eidética* (aquella categoría que describe propiedades de la *forma*, por ejemplo, la línea curva) pertinente en el análisis del logotipo del MEH, como formas de expresión reenvían a contenidos “que dependen con claridad de nuestros conocimientos culturales y que fundan una parte importante de su efecto sobre las relaciones recíprocas que llegan a construir” (Polidoro, 2016, p. 113). Esto significa que el *formante* — descrito por Polidoro como “el conjunto de figuras de la expresión que se unen y forman una

unidad compleja que se corresponde con una unidad del plano del contenido” (p. 108)—, adquiere sentido únicamente en relación a otros significados culturales. En el caso que nos ocupa, el logotipo del MEH, podemos observar que la sucesión de figuras que representan los eslabones o especies de la “cadena evolutiva” no son percibidas bajo la metáfora del dominó hasta que no se pone en relación con el término *evolución*, que destacado en negrita es percibido como relevante respecto al resto de elementos (figuras) que completan el logo. La copresencia de ambos elementos que forman el logotipo, la estructura secuencial de figuras y el nombre del MEH, pone en funcionamiento el mecanismo de significación plástica definido como simbolismo: “en el interior de una determinada cultura, un valor plástico (como el carácter curvo de una línea o un radical cromático) puede estar ligado a un significado de manera permanente” (Polidoro, 2016, p. 113). Así, el elemento de la expresión plástica *estructura secuencial de figuras* se une al contenido *evolución* (referido en este caso al concepto y no a la palabra) favorecido por cierta coherencia textual, que en el caso del MEH se muestra de forma constante a través de la isotopía de la *evolución humana* ⁴¹.

Teniendo en cuenta la disposición de las recreaciones de la *Galería de los homínidos* y la disposición de las figuras que componen el logotipo del Museo, una posible comparación de ambas estructuras sugiere una relación icónica entre sí en la medida en que representa a cada una de las especies, que se suceden una a otra como resultado de la anterior⁴².

⁴¹ Esta isotopía de la evolución humana está presente en todo el contenido del MEH. Pero no se limita a la exposición permanente, sino que también podemos encontrar esta isotopía de forma constante en las exposiciones temporales como *Neandertales, desde Iberia hasta Siberia*, quinta exposición temporal del MEH y abierta hasta marzo de 2012; *Making off del Museo de la Evolución Humana*, abierta entre abril y octubre de 2012; *La belleza: una Búsqueda sin fin*, abierta en el MEH hasta enero de 2014; *Ecos: paisajes sonoros de la evolución humana*, abierta hasta junio de 2015; *La evolución del hábitat*, entre febrero y abril de 2016; *Diálogos en el espacio: bronce y fuego*. Venancio Blanco, de abril a junio de 2016; *Joya. La inspiración en el pasado*, hasta octubre de 2016; *De exalibur a los agujeros negros*, hasta junio de 2018; o *Playmineros. La evolución de la minería*, abierta en el MEH hasta septiembre de 2018.

⁴² Recordemos que, como decíamos anteriormente, de acuerdo con la teoría peirceana del signo (Peirce, 1974):

Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto. Es verdad que, a menos que haya realmente un Objeto tal, el

Por otra parte, la estructura lineal reflejada en la disposición⁴³ de las recreaciones en la *Galería de los homínidos* y de las figuras en su logotipo pareciera sugerir que la propuesta del Museo en torno a la evolución humana responde a una estructura también lineal. Sin embargo, el MEH se basa en una perspectiva darwinista como argumento central en su discurso. Si bien se cita otros teóricos de la evolución —recordemos, hace una mención somera a las aportaciones de Gregor Johann Mendel y Thomas Hunt Morgan, la Teoría del Equilibrio Puntuado de Niles Edredge y Stephen J. Gould, o la propuesta de neodarwinismo representada en la figura de Theodosius Dobzhansky—, buena parte del dispositivo del MEH, concretamente en su planta 0 llamada *La teoría de la Evolución*, se organiza en torno a la figura de Charles Darwin (1809-1882). Entre otros elementos relacionados con la figura de Darwin⁴⁴, el MEH muestra el diagrama conocido como el árbol de la vida (cf. fig. 22), dibujado por el propio Darwin y descrito en su texto “El origen de las especies”, a través del cual representa las ideas fundamentales de su teoría (Darwin, 1859):

Como de cada especie nacen muchos más individuos de los que pueden sobrevivir, y como, en consecuencia, hay una lucha por la vida, que se repite frecuentemente, se sigue que todo ser, si varía, por débilmente que sea, de algún modo provechoso para él bajo las complejas y a veces variables condiciones de la vida, tendrá mayor probabilidad de sobrevivir y de ser así naturalmente seleccionado. Según el poderoso principio de la herencia, toda variedad seleccionada tenderá a propagar su nueva y modificada forma. (...) la selección natural

ícono no actúa como signo; pero esto no guarda relación alguna con su carácter como signo. Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella (p. 30).

Dicho de otra manera, dos elementos, signos, guardan relación icónica cuando existe entre ellos una relación de semejanza.

⁴³ Para profundizar en las cuestiones relativas al concepto de *dispositivo* en el Museo de la Evolución Humana, véase 1. 2.

⁴⁴ Recordemos que este espacio denominado por el propio Museo de la Evolución Humana como *La Teoría de la Evolución* incluye, además de cartelas que describen su aportación científica, elementos como la recreación de un modelo del Beagle, el barco en el que viajó Charles Darwin y le permitió llevar a cabo su investigación; una recreación de la habitación de su vivienda en Inglaterra y la proyección de un audiovisual que reproduce el texto de su obra “El origen de las especies”.

produce casi inevitablemente gran extinción de formas de vida menos perfeccionadas y conduce a lo que he llamado divergencia de caracteres. (p. 16)

De este breve extracto se desprenden las ideas que definen su teoría: la capacidad de las distintas formas de vida de sucederse unas a otras y transmitir generación tras generación variaciones genéticas, y la selección natural, que consiste en la supervivencia de aquellas especies capaces de adaptarse a complejas condiciones de vida. Teniendo en cuenta esta teoría, podemos observar que el esquema lineal que reproduce en el conjunto de recreaciones y el logotipo del museo, no es capaz de reflejar las diferentes ramificaciones en que se divide cada especie, de acuerdo al modelo de Darwin representado en el diagrama de árbol.

Asimismo, Lotman, desde la semiótica de la cultura, analiza los procesos dinámicos graduales y explosivos de la cultura que “existen sólo por su relación de reciprocidad” (1993, p. 19). Para Lotman, el movimiento hacia delante ocurre, por una parte, como una “sucesión de estímulos que en el nivel de la conciencia son percibidos como un movimiento continuo”, —lo que supone una “previsibilidad implícita”—. Y, por otra parte, en medio de esta continuidad, surge “la imprevisibilidad, el cambio realizado en las modalidades de la explosión” (id.).

Es esta relación necesaria y recíproca entre los procesos graduales y explosivos, el principio elemental que organiza los diferentes diagramas de la evolución de las especies que se observan en el MEH: la regularidad (proceso gradual), representada en los diagramas como una línea continua; e irregularidad (proceso explosivo), una mutación genética espontánea, que se transmite de igual forma y que dará lugar a nuevas especies en el futuro, representado en forma de ramificaciones.

Encontramos en este sentido una contradicción en el discurso del MEH. Mientras este propone la teoría de la Evolución Humana como argumento científico ineludible en el estudio de la evolución de las especies, la representación del conjunto de especies del género *Homo*, tanto en las recreaciones como en el logotipo, responde a un esquema, una abstracción, incapaz de representar los procesos dinámicos (graduales y explosivos) del proceso evolutivo y que nada tiene que ver con la forma del diagrama propuesto por el propio Darwin (cf. fig. 22).

También es interesante comprobar cómo en el MEH, además del diagrama de árbol que se muestra a continuación, se observan numerosos ejemplos en las cartelas que utilizan una metáfora que relaciona de alguna manera la evolución de las especies con la forma del desarrollo de un árbol. Podemos encontrar algunas de estas alusiones en diferentes textos, como el que se muestra a continuación:

Muchas especies tuvieron éxito evolutivo durante milenios, pero se extinguieron. Sus restos fósiles son testigos mudos de *la savia que alimentó a tantas y tantas ramas de homínidos, ahora ya marchitas. Pero el árbol se mantiene vivo* gracias a nosotros, por el momento la última especie de la genealogía humana. Aprovechemos la oportunidad de mirar hacia el pasado y reflexionar sobre nuestra responsabilidad. Tenemos la llave de nuestro futuro y el de las demás especies del planeta (subrayado nuestro).⁴⁵

También ocurre en las siguientes cartelas como la titulada *Chimpancés versus humanos*:

Esta especie debió ocupar amplias extensiones de los frondosos bosques del este y centro de África. Tan solo había comenzado la extrema aridez que hoy día asola vastas regiones de África. Por motivos que se desconocen, *dos de las poblaciones de esta especie quedaron separadas e iniciaron caminos evolutivos diferentes*. Una de las sendas dio origen al linaje del os chimpancés; la otra se encaminó hacia humanidad actual. Las investigaciones sobre el genoma humano y el de los *chimpancés no solo sugieren que la separación de las dos ramas ocurrió seis millones de años, sino que todavía compartimos cerca del 99% del patrimonio genético* (subrayado nuestro).

O en la cartela referida al *Paranthropus*, una stirpe noble y pacífica donde señala que “la especie *Ausindopitheclis afarensis* dio origen una nueva rama de nuestra genealogía: los parántropos” (subrayado nuestro).

No obstante, tal y como señalábamos, el diagrama de árbol de Darwin, aunque es el dominante no es el único que se muestra en el MEH. A continuación, se muestran junto a este otros diagramas de la evolución que sirven como apoyo a aquel priorizado por el MEH. Se trata de los diagramas correspondientes a la Teoría del Equilibrio Puntuado

⁴⁵ Veremos también este texto como uno de los ejemplos más ilustrativos del Museo en la construcción de la identidad a través del *nosotros* en el discurso del MEH (cf. 3. 3. 3. 1. 2.).

propuesta por Niles Edredge y Stephen J. Gould en 1972 (B) y la propuesta neodarwinista cuya figura más representativa destacada en el MEH es Theodosius Dobzhansky, de 1937 (C) (cf. fig. 22).

A través de estos diagramas se señala la convivencia de la Teoría de la Evolución con otras teorías científicas que la mejoran o modifican. Sin embargo, su presencia en el MEH no supone una descripción exhaustiva de las teorías que tratan de ilustrar, sino su mera mención. Como textos de cultura, reenvían a otros textos científicos, que, en función de las competencias del visitante, ofrecen una idea más o menos laxa sobre el conjunto de conocimientos sobre evolución humana en el conjunto de las ciencias biológicas.

No obstante, el interés de nuestro análisis se centra en la forma de estos diagramas, que tienen como peculiaridad común una estructura que parte de un tronco principal a partir del cual surgen diferentes ramificaciones. La disposición de estas ramificaciones, la posición que ocupan respecto al tronco, o la distancia que las separa entre sí, serán los elementos que ofrezcan información sobre las relaciones genealógicas entre las especies. Es decir, ofrecen información relativa a la biología de estos grupos.

Por otra parte, el MEH ofrece una representación gráfica propia sobre la evolución de las especies. Se trata de uno de los primeros elementos a la vista del visitante que muestra la convivencia de algunas especies, la distancia real de su cronología y sus posibles relaciones genealógicas (cf. fig. 23).

Este gráfico consiste en la adaptación del diagrama o gráfico de Gantt. Basado en la lógica de sucesión de tiempo, este tipo de diagrama es usado comúnmente como una herramienta de gestión de proyectos que ordena una serie de actividades en función del tiempo que se destina a su ejecución, permitiendo comparar el inicio y el final de cada una de ellas y ver qué actividades se realizan de forma simultánea (Clark, 1970, p. 11). Aplicado a la evolución de las especies, este gráfico permite observar el surgimiento y la extinción de cada una de ellas, su posible coexistencia en el tiempo, la simultaneidad en la aparición de determinadas ramas en un momento geológico concreto, etc.

A diferencia de los diagramas que se han mostrado recientemente, esta aplicación del diagrama de Gantt representa cada especie en forma de barra dentro de una tabla, siendo la variable principal el tiempo expresado en periodos geológicos. Mientras los diagramas anteriores (cf. fig. 22) ofrecen información sobre las especies desde el punto de vista de la biología, este diagrama de Gantt aplicado a la evolución de las especies ofrece

información desde el punto de vista temporal (relaciona la evolución de las especies con la evolución geológica del planeta), un enfoque mucho más relacionado con la historia, la arqueología y la geología⁴⁶.

Si atendemos a su forma diagramática podemos observar que las barras que representan a las especies no se suceden unas a otras como ocurre en el diagrama de Gantt clásico, sino que más bien están separadas, escalonadas —no parece casualidad que subiendo estos peldaños al final de la escalera la especie representada sea el *Homo sapiens*—. A pesar de que puede recordar a la estructura en forma de árbol —guardan cierto aire de familia—, no posee un tronco principal ni ramas que surjan de él, por lo que no establece ninguna relación de causalidad entre ellas ni ofrece una imagen de continuidad. Más bien, esta forma de representación muestra el surgimiento de cada especie de manera episódica, como momentos de explosión (Lotman, 1993) observado desde el punto de vista del presente.

En este tipo de diagrama las distintas especies del género *Homo* se muestran únicamente en un escenario de relaciones temporales, que no atiende a cuestiones genealógicas. Sin embargo, cierta semejanza entre ambas estructuras favorece el reenvío de este gráfico a la Teoría de la Evolución que se desarrolla en la planta superior y se representa a través de los distintos elementos gráficos ya mencionados (cf. fig. 22): asistimos a una suerte de enantiomorfismo. Para una mejor comprensión de este fenómeno en el MEH atengámonos a la definición de “enantiomorfismo” de Lotman (1996):

El caso más simple, y a la vez el más extendido, *de unión de la identidad y la diferencia estructurales es el enantiomorfismo*, es decir, la simetría especular, en la cual ambas partes son especularmente iguales, pero son desiguales cuando se pone una sobre otra, o sea, se relacionan entre sí como derecho e izquierdo. Tal relación crea esa diferencia correlacionable que se distingue tanto de la identidad que hace el diálogo, como de la diferencia no correlacionable que lo hace imposible. *Si las comunicaciones dialógicas son la base de la formación del sentido, las divisiones enantiomórficas de lo uno y los acercamientos de lo*

⁴⁶ La comparativa de este diagrama con los gráficos sobre la forma de las cuevas y los diferentes depósitos de material geológico (cf. fig. 23) que se presentan a continuación de este en el MEH refuerza la comunicación de la información desde el punto de vista geológico.

diferente son la base de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador del sentido.

La simetría especular crea las necesarias *relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural* que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, *los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman fácilmente uno en otro, lo cual les garantiza a los textos una traducibilidad mutua*. Si podemos decir que, para que sea posible el diálogo, sus participantes deben ser diferentes y, a la vez, tener en su estructura la imagen semiótica de su contraparte [kontragent], entonces el enantiomorfismo es una ideal “máquina” elemental de diálogo (subrayado nuestro, p. 22).

En virtud de la capacidad dialógica del MEH, la semejanza entre las estructuras de los diagramas basados en la forma de árbol (cf. fig. 22) y aquel que resulta de la aplicación del diagrama de Gantt a la evolución de las especies (cf. fig. 23) favorece la identidad entre ellos y permite que las características de continuidad y progresión reflejadas en los primeros en sean asumidas por el segundo. Tal y como expresa Lotman (id.), la diversidad y semejanza estructural de los distintos diagramas “garantiza a los textos una traducibilidad mutua”. De esta manera, la posible brusquedad expresada en los momentos de explosión representados en el diagrama del MEH se ve suavizada por la alusión implícita a la continuidad y progresión presentes en el resto de diagramas a los que reenvía. El mantenimiento de la forma diagramática de árbol por parte del MEH en un tipo de diagrama (diagrama de Gantt) que no le es propio responde a un intento de hacer regular aquello que no lo es (Lotman, 1993).

Teniendo en cuenta todas estas cuestiones podemos observar cómo el Museo explicita en numerosas ocasiones su acuerdo con la perspectiva darwinista como principio organizativo de su discurso en torno a la evolución humana y la interpretación de los hallazgos de Atapuerca. Mientras, el documento gráfico más detallado e ilustrativo del MEH en cuanto a las relaciones entre las especies representadas, la aplicación del diagrama de Gantt, fundamentalmente ofrece información desde el punto de vista de la geología⁴⁷, hecho justificable desde el punto de vista del visitante, en cuanto recibe en

⁴⁷ En este sentido, debemos tener en cuenta la situación de este gráfico en el dispositivo del MEH. Mientras los diagramas y explicaciones sobre la evolución de las especies se encuentran agrupadas en el mismo espacio, la planta 0 llamada *La Teoría de la Evolución*, este diagrama de Gantt aplicado a la evolución de las especies se encuentra en la planta -1, dedicada fundamentalmente a la comunicación de los hallazgos de Atapuerca y el trabajo arqueológico realizado en los yacimientos.

primer lugar una representación global de las especies desde el punto de vista histórico y geológico antes de atender a las cuestiones biológicas.

Por otra parte, la disposición lineal de las diferentes recreaciones de especies que pertenecen al género *Homo* en la *Galería de los homínidos* contribuye a la creación de una identidad colectiva en cuanto ofrece al visitante una imagen de continuidad y coherencia en el relato que reúne bajo un mismo discurso a los acontecimientos cronológicamente dispersos en el discurso del MEH.

En el mismo sentido, la composición de las recreaciones y su disposición lineal permiten al MEH, no solo la coherencia del relato, sino también la comunicación de un mensaje de reflexión sobre el ser humano. Podemos observar un comentario a propósito de todo esto en la página web del MEH:

El MEH nace con vocación de ser un referente museístico y divulgativo a nivel nacional e internacional en el que se plantean los grandes temas que tienen que ver con nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro como especie. Por ello, no es solo un museo de nuestros antepasados, sino también de reflexión sobre el presente de nuestra especie *Homo Sapiens*, dotada de capacidades que nos permiten modificar el mundo.

Todo museo construye el diálogo entre sus elementos a través del dispositivo creado a partir del montaje museográfico⁴⁸. Podemos comprender la capacidad dialógica del MEH

⁴⁸ La cuestión del montaje en el museo está estrechamente relacionada con el concepto de dispositivo ampliamente desarrollado en el apartado 1. 2.. Tomado en consideración el dispositivo museográfico, y dado que nos proponemos analizar distintas formas de representación dentro del MEH, esta superposición de elementos que conviven como pertenecientes a un mismo lenguaje a través del montaje museográfico puede recordar de alguna manera a cierta forma de escenografía, en cuanto que el teatro también es un dispositivo en que un espectador que, de forma análoga al visitante del museo, asiste a una representación, posible únicamente a través de la “mise-en-scène”. Así, se podría considerar cierto paralelismo en la idea del montaje museográfico y la idea de montaje teatral. Recordemos que la propuesta de montaje de Sergei Eisenstein (1942: 15), quien comenzara sus trabajos en el teatro como escenógrafo en el Proletkult, señala como objetivo principal del montaje satisfacer “la necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción (...) como un todo”. El montaje en el museo y el montaje escenográfico, que posteriormente dará lugar al montaje cinematográfico, comparten una propiedad según la cual, tomando dos elementos, “colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición” (ibíd.: 16).

si consideramos el museo como una semiosfera. En este sentido, Lotman (1996), a propósito de la irregularidad semiótica que caracteriza toda semiosfera, describe el museo como la metáfora de una semiosfera formada por diferentes lenguajes que, a pesar de estar en diferentes niveles del discurso, se funden en uno solo.

La irregularidad en un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles. En la realidad de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo. Imaginémonos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y las reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera (p. 16).

Así el dispositivo museográfico se presenta como la superposición o unión de lenguajes visual, auditivo, táctil, etc., cuya composición final es interpretada por el visitante como un único conjunto o lenguaje en el que se comunican una serie de objetos a través de su implementación⁴⁹.

Esta relación de interdependencia de los elementos del dispositivo museográfico llevada a cabo a través del montaje museográfico posibilita la reflexión desde el presente sobre el pasado y el futuro llevada a cabo por el MEH, tal y como se expresaba en su página web. En este sentido, el MEH hace presentes de forma transversal las ideas de continuidad, progreso e interdependencia, que hemos observado a través de las diferentes formas de representación del homínido y que serán las bases que determinen la unidad temática y estructural del MEH.

Veremos a continuación cómo se produce, en cierto modo, esta reflexión también como un cambio de estas representaciones en el discurso del MEH a través de la incorporación de una pieza nueva, el “Neandertal emplumado” que procede de una exposición temporal, a su colección permanente.

⁴⁹ Para una mayor profundización sobre el concepto de implementación véase 1. 3. 1.

3. 3. 3. 1. 1. El “Neandertal emplumado”: una nueva representación del *otro*

Tal y como observábamos en el apartado 3. 3. 3., la representación del hombre prehistórico ha sufrido diferentes cambios desde las primeras aportaciones del paleoarte hasta la actualidad. Este cambio que observamos en la representación de los homínidos responde a la evolución de los medios que se han ido incorporando al ambiente del MEH.

En el caso que ahora nos ocupa, la representación del hombre prehistórico y sus estilos de vida⁵⁰, también encontramos cierta evolución en la representación de los homínidos, y especialmente de los neandertales, en la planta 1. Frente a la imagen individual de las recreaciones en la planta 0, *La evolución en términos biológicos*, donde se ofrece una aproximación a las cuestiones biológicas de la evolución de las especies, en la planta 1 se representa una imagen más social de estos individuos y de los avances que les permitieron desarrollarse culturalmente.

En esta planta, llamada *La evolución en términos culturales: hominización y humanización*, se desarrollan aspectos asociados a la vida cultural de los homínidos, el desarrollo de las herramientas y de las habilidades que determinan su comportamiento como grupo. El tema de este espacio, tal y como ocurre en la planta inferior, desarrolla una organización temática siguiendo un esquema enciclopédico. Entendemos por enciclopedia “el conjunto de las interpretaciones que un grupo social e histórico da a los términos que usa” (Eco, 2009, p. 30), que, en el caso del MEH, reúne todas las características culturales que definen a las especies humanas. Ejemplo, la caza, la vestimenta, rituales funerarios, etc. (cf. fig. 24-25).

Esta representación de los aspectos culturales de los homínidos aporta un cambio de mirada respecto a la planta inferior. Tal y como describió Claude Lévi-Strauss (1983) a propósito del etnógrafo, podemos observar cómo de forma análoga el MEH en esta planta toma distancia respecto al objeto representado, dando paso del estudio arqueológico al estudio etnográfico. Para analizar este cambio en la representación de los homínidos tomaremos como ejemplo el “Neandertal emplumado” (cf. fig. 26). El análisis de esta

⁵⁰ Podemos definir los estilos de vida, cuestión ampliamente desarrollada por Lotman, como “tipologías de comportamientos sociales constituidos por agregados coherentes de actitudes, de actos, de puntos de vista, de enunciados, que permiten prever, bajo ciertas condiciones las opciones y las decisiones de los individuos que dependen de cada uno de esos “estilos” (Fontanille, 2017).

pieza, siendo la última incorporación en el MEH, nos permite su comparación con otras obras de paleoarte anteriores a esta y que ya formaban parte de la exposición permanente del MEH desde su inauguración.

Se trata de una reproducción de un busto de la especie *Homo neanderthalensis* realizada por Fabio Fogliazza, del Laboratorio de Paleontología del Museo Cívico de Historia Natural de Milán, entre 2011 y 2012. En este laboratorio Fogliazza desarrolla dos trabajos, uno relacionado con la técnica, la preparación de restos fósiles para su posterior investigación, y una más artística, vinculada a la interpretación de esos restos que incluye la ilustración y la escultura (Renesto, 2019). Según el paleoartista⁵¹,

La ilustración y aún más la escultura son en realidad mis actitudes "verdaderas". En el primer caso, confieso haber experimentado dos fases distintas: la primera, el aspecto técnico vinculado a la acuarela, con el que realicé la mayoría de los diseños para el Museo, pero no solo, y una segunda donde prevaleció el aspecto interpretativo, más "artístico" si se puede definir como tal, lo que me dio la mayor satisfacción, tanto a nivel personal como profesional (traducción nuestra).

De entre la prolífica obra de Fogliazza destacamos sus esculturas de paleoarte, de entre las que destaca el "Neandertal emplumado", junto a las recreaciones de *Ciro* (Scipyonix, el primer dinosaurio carnívoro descubierto en Italia; *Lucy*, la recreación de una *Australopithecus afarensis*; un individuo de *Paranthropus boisei*; y otro individuo de un homínido similar al *Homo erectus* cuyo cráneo muestra deformidades en la mandíbula y los dientes (id.).

La reproducción del "Neandertal emplumado", apodada popularmente como *Carletto*, llegó al MEH como pieza principal de la exposición temporal *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandertales* entre junio y diciembre de 2014. Al finalizar la exposición temporal, la figura pasó a formar parte de su colección permanente.

Según el catálogo de la exposición (MEH, 2014):

⁵¹ Todas las citas a Fogliazza de este epígrafe hacen referencia a la entrevista publicada por Silvio Renesto en una entrada al blog *Nikoland 2.0. Tutto ciò che ruota intorno al mondo Nikon* titulada "Fabio Fogliazza, un artista al Museo".

Para la reconstrucción de los rasgos faciales del “Neandertal emplumado” Fabio Fogliazza ha trabajado a partir de un cráneo encontrado en el yacimiento de La Ferrassie, en la Dordoña francesa. Este cráneo, que pertenece al esqueleto denominado La Ferrassiel (LF1), es uno de los más completos de un individuo masculino neandertal (p. 33).

La información obtenida en la investigación de estos restos es la base sobre la cual el artista elabora la figura modelada en arcilla, silicona y resina sintética. Una vez realizada la estructura del busto, Fogliazza añade otros atributos ornamentales basándose en la información arqueológica obtenida en la investigación del yacimiento de Fumane, como también ocurre en la ilustración de Mauro Cutrona que observábamos en el epígrafe de figuras (cf. figura 15).

Nuevamente, según describe el texto del catálogo (ibíd.),

entre los huesos de los animales que los neandertales transportaban hasta esta cueva hay seis especialmente interesantes porque presentan producidos por instrumentos de piedra con el objeto de desarticularlos. (...) Sin embargo, el interés de estos por las rapaces, especies siempre poco abundantes y de escaso o nulo valor alimenticio, tiene que obedecer a razones que no son la obtención de calorías. Y el valor de las plumas con fines de adorno es una hipótesis muy digna de ser tomada en cuenta (p. 27).

El resultado de la aplicación de estos elementos ornamentales dará lugar a la pieza presentada en el MEH, que hace converger los distintos lenguajes artístico, científico y patrimonial en una sola figura (ibíd.):

Fabio Fogliazza ha imaginado el aspecto de un neandertal masculino con el pelo cuidadosamente cortado y además adornado con plumas de quebrantahuesos, paloma y chova piquigualda sujetas con tiras de piel de corzo. Las orejas han sido decoradas con cañones de plumas de paloma y se abriga el cuello con una piel de zorro, de la que cuelgan garras de águila. La cara está pintada con almagre (color rojo) y óxido de manganeso (color negro) (p. 10).

Todo ello (colores, pinturas, plumas, pieles, cabeza y rostro rasurados, etc.) dará como resultado una recreación más cercana a la imagen del nativo americano, cuya representación podemos observar abundantemente en la literatura y el cine, que a la de

las ilustraciones y recreaciones que se han producido anteriormente, como es el caso de la reproducción de neandertal de Elisabeth Daynès ya mencionada (cf. figura 16).

En este aspecto, debemos retomar brevemente la cuestión de la fisiognómica, en cuanto el aspecto final de la escultura depende de las decisiones tomadas por el artista. Según el propio Fogliazza (Renesto, 2019), “la idea nació para crear un retrato realista que visualizara *nuestras teorías* sobre las habilidades cognitivas y expresivas del Hombre de Neanderthal, *hasta entonces considerado poco más que nuestro primo que no tuvo éxito*” (subrayado nuestro). Es decir, que la recreación del “Neandertal emplumado” responde a la interpretación personal de los resultados obtenidos de la investigación científica que busca, a través de la expresividad, reflejar una hipótesis determinada sobre las capacidades cognitivas y emocionales de una especie. Podemos, en este sentido, apreciar el aspecto interpretativo, más “artístico”, que describía el artista en cuanto a las fases que atraviesa su trabajo.

Así, por medio de esta figura vemos representada las ideas de alteridad y otredad en el discurso del MEH a través de la reproducción de modelos ya conocidos y que en otro tiempo fueron considerados como exóticos, diferentes. Entendemos por exotismo “la percepción de la diversidad, el conocimiento de que algo es diferente de uno mismo” (Segalen, 2002, p. 19).

3. 3. 3. 1. 1. 1. Una mirada hacia “lo exótico”

Podemos observar en la representación del “Neandertal emplumado” una mirada próxima a “lo exótico” a través del uso de los tatuajes y otros elementos. La figura de *Carletto* incluye atributos como el rasurado de cabello y rostro o perforaciones en las orejas que ya lo relacionan con “lo primitivo”, “lo salvaje”⁵². Sin embargo, una de las

⁵² Podemos comprobar que la ideas de “lo primitivo” o “lo salvaje” se repiten en diferentes exposiciones temporales propuestas en el MEH como *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandertales*, que se analiza en esa ocasión. También se observa en otras exposiciones como *Mvet ya aba’a. Objetos de fuerza y poder del golfo de Guinea*, que comienza su catálogo con el texto “El relato del Aba’a (mvet ya aba’a) invita a visitar unos espacios habitados por unos pueblos habitualmente presentados de una manera negativa, y sus culturas equivocadamente categorizadas como salvajes o primitivas” (p. 5). Ocurre también en la exposición pictórica de Ernesto Ciruelos, *Primitivismo abstracto*, en la que, de acuerdo al texto del

características que lo relacionan expresamente con “lo exótico” es el uso de tatuajes propio de culturas como la maorí o la de los nativos americanos. A través del tatuaje, la recreación del “Neandertal emplumado” se propone como evidencia de lo tribal, lo primitivo, que se sitúa en un espacio entre la naturaleza y la cultura. Una forma progresiva de reglamentación sobre la naturaleza.

Recordemos las investigaciones de Lévi-Strauss (1964) sobre la mitología de los indios Bororo del Brasil central, cuyo héroe principal del mito de referencia, “Bororo: Los guacamayos y su nido” (p. 43-45), recibe el nombre de *Gerguiguiatugo*, que etimológicamente se descompone en “atugo, “pintado”, “decorado”, adjetivo que designa el jaguar cuando es sustantivado; y: *geriguigui*, “tortuga terrestre” (p. 48), y significa “pintado” o “piel bonita” (p. 81). En el segundo mito, o primera variación del mito de referencia, descrito por Lévi-Strauss (pp. 54-55), “Bororo: El origen del agua, de los atuendos y de los ritos funerarios”, el héroe desempeña como empresa principal el dominio de la naturaleza, ya que trae la lluvia y del viento, y de la cultura gracias al uso del fuego:

Si la tempestad ha apagado todos los hogares con excepción del de la choza en la que se ha refugiado el héroe, éste se halla momentáneamente en la situación del jaguar: es amo del fuego y todos los habitantes tienen que dirigirse a él para obtener tizones, a fin de volver a encender los fuegos perdidos. (p. 141)

Pero, además, tal y como señala el texto de Lévi-Strauss, el nombre del héroe principal del mito de referencia, *Gerguiguiatugo*, podría tener una nueva interpretación “a partir de gerigigi”, “leña para calentarse” y atugo “jaguar”, o sea: el jaguar de la leña para calentarse” (ibíd.). Gracias a esta doble interpretación del nombre del héroe se relaciona el aspecto físico, el uso de tatuajes, y las cualidades que le hacen valioso para su comunidad: el jaguar como elemento intermedio entre la naturaleza y la cultura. Si bien el nombre de la pieza el “Neandertal emplumado” o *Carletto* no refleja estas características de mediación, el uso del tatuaje como signo de lo tribal sí funciona como catalizador de significados, y por tanto le aportan la cualidad de mediador entre el espacio

catálogo, dota su obra ““Primitivismo”, en el que sus cuadros pasan a reflejar aquello que el espectador puede interpretar como de signos o símbolos, animales bípedos o cuadrúpedos o, acaso, mitológicos (...)”.

de naturaleza y el de cultura que culturalmente se asocian a las comunidades indígenas. Vamos adelantando aquí la problemática derivada de la propuesta de Fogliazza que identifica la especie neandertal con las representaciones del chamán.

Además, esta idea se ve reforzada por la combinación de la figura del “Neandertal emplumado” con otras piezas que ya pertenecían a la exposición permanente del MEH, como las representaciones en miniatura de rituales funerarios o asentamientos de grupos de homínidos, que incluyen elementos como tiendas de campaña, hachas, pieles, grupos reunidos en torno a hogueras, etc. (cf. fig. 24-25). La agrupación y montaje de los elementos en un mismo espacio produce la resemantización de los elementos, es decir, que aquellas representaciones de los homínidos y su estilo de vida que formaban parte del MEH originalmente, con la presencia del “Neandertal emplumado” adquieren nuevos significados relacionados con “lo exótico”. De esta manera, se enmarca a las distintas especies del género *Homo* representadas en una categoría laxa de exotismo.

Asimismo, junto a la combinación de objetos presentes en el MEH antes que la figura del “Neandertal emplumado”, encontramos la repetición de determinados elementos en el MEH que apoyan la exposición de estos objetos, como son las imágenes del catálogo de la exposición, el uso de colores y materiales, la tipografía de las cartelas y del texto del catálogo, etc., que dan una imagen homogeneizante del discurso del MEH y permite la inserción de la nueva pieza junto a las que ya formaban parte del MEH. De acuerdo con las palabras de Omar Calabrese (1987), en el fenómeno de la repetición pueden distinguirse tres tipos:

- 1) la repetición como modo de producción de una serie con una matriz única, según la filosofía de la industrialización; 2) la repetición como mecanismo estructural de generación de textos; 3) la repetición como condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos (pp. 45-46).

El fenómeno de repetición que observamos en el MEH está relacionado con el segundo tipo: la repetición como mecanismo estructural de generación de textos. Calabrese (ibíd., p. 47) propone una lista de series de televisión en los que se produce la repetición de distintos elementos como estructuras de guion, motivos, citas, etc., que insertados en una “red de modelos con los que analizamos los fenómenos, que precisamente, a través de

aquella red, se transforman ya no en individuos localizados, sino en estados de cosas abstractas utilizadas como muestras”. Ocurre de la misma forma con estas estructuras, imágenes y motivos dentro del MEH. Ya sea a través de la “variación de un idéntico”, — como son las maquetas, replicas, reproducciones, e incluso la propia estructura del edificio del museo—, o de la “identidad de varios diversos” —formas, colores, texturas, tipografías, etc. de distintos elementos—, estos, al formar parte de red de modelos que forman el discurso del MEH, pasan de ser elementos aislados a porciones de un mismo texto que sirven de muestra de un fenómeno concreto: el relato ofrecido por el MEH.

Pongamos, por ejemplo, la representación de figuras femeninas de neandertal cuyo autor Fabio Fogliazza propone en el catálogo de la exposición *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandetales* (cf. fig. 26).

Ambas ilustraciones, realizadas en 2014, representan figuras femeninas sobre un fondo negro. La primera, que sostiene un niño, está parcialmente vestida, lleva el corte de pelo recto, con flequillo y sin adornos, y se acompaña de un texto que reza “WOMANINRED”. La segunda, se representa sola, desnuda, con adornos en el cabello y acompañada de un texto que dice “INBLACK”. Según el texto que lo acompaña (MEH, 2014):

La mujer sapiens (auriñaciense) está retratada caminando sobre el horizonte A2R, un suelo por entero de ocre rojo. La mujer neandertal está teñida con bióxido de manganeso (hay evidencias de su uso en el Pech de l’Aze, Francia) (Catálogo de la exposición *Cambio de imagen. Una nueva visión de los Neandertales*). (p. 49)

Fogliazza utiliza estas ilustraciones para señalar la presencia de materiales en respectivos yacimientos a través del color. Ninguna de las figuras está caracterizada con elementos que se relacionen exclusivamente con la especie *Homo Neanderthalensis*, pero el uso de colores asociados a los yacimientos, usados también en el arte rupestre, sirve de contexto para las ilustraciones y, por tanto, el visitante, o lector del catálogo en este caso, asumen que se trata de individuos de esta especie.

Asimismo, podemos observar esta misma repetición de elementos en otras configuraciones del MEH como la recreación del terreno de las excavaciones, las columnas rugosas que simulan el color, el tacto y las sensaciones de las cuevas, fotografías, proyecciones audiovisuales, ilustraciones, etc. (cf. fig. 28-34).

Como podemos observar, y siguiendo con la propuesta de Calabrese (1987):

no nos interesa tanto *lo que se repite*, como el modo de fragmentar los componentes de un texto y de codificarlos para poder establecer un sistema de invariantes (...). Como se ve, también desde el punto de vista de la dialéctica entre identidad y diferencia nuestro objetivo es el de una posible definición estética de un sistema (...) en progresiva evolución a través de estados discontinuos (p. 50).

De esta manera observamos que la dialéctica entre la identidad y la diferencia no solo se manifiesta en el plano de contenido del discurso del MEH, es decir, la definición de características de las especies del género *Homo* que las distinguen y relacionan entre sí a través de la construcción de la alteridad, sino que encontramos este diálogo en el plano formal del Museo, en la creación de una estética que permite la representación de los cambios de tendencia en la concepción del hombre prehistórico.

Este cambio de imagen en la representación del hombre prehistórico está motivado, en primer lugar, y como decíamos anteriormente, por el desarrollo en el estudio arqueológico, que presentan nueva información y, por tanto, nuevas hipótesis.

La emergencia de un descubrimiento produce cambios de interpretación de una rama de la ciencia concreta, que finalmente dará lugar a la reformulación, si no al cambio, de un paradigma (Kuhn, 1975, p. 92-111). En el caso que nos ocupa, el hallazgo de huesos de aves en yacimientos asociados a los neandertales dará lugar al cambio de percepción de esta especie. La comunicación de esta nueva percepción del acercamiento entre ambas especies exige un cambio en su representación en los museos.

Pero, por otra parte, en la recreación de esta figura juega un papel definitivo la creatividad del artista, que queda reflejado en enunciados como “Fabio Fogliazza ha imaginado el aspecto de un neandertal masculino (...)”, “Fabio Fogliazza ha querido representar también mujeres” o “Fabio Fogliazza lo imagina como un individuo marcado por la patología” del texto del catálogo (MEH, 2014, pp. 10, 39, 40). Así, el aspecto final determina el discurso del MEH y su actitud frente a los hallazgos. No en vano, la introducción del catálogo dirigida a los visitantes de la exposición señala la importancia del trabajo del paleoarte, y por tanto del lenguaje artístico, en el discurso: “las reconstrucciones que hacen los paleoartistas están influidas por las teorías científicas más aceptadas en cada momento” (MEH, 2014, p. 5). Tanto es así, que cabe preguntarse en

qué medida la investigación científica y la creatividad del arte se influyen mutuamente en el discurso del MEH.

Recordemos que el discurso del Museo está previsto para un visitante no experto, aquel que posee una enciclopedia media descrita por Eco (2009, p. 34-35) como aquella que “se identifica con los contenidos de una cultura dada”, o, dicho de otra manera, aquella accesible a un destinatario medio y que engloba el potencial total de una cultura sobre un determinado trabajo cultural. Teniendo esto en cuenta, se hace necesaria la manifestación de la distancia que separa ambas especies para que este visitante del MEH no interprete ambas especies como idénticas.

En este sentido, la mirada antropológica del MEH frente al objeto, que tal y como describía con Jean-Marie Benoist (1981, p. 13) a propósito del estudio antropológico y el concepto de identidad, oscila “entre el polo de una singularidad desconectada y el de una unidad globalizante poco respetuosa con las diferencias”. Es decir, entre el reconocimiento de una naturaleza humana que aúna a todas las especies del género Homo y la descripción de las características que distinguen a cada una de ellas y de sí mismo.

Para resolver esta cuestión el paleoartista Fogliazza ha tomado un modelo que forma parte de la memoria cultural del público general que se concreta en el visitante medio — quienes formaban parte del “nosotros”, que como señalábamos anteriormente se configura en el texto-museo—, y que es percibido como un “otro”: el nativo americano. Este modelo encarna la problemática de los límites entre naturaleza y cultura desarrollado por Lévi-Strauss (1949) para quien

es imposible referirse, sin incurrir en contradicción, a una fase de la evolución de la humanidad durante la cual ésta, aun en ausencia de toda organización social, no haya desarrollado formas de actividad que son parte integrante de la cultura (p. 35).

O, dicho de otra manera, la naturaleza y la cultura se presentan como dos estados igualmente presentes en la condición humana, cuya combinación dará lugar a las distintas “respuestas que da a las excitaciones externas o internas, algunas corresponden íntegramente a su naturaleza y otras a su situación” (id.). Y se refiere expresamente a la especie de Homo neanderthalensis señalando su naturaleza dual en aspectos como “su probable conocimiento del lenguaje, industrias líticas y sus ritos funerarios”, que, sin embargo, no se equipara al nivel de cultura de sus sucesores neolíticos.

El análisis de esta distinción, teniendo en cuenta de nuevo las palabras de Lévi-Strauss (ibíd.), posee una dificultad doble:

Por una parte, se puede intentar definir, para cada actitud, una causa de origen biológico o de origen social; por otra, buscar el mecanismo que permite que actitudes de origen cultural se injerten en comportamientos que son, en sí mismos, de naturaleza biológica y logra injertárselos (p. 36).

Así, el MEH señala algunas de las características de esta especie como la hipótesis del uso de plumas con fines de adorno, que parte de una respuesta biológica, el consumo de aves por parte de los neandertales como fuente de alimento, y se integra como respuesta cultural debido a, según el texto del catálogo de la exposición, la interpretación arqueológica de una serie de marcas halladas en los huesos de las alas de estos rapaces, que, debido a su escaso o nulo aporte calórico, debieron ser desechados como alimento e incorporados con otros fines. Esta interpretación cultural de un fenómeno biológico como es la alimentación, dará lugar, finalmente, a la traducción en la figura de Carletto representado a través de la figura del Chamán.

Junto a la figura de Carletto, en el catálogo de la exposición, podemos observar algunas ilustraciones realizadas por Fabio Fogliazza sobre lo que él imaginó de la vida de los neandertales y que le inspiraron para la recreación del “Neandertal emplumado”. De entre estas ilustraciones mostradas a continuación destacamos aquella titulada “Wings of Shaman”, Chamán alado (cf. fig. 34).

En esta imagen observamos nuevamente la creatividad del artista. Vemos una figura desnuda, solitaria, y con expresión de tristeza o desamparo junto a lo que puede ser una hoguera apagada. Además, lleva plumas en la cabeza, un palo atravesando su nariz y la cara y el cuerpo rasurados y pintados con los mismos colores ocre y negro que la figura de Carletto. Se trata nuevamente de la estética del indio americano, pero usada para incorporar nuevos atributos a estos homínidos relativos a su jerarquía y relaciones sociales: la espiritualidad, la diferencia o el misticismo.

La propuesta de Fogliazza ofrece un concepto de los neandertales que supera la recreación del homínido. Interpreta, además de su aspecto, el posible rol social que pudieron desarrollar ciertos individuos en una comunidad. Una vez más recurrimos al texto del catálogo para comprobar la mirada antropológica del MEH frente al verdadero

objeto de exhibición, los restos arqueológicos a partir de los cuales organiza su discurso (MEH, 2014):

En todas las comunidades tradicionales “que se respeten” hay un chamán, el elemento de contacto con el mundo de los espíritus. Fabio Fogliazza lo imagina como un individuo marcado por una patología, “alguien distinto”, pero tenido en gran estima en su grupo de pertenencia que lo alimenta y escolta (p. 40).

En primer lugar, detengámonos en el enunciado “En todas las comunidades tradicionales “que se respeten” (...)”. En este enunciado observamos cómo se crea una identificación entre las sociedades “tradicionales” y las sociedades neandertales. Gracias a la introducción de la noción de tradición, será posible la incorporación de los nuevos atributos de los neandertales en el relato sobre la evolución de las especies humanas, que presenta de forma lineal, sin rupturas ni discontinuidades en el discurso del MEH. De acuerdo con las palabras de Foucault (1969):

Tal es la noción de tradición, la cual trata de proveer de un estatuto temporal singular a un conjunto de fenómenos a la vez sucesivos e idénticos (o a menos análogos); permite repensar la dispersión de la historia en la forma de la misma; autoriza a reducir la diferencia propia de todo comienzo, para remontar sin interrupción en la asignación indefinida de origen; gracias a ella, se pueden aislar las novedades sobre un fondo de permanencia, y transferir su mérito a la originalidad, al genio, a la decisión propia de los individuos. (pp. 33-34)

Así, aunque el descubrimiento de determinados restos de aves en los yacimientos sea interpretado como un hallazgo relevante que genera nuevas hipótesis y permite la reinterpretación de toda una especie (*Homo neanderthalensis*), el MEH propone estos cambios como una prueba —incluso el capítulo del catálogo donde explica la hipótesis de las plumas con fines de adorno se titula *Pruebas de vida*— del comportamiento de estas comunidades, comparable al de otras sociedades posteriores en el tiempo. Es decir, el hallazgo de huesos de aves representa una variación, un rasgo de originalidad respecto a la información disponible para los investigadores y, por tanto, de la imagen del homínido que se ofrecía hasta el momento. Pero este rasgo distintivo se ve diluido en el discurso como un rasgo común a otras sociedades de *Homo sapiens* y, por tanto, una forma de cultura primitiva cuyo progreso dará lugar a usos y formas de adorno de nuestra

especie. No en vano, Lévi-Strauss (1958, p. 317), a propósito de la idea de progreso en la cultura señala la propensión de la prehistoria y arqueología a “desplegar en el espacio formas de civilización que propendíamos a imaginar como escalonadas en el tiempo”. Así, la representación del neandertal a través de la imagen del nativo americano en el MEH responde, de alguna manera, a este cambio de percepción.

Así, algunos de esos usos de plumas propuestas por el propio MEH que le permiten presentar la idea del chamán como forma análoga a las actuales (cf. fig. 35).

Por otra parte, la idea de “comunidades tradicionales “que se respeten” (...)” remite a la problemática del etnocentrismo desarrollada por Lévi-Strauss en *Raza e historia*, y descrita en el texto anteriormente mencionado de Benoist a propósito de la dualidad entre la identidad universal del Hombre y su tendencia a la individualidad. En su texto Lévi-Strauss (ibíd.) define el etnocentrismo como una actitud del pensamiento:

La humanidad cesa en las fronteras de la tribu, del grupo lingüístico, y a veces hasta del pueblo; al punto de que gran número de poblaciones llamadas primitivas se designan a sí mismas con un nombre que significa “los hombres” (o a veces —¿diremos con más discreción?—, “los buenos”, “los excelentes”, “los completos”), implicando así que las otras tribus, grupos o pueblos no participan de las virtudes o aún de la naturaleza humana, sino que a lo más se componen de “malos”, de “perversos”, de “monos de tierra” o de “liendres”. A menudo se llega a privar al extranjero de ese último grado de realidad, haciendo de él un “fantasma” o una “aparición” (p. 309).

A esta lista de nombres que los llamados pueblos primitivos usan para designarse a sí mismos (“los hombres”, “los buenos”, “los excelentes”, “los completos”), cabe la posibilidad de añadir el apelativo de “los respetables” como señala el texto del catálogo, haciéndoles partícipes de nuestra “humanidad”. Es decir, aquello que nos aleja de la animalidad, de la brutalidad: nuestra cultura.

En este aspecto el MEH observa a los neandertales como un “otro”, ciertamente, pero dentro de una proximidad relativa. Si bien las nociones de “bárbaro” o “salvaje” representan la alteridad, axiológicamente poseen un signo negativo (son individuos fieros, brutales, incultos e imprudentes). Sin embargo, el exótico es percibido por el grupo de referencia como diferente de sí mismo, pero no necesariamente malo. La expresión “que se respeten” sugiere el reconocimiento del estatus y naturaleza humanas de estos grupos que, sin embargo, no deja de reconocer como diferentes de sí mismo. Esta diferencia es

expresada inmediatamente después en el enunciado “un individuo marcado por una patología, “alguien distinto” pero tenido en gran estima en su grupo de pertenencia que lo alimenta y escolta”. Es decir, alguien diferente a “nosotros” —esta vez sí, entendido como especie humana, *Homo sapiens*, y comunidad (“yo colectivo”)— pero aceptado en su comunidad que lo interpreta, tal y como señala Lévi-Strauss (1964), como un modo de mediación entre dos mundos.

Ciegos o rencos, turtos o mancos son figuras mitológicas frecuentes en todo el mundo, y que nos desconciertan porque su estado se nos antoja una carencia. Pero igual que un sistema vuelto discreto por sustracción de elementos se hace lógicamente más rico, pese a ser numéricamente más pobre, los mitos confieren a menudo a los mutilados y a los enfermos una significación positiva: encarnan modos de mediación. Imaginamos la mutilación y la enfermedad como privaciones del ser, y por tanto como un mal. Pero si la muerte es tan real como la vida y si por consiguiente no existe más que el ser, todas las condiciones, aun patológicas, son positivas a su manera. El “menos-ser” tiene el derecho de ocupar un lugar cabal en el sistema puesto que es la única forma concebible del tránsito entre dos estados “plenos”. (p.59)

Es decir, que el individuo mutilado, enfermo o discapacitado se representa en los distintos mitos —recordemos al héroe del mito “Bororo: Los guacamayos y su nido” (Ibid., pp. 43-45)—, también en el relato ofrecido por el MEH, como un estado intermedio entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos debido precisamente a su patología. Este hecho, a pesar de parecer negativo en principio, otorga a estos individuos un estatus superior en su grupo social representado a través de la decoración con plumas, debido a su capacidad exclusiva de comunicar ambos espacios de vida y de muerte.

Sin embargo, la espiritualidad de los neandertales no está presente en los elementos hallados en los yacimientos, sino en la interpretación posterior que propone el MEH a través de su museografía. Por tanto, podemos entender la propuesta del MEH, no solo como una representación de la probabilidad científica, sino como una apuesta sobre lo que estos homínidos pudieron ser.

A continuación, el texto del catálogo (MEH, 2014), continúa con un argumento que sugiere las cualidades de espiritualidad y misticismo que lo revisten de un aura mágico y

lo caracterizan como chamán, es decir, “persona a la que se supone dotada de poderes sobrenaturales para sanar a los enfermos, adivinar, invocar a los espíritus, etc.”⁵³:

Las alas son una metáfora que alude a la posibilidad del chamán de pasar de una realidad a otra. El chamán neandertal ve en el fuego al que vendrá de lejos y acabará con su gente. Las sociedades sapiens tuvieron y tienen chamanes, ¿por qué no habrían de tenerlos los neandertales? (p.40).

Esta metáfora realizada por el paleoartista, no por el homínido (neandertal) representado a través de la figura del chamán, relaciona nuevamente los espacios de naturaleza y cultura siendo este individuo el elemento intermedio que comunica ambos espacios. La figura del indio americano sirve como punto de equilibrio entre las especies del género *Homo no sapiens* —como es el caso de los neandertales caracterizados hasta las últimas décadas como seres brutales— y aquellas sociedades industrializadas del *Homo sapiens*. Lévi-Strauss (1958, p. 301), a propósito de la relación entre naturaleza y cultura, señala la “prioridad incondicional que se le reconoce a la cultura sobre la naturaleza”, otorgada por las sociedades industrializadas. Sin embargo, la noción de naturaleza de los pueblos llamados “primitivos” les permite trascender a un espacio superior a la cultura (id.):

No obstante, entre los pueblos llamados “primitivos” la noción de naturaleza ofrece siempre un carácter ambiguo: la naturaleza es precultura y es también subcultura; pero es sobre todo el terreno en el que el hombre puede esperar entrar en contacto con los antepasados, los espíritus y los dioses. Hay pues en la noción de naturaleza una componente “sobrenatural”. Y esta “sobrenaturaleza” está tan incontestablemente por encima de la cultura como por debajo lo está la naturaleza.

Gracias a la metáfora del chamán, el neandertal asume las cualidades de respeto por la naturaleza y el arraigo a la tierra. Pero también la clarividencia, la profecía, capacidad de acceder a lo divino, etc., que culturalmente se asocian a las llamadas sociedades primitivas como los indígenas americanos. Por tanto, hay aspectos de religiosidad en estas representaciones.

⁵³ Esta definición de “chamán” ha sido tomada de la versión web de la Real Academia de la Lengua (RAE).

En este sentido, gracias a la construcción del relato sobre la historia de la evolución de los homínidos a través de su representación lineal en el museo, el MEH compara ambas especies y, por semejanza en sus características físicas o intelectuales desveladas en el estudio de los restos arqueológicos hallados en distintos yacimientos, atribuye cualidades que observa en un grupo social concreto del Homo sapiens, como son las sociedades de nativos americanos, a los individuos de Homo neanderthalensis que estudia en el laboratorio. Así, Foucault (1969) señala la tendencia de tales nociones, semejanza e influencia, como fruto de la causalidad en determinadas unidades del discurso:

Tal es también la noción de influencias, que suministra un soporte —demasiado mágico para poder ser bien analizado— a los hechos de transmisión y de comunicación; que refiere a un proceso de índole causal (pero sin delimitación rigurosa ni definición teórica) los fenómenos de semejanza o de repetición: que liga, a distancia y a través del tiempo —como por la acción de un medio de propagación—, a unidades definidas como individuos, obras, nociones o teorías. Tales son las nociones de desarrollo y de evolución: permiten reagrupar una sucesión de acontecimientos dispersos, referirlos a un mismo y único principio organizador, someterlos al poder ejemplar de la vida (con sus juegos de adaptación, su capacidad de innovación, la correlación incesante de sus diferentes elementos, sus sistemas de asimilación y de intercambios), descubrir, en obra ya en cada comienzo un principio de coherencia y el esbozo de una unidad futura, dominar el tiempo por una relación perpetuamente reversible entre un origen y un término jamás dados, siempre operantes (p. 34).

De acuerdo con Foucault, y tal y como hemos observado en el discurso del MEH, existe la tendencia en el discurso histórico, arqueológico, paleontológico e incluso museográfico en nuestro caso, de disipar en el relato la discontinuidad y ruptura que le son intrínsecos. Esta disolución de los límites en los acontecimientos aislados que delinear y conforman el discurso es posible debido a distintas fórmulas como es la semejanza. Así, como señala el texto, unidades con fronteras bien delimitadas que se repiten de forma análoga tienden a ser interpretadas como consecuencia una de otra bajo las ideas de desarrollo o progreso, permitiendo, a su vez, la pronosticación de una repetición futura. Este principio organizador causará un efecto de mayor intensidad en el

MEH debido a su alto carácter procesual que convierte el término “evolución” en un semema su discurso (Greimas, 1971, pp. 66-68)⁵⁴.

El recorrido argumental del discurso del MEH ofrece la hipótesis del chamanismo en los neandertales como una pronosticación en el pasado: las sociedades sapiens tuvieron y tienen chamanes; los chamanes usan plumas; los neandertales usaron plumas; por tanto, los neandertales tienen chamanes. Esta inferencia lógica propuesta por el MEH consiste en la abducción. Entendemos por abducción, descrita por Eco (1976, p. 206), como la “inferencia de un caso a partir de una regla y de un resultado”.

El paralelismo planteado entre la evolución biológica de las especies y su evolución cultural corre el peligro de incurrir en el *falso evolucionismo* acuñado por Lévi-Strauss (1958, p. 310), que consiste en “una tentativa de suprimir la diversidad de las culturas sin dejar de fingir que se las reconoce plenamente”. Para explicar este fenómeno, Lévi-Strauss (ibíd., p. 311) propone el ejemplo de la evolución biológica del caballo basada en el hecho de que “hace falta un caballo para engendrar un caballo”; y también, en que la investigación geológica, a medida que avanzamos en estratos más profundos, nos ofrece formas de la especie, desde la forma más arcaica hasta las más actuales. Sin embargo, este razonamiento que explica la evolución biológica de las especies no podría explicar el hecho cultural (id.):

Puede extraerse del suelo objetos materiales y verificar, según la profundidad de las capas geológicas, la forma o la técnica de fabricación de objetos varía progresivamente. Y no obstante, un hacha no da nacimiento a físicamente a otro hacha, como pasa con un animal. Decir, en este último caso que un hacha ha evolucionado a partir de otra constituye pues una fórmula metafórica y aproximativa, desprovista del rigor científico que se vincula a la expresión similar aplicada a los fenómenos biológicos. (...) La noción de evolución biológica corresponde a una hipótesis dotada de los más elevados coeficientes de probabilidad que puedan encontrarse en el dominio de las ciencias naturales; en cambio, la noción de evolución social o cultural no aporta, a lo más, sino un procedimiento seductor, pero peligrosamente cómodo, de presentación de los hechos.

⁵⁴ Greimas (1966, pp. 66-68) define semema como el efecto de sentido, resultado de la suma de núcleo de sentido y el sema contextual (Cs); siendo el primero un mínimo sémico permanente e invariante, y las variables sémicas procedentes del contexto que producen el efecto de sentido en los núcleos de sentido el segundo.

Por tanto, a la pregunta, “las sociedades sapiens tuvieron y tienen chamanes, ¿por qué no habrían de tenerlos los neandertales?”, teniendo en cuenta las palabras de Lévi-Strauss, el MEH no podría justificar la existencia de chamanes en las sociedades neandertales como una forma precedente del chamanismo propio de las sociedades sapiens siendo consecuencia, únicamente, de la evolución cultural.

El elemento que relaciona el chamanismo y las sociedades neandertales se detalla a continuación en el texto del catálogo de la exposición: “la cueva de Shanidar fue la que proporcionó la idea de relacionar chamanismo con los neandertales, sobre todo, basándose en el tipo de flores que rodeaba a Shanidar IV” (MEH, 2014, p. 40). Sin embargo, el elemento que sugiere la práctica del chamanismo en los neandertales, las flores halladas en Shanidar, no está relacionado con la imagen que se ofrece de estos individuos en las distintas representaciones. Tanto es así, que el “Neandertal emplumado” no posee ningún elemento (flores) que lo relacione con Shanidar IV. Recordemos que la estrategia llevada a cabo por el MEH, el uso de la imagen del nativo americano es una forma de traducción del discurso científico cuyo objetivo principal es transmitir de forma asequible para el visitante el conocimiento obtenido en los yacimientos. Esta representación de los neandertales permite al MEH aunar en un mismo discurso, gracias a la combinación de elementos (el chamanismo, las plumas, las ideas de primitivismo, la naturaleza, etc.), la información obtenida del estudio de los diferentes yacimientos arqueológicos y la creatividad propia de las Bellas Artes para representar la alteridad.

El problema al que se enfrenta el MEH es el que ya abordó Lévi-Strauss en “La mirada distante” (1983, pp. 21-43), tratando de explicar la diversidad de las culturas desde el punto de vista del etnógrafo, y que se puede resumir en la pregunta ¿cómo se define una unidad cultural?, o, dicho de otra manera, ¿cuándo y dónde empieza la alteridad?

Para Lévi-Strauss (1979) cada sociedad puede, desde su propio punto de vista, clasificar a otras culturas en tres tipos:

Las que son sus contemporáneas pero residen en otro lugar del globo; las que se han manifestado aproximadamente en el mismo espacio, pero la han precedido en el tiempo; aquellas, por último, que han existido a la vez en un tiempo anterior al suyo y en un espacio diferente de aquel donde ella reside (p. 312).

Para abordar esta cuestión tomaré prestada la matriz adaptada a nuestro objeto de estudio en la que, reformulando las categorías de Lévi-Strauss, se define la posición relativa de las distintas unidades culturales en función de las coordenadas de tiempo (t) y espacio (e)⁵⁵ (cf. fig. 36).

En la matriz se proponen cuatro categorías. En la primera, tiempo y espacio presentes, podemos situar un *nosotros*, el aquí y ahora. Es el espacio donde se construye el yo/tú o nosotros/ellos en el discurso del MEH. En la segunda categoría, tiempo presente y espacio otro, podemos situar toda cultura presente que no solo residen en otro lugar del globo, sino que además es percibida como diferente por un *nosotros*, el exotismo. Dentro de esta categoría laxa de exotismo podemos encontrar al salvaje, el indígena, etc. En la tercera categoría, tiempo otro y espacio presente, situamos aquellas culturas que, como decíamos, “se han manifestado aproximadamente en el mismo espacio, pero la han precedido en el tiempo” (ibíd., p. 312). Un ejemplo de estas sociedades son los homínidos que en otro tiempo poblaron Atapuerca y cuya investigación se comunica hoy en el MEH. Y, por último, en la cuarta categoría, tiempo y espacio otros, podemos situar aquellas culturas que “que han existido a la vez en un tiempo anterior al suyo y en un espacio diferente de aquel donde ella reside” (id.). Son ejemplo de estas sociedades todas las demás especies del género *Homo* que poblaron el planeta, cuyos restos no se han encontrado en los yacimientos de Atapuerca. Por ejemplo, *Lucy*, el ejemplar de *Australopithecus afarensis*, que se expone en la *Galería de los homínidos* del MEH mencionado anteriormente a propósito de la evolución técnica de las recreaciones de paleoarte (cf. fig. 19).

El ejercicio realizado por el MEH consiste en representar culturas que pertenecen a la cuarta categoría de nuestro gráfico, es decir, que pertenecen a un tiempo y espacios diferentes, como las sociedades neandertales, a través de la imagen de una cultura que pertenece al segundo grupo como es el nativo americano. De esta forma se mantiene la categoría de espacio diferente (e') respecto del grupo de referencia (t, e) y cambia la categoría de tiempo, que pasa del pasado al presente (de t' a t).

Tal y como hemos observado hasta ahora, esta estrategia de comunicación llevada a cabo por el MEH consiste en la traducción del cambio de actitud del discurso científico frente a los homínidos. Esta traducción se concreta en la representación de la alteridad a

⁵⁵ Esta matriz fue presentada por el profesor Rayco González en una de sus clases en el Máster de Patrimonio y Comunicación de la Universidad de Burgos (2014).

través la recreación de los neandertales de un modo completamente diferente al que se había llevado a cabo hasta el momento. El Homo neanderthalensis había sido interpretado como un ser brutal, rudo y poco sofisticado, frente a las representaciones actuales que muestran seres más complejos. El cambio de actitud de la ciencia respecto a esa idea de brutalidad de los homínidos exige un cambio de representación que permita comprender al público general los avances en el campo de la ciencia, para lo cual el museo recurre al paleoarte.

Si como decíamos, el paleoarte encierra un problema de axiología e ideología, el cambio en la mirada del observador (el MEH), el cambio en la representación de lo “primitivo” de lo brutal a lo exótico está determinado precisamente por el cambio ideológico. Así, ambas representaciones del neandertal comparten los valores del primitivismo y la alteridad, pero estas características se representan de distinta manera en el relato del MEH. Definimos, por tanto, la alteridad en el MEH como la representación del cambio de actitud frente al homínido.

Recordemos que, en este esquema las categorías de tiempo y espacio son categorías amplias que nos sirven para la descripción de un hecho concreto. Dentro de una relativa flexibilidad podemos redefinir las variables de tiempo y espacio que delimitan dónde comienza y acaba la alteridad. Es decir, definir nuevas unidades culturales.

Así, podríamos considerar que, definiendo un *nosotros* en tiempo y espacio presentes, y, eventualmente, ampliando la categoría tiempo, otros elementos que formaban parte de un espacio presente y tiempo pasado pasan a formar parte del *nosotros*. Es el caso de Miguelón, la Pelvis de Elvis, el oso Isidro, etc., piezas halladas en los yacimientos de Atapuerca y presentadas en el MEH, que, a través de su presentificación en el discurso cultural, pasan a formar parte de la semiosfera patrimonial de la ciudad de Burgos, de su aquí y ahora.

Cuando hablamos de modos de existencia del hombre prehistórico en el MEH estamos hablando de los modos de existencia propios de nuestra cultura, de cómo aplicamos nuestro paradigma y nuestra forma de entender el mundo. Nuestras estructuras y modelos de comprensión del mundo se aplican para comprender el hecho desconocido o imprevisto, el hallazgo de los restos óseos y el del nuevo conocimiento que de su estudio se deriva. Recuperando las palabras de Burke (1996, p. 91) sobre la narración de relatos

como forma de construcción de la identidad, no solo “quienes somos depende de quienes fuimos (...). Quienes pensamos que fuimos depende de quienes pensamos que somos”.

3. 3. 3. 1. 2. La construcción del *nosotros*: un problema enunciacional

En el apartado precedente hemos observado la construcción de la alteridad, una identidad cultural otra, en el MEH a través del análisis de la recreación llamada “Neandertal emplumado” (cf. fig. 26). En el presente epígrafe observaremos cómo a través de las distintas textualizaciones, de las cuales el museo se vale para la representación del hombre prehistórico, también se construye la identidad cultural entono a un nosotros.

Podemos encontrar entre dichas textualizaciones fotografías, ilustraciones, vídeos, réplicas, textos digitales, textos escritos, cartelas, etc. De entre estas textualizaciones, en este aspecto, prestaremos especial atención a aquellas que acompañan a los objetos comunicados en el MEH —como los restos arqueológicos hallados, las recreaciones de paleoarte presentes en las plantas 0 (*La evolución en términos biológicos*) y la planta 1 (*La evolución en términos culturales: hominización y humanización*), las herramientas y otros objetos de valor para los homínidos presentados también en la planta 1, etc.— en torno a los cuales el MEH organiza su discurso y los convierten en semióforos. Recordemos la definición de semióforo de Pomian (1999, p. 13) como aquel “objeto visible investido de significación”⁵⁶,

destinado(s) a reemplazar, a completar o a prolongar un intercambio de palabras, o a conservar sus rastros, volviendo visible y estable lo que de otra manera sería evanescente y únicamente accesible al oído (ibíd., pp. 14-15).

⁵⁶ Debemos mencionar, en relación al concepto de semióforo, la intervención de Lozano (2017) en el curso de verano *Documento e historia*, organizado por la Universidad de Burgos en Santo Domingo de Silos y dirigido por Rayco González. En su intervención, titulada “Del documento auténtico al documento semióforo”, plantea cómo los documentos han de ser interrogados y que dimensión le debemos atribuir. En virtud de su capacidad de ser interrogados, reenvían a otros signos, por lo que deben considerarse como semióforos.

Consideramos esta definición de Pomian dentro de su teoría sobre lo visible, en la que el semióforo debe ser acompañado de discurso, y que podría ser aplicada eventualmente para explicar el fenómeno por el cual los museos articulan su comunicación en torno a diferentes objetos, hallazgos arqueológicos en este caso, y el discurso que lo acompaña. Observamos este fenómeno tomando, por ejemplo, los restos óseos que se presentan en la planta -1, *La sierra de Atapuerca y la evolución humana*, cuya implementación exige una serie de cartelas, letreros, y otros elementos del dispositivo del MEH, que permiten la comunicación o la traducción de información que pertenece al discurso científico al discurso museográfico. Ocurre de igual manera en la comunicación de las esculturas que representan cada una de las especies del género Homo que se describen en las plantas 0 y 1.

A través de estos ejemplos podemos observar las características principales del semióforo descritas por Pomian (ibíd.) que hacen referencia, en primer lugar, a su composición y su capacidad para remitir a un hecho pasado inaccesible en el presente si no es invocado a través de la palabra:

un soporte y de signos que, sin formar un lenguaje fungen como compañeros, y entre lo visible y lo invisible. Pues cada uno remite prioritariamente a algo actualmente invisible y que no podría designarse por un gesto, sino únicamente evocado por la palabra; solo de manera derivada y secundaria los semióforos remiten a algo presente aquí y ahora (pp. 15-16).

Es decir, una serie de objetos comunicados junto a los elementos o textualizaciones que nombrábamos anteriormente (fotografías, ilustraciones, vídeos, réplicas, textos digitales, textos escritos, cartelas, etc.), y que gracias a su desempeño conjunto permite conservar en ellos una serie de significados, que ya no son visibles, de forma más permanente. Según la segunda característica,

En la medida en que sustituye algo invisible, lo muestra, lo indica, lo recuerda, o conserva su huella, un semióforo está hecho para ser mirado, si no es que escrutado en sus menores detalles, para imponer a sus destinatarios la actitud de espectadores.

Es decir, el semióforo, además de comunicar un objeto concreto a través de la implementación, favorece y guía la interpretación destacando un objeto y generando una actitud del observador que es interpelado como tal.

Y, por último, “una jerarquía según la rareza de sus materiales y formas. De ahí, finalmente, la importancia que uno adjudica a los caracteres de su apariencia, que manifiestan lo invisible, y que son, por lo tanto, signos”. En el caso del “Neandertal emplumado” describe especialmente esta última característica en cuanto en él se distinguen y jerarquizan los elementos que lo acompañan, lo adornan, y finalmente le permiten asumir las características de nomadismo, ritualidad, sofisticación, etc., que, sin estar de forma visible en el objeto, se manifiestan a través de estos atributos, y, en última instancia, comunican los avances científicos sobre los restos óseos hallados en los diferentes yacimientos.

Considerando la actividad museística del MEH en torno a la comunicación de la actividad investigadora desarrollada en los yacimientos de Atapuerca, parece razonable pensar que el ser humano, definido socioculturalmente en un tiempo y espacio presentes, no forma parte de ese grupo de homínidos que se investigan en los yacimientos de Atapuerca y el CENIEH y, por tanto, no forma parte de las principales representaciones del Museo.

Sin embargo, en los dispositivos del MEH (cartelas, libros editados por el propio Museo, etc.) que acompaña a los diferentes objetos y los convierte en semióforos, existen distintas formas de nombrar a este grupo heterogéneo de individuos comunicados, que se construye en el discurso del MEH. Asistimos a un problema de representación del conjunto de especies del género *Homo* motivado por cierta ambigüedad discursiva que supone la inclusión o exclusión en este grupo del ser humano definido socioculturalmente en un tiempo y espacio presentes.

A continuación, podremos observar cómo eventualmente tanto los homínidos, como investigadores y visitantes, convivirán en el discurso del MEH aunados en algunas ocasiones bajo la misma figura, disgregados en otras.

Atendiendo a esta cuestión observamos que el término *homínido* en determinadas ocasiones incluye, o no, al ser humano actual en función de cómo se construye el pronombre *nosotros* en el discurso del MEH. Nos encontramos aquí con el problema de

los pronombres, tema ampliamente desarrollado tanto a nivel puramente lingüístico como puramente enunciacional. Entendemos por enunciación (Benveniste, 1970):

un proceso de apropiación. El locutor se apropia el aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra. (...) La condición misma de esta movilización y de esta apropiación de la lengua es, en el locutor, la necesidad de referir por el discurso y, en el otro, la posibilidad de correferir idénticamente, en el proceso pragmático que hace de cada locutor un colocutor (pp. 84-85).

Desde las problemáticas originarias sobre problema de los pronombres, en cierto nivel se entiende la oposición *yo/tú* como un problema enunciacional centrado únicamente en quién ocupa la posición de la enunciación en cada momento. De entre las muchas aportaciones relativas a esta problemática nos referimos en esta ocasión a la propuesta por Benveniste (ibíd.), que establece a través de un problema pronominal los criterios de la no-persona y de la persona. Es decir, “entidades que tienen en la lengua su estatuto pleno y permanente y aquellas que, emanadas de la enunciación, solo existen en la red de “individuos” que la enunciación crea y en relación con el “aquí-ahora” del locutor” (p. 87). Esta propuesta descansa, fundamentalmente, en la característica principal de la enunciación:

la *acentuación de la relación discursiva al interlocutor*, ya sea este real o imaginario, individual o colectivo. Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse *cuadro figurativo* de la enunciación. Como forma de discurso, la enunciación plantea dos “figuras” igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación. Es la estructura del *diálogo*. Dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación. Este marco es dado necesariamente con la definición de la enunciación (p. 88).

Será esta estructura de cuadro figurativo lo que permita al locutor y alocutario posicionarse en la instancia de la enunciación para construir, definir sus límites, en el discurso que describe un hecho concreto, en nuestro caso, el discurso del MEH, la representación de las diferentes especies del género Homo. Recordemos también que en su texto *La naturaleza de los pronombres* Benveniste (1966) define la realidad en el discurso en función de la oposición *yo/tú*:

¿Cuál es, pues, la “realidad” a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan solo una “realidad de discurso”, que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de “locución”, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. *Yo* significa “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene “yo”. Instancia única por definición, y válida nada más en su unicidad (p. 173).

De acuerdo con su descripción de la oposición *yo/tú* sobre la alternancia de roles como locutor y alocutario del discurso, el conjunto al que reenvía el término *homínido*, se define, no solo delimitando al conjunto de individuos prehistóricos, sino por la posición del *yo/tú* adoptada en la instancia de enunciación, es decir, el acto individual de apropiación de la lengua.

Por otra parte, el estudio de las diferentes culturas y su representación ha sido objeto de reflexión constante para la semiótica de la cultura. De entre las distintas consideraciones sobre esta problemática encontramos que la oposición *nosotros/ellos*, ocupa un lugar esencial en las reflexiones de autores como Lotman (1996, 1998, 2000), especialmente en su trabajo sobre la semiosfera.

La definición de cultura de Lotman (2000, p. 169), como un “un dominio cerrado sobre el fondo de la no-cultura”, parte de la oposición de un espacio semiotizado o semiosfera, la cultura, a un espacio no semiotizado. Esta oposición “se yergue ante ella [la cultura] no como otros tipos de organización, sino como no-organizaciones”, que se caracterizan fundamentalmente por “la ausencia de rasgos de una estructura” reconocible para la cultura dada (Lotman, 1998, p. 65). Dicha definición dará lugar al establecimiento del *nosotros* cultura y un *ellos* cultura otra, que se concreta en figuras como las del extranjero, el bárbaro, el meteco, el salvaje, incluso el alienígena.

En virtud del carácter delimitado de la semiosfera (Lotman, 1996), la frontera define cada una de las esferas semióticas que intervienen en el proceso comunicativo y la producción de nueva información, lo que determina su carácter dialógico y posibilita la generación de sentido. Sin embargo, “la frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma” (ibíd., p. 13). Es decir, que la frontera semiótica está formada por aquellos textos que desempeñan la función de *filtros traductores* entre el espacio semiotizado y el espacio no semiotizado, entre el *nosotros* y

el *vosotros*⁵⁷. Teniendo en cuenta que la frontera semiótica consiste en una *función*, será preciso atender a la orientación de los textos culturales respecto a la cultura a la que forman parte para ver en cada caso cuales son los límites de ese *nosotros* y, por tanto, también del *ellos*.

Tal y como señala Lotman (1998):

La coincidencia de un determinado espacio con el punto de vista del portador de un texto da la orientación del modelo de la cultura de este tipo. Llamaremos orientación recta a la orientación surgida cuando coincide el punto de vista del texto y el espacio interior del modelo de la cultura (...), e invertida, a la coincidencia del punto de vista del texto con los puntos del espacio exterior (...) (p. 72).

De acuerdo con este extracto y el gráfico en el que explica la orientación del modelo de una cultura respecto cierto tipo de espacio (cf. fig. 37), la construcción de un *nosotros* en una esfera cultural está determinada por la orientación del portavoz de un texto dado. Así, dado un espacio dividido en dos partes por la frontera semiótica y considerado el espacio interior (que queda delimitado dentro de la frontera) y compuesto por infinitos puntos y un espacio exterior abierto, un *nosotros* puede definirse a ambos lados de la frontera en función del rasgo de organización de la esfera cultural dada.

La organización interviene como el miembro fuerte de la oposición, contiene un rasgo marcado, mientras que su antítesis sólo indica la ausencia de éste. El carácter organizado es tratado como el ingreso en un mundo cerrado. No es esencial la valoración, que en cualquiera de esas oposiciones puede ser, en principio, doble (lo que corresponderá a los dos modos posibles de orientación del espacio cuando se realiza el registro) (id.).

En virtud de ello, podemos observar cómo el pronombre *nosotros* se construye en el discurso del MEH y define en cada caso quiénes forman parte de ese grupo en función de cómo se establece la frontera semiótica en el espacio semiotizado y se define su rasgo de organización. Así, encontramos varios tipos de *nosotros*: un *nosotros* inclusivo, que es el visitante, espectador, que se siente involucrado en el discurso en el MEH; un *nosotros*

⁵⁷ El concepto de frontera semiótica compuesto por Lotman es ampliamente desarrollado en el epígrafe 2. 2. 1. de la presente tesis doctoral.

exclusivo, que se corresponde con los investigadores, frente a un *ellos* destinatario del discurso; y, por último, un *nosotros*, Homo sapiens, que será inclusivo o exclusivo en función de la actitud adoptada respecto al resto de especies pertenecientes al género Homo, que dado el caso podría definirse como *ellos*.

Tomemos por ejemplo el texto de algunas de las cartelas que dispone el MEH en las que se observan diferentes ejemplos de esta construcción del *nosotros*:

En estos niveles no se ha encontrado industria lítica asociada a los restos de *homínidos*, lo que impide inferir si estos instrumentos fueron fabricados por los primeros *Homo* o por las últimas poblaciones de australopitecos. Lo que sí *conocemos* es que a partir del *Homo habilis* sus restos fósiles comienzan a aparecer asociados a estos conjuntos líticos, que *conocemos* como modo 1 u olduvayense (subrayado nuestro).

Se trata de un texto de la planta 0 del MEH, donde se exponen las características biológicas de cada una de las especies del género Homo conocidas hasta nuestros días. En este extracto encontramos un *nosotros* exclusivo implícito en el *conocemos*, que reenvía a la comunidad científica y un *homínidos* como objeto de estudio. Es decir, *nosotros*, la comunidad científica, comunicamos a través del Museo las características de un *homínidos*, especies del género Homo, objeto de estudio.

Sin embargo, en otros textos ocurre de forma diferente:

En el campo de la Evolución Humana el descubrimiento de nuevas especies pone de manifiesto que a lo largo del tiempo han existido otros *homínidos*. El éxito de muchas de estas especies les permitió desarrollarse durante miles de años. En muchas ocasiones un tiempo relativamente más largo que los escasos 200.000 años que *llevamos* los *Homo Sapiens* (subrayado nuestro).

En esta ocasión el término *homínidos* nuevamente reenvía al conjunto especies-objeto de estudio científico, mientras que el *nosotros* implícito en *llevamos* define una de las especies del género Homo, Homo sapiens, resultado de la evolución humana también susceptible de investigación científica y, por tanto, objeto de estudio en el Museo.

Hallamos un nuevo ejemplo en el espacio *La evolución humana*:

Muchas especies *tuvieron* éxito evolutivo durante milenios, pero *se extinguieron*. Sus restos fósiles son testigos mudos de la savia que alimentó a tantas y tantas ramas de homínidos,

ahora ya marchitas. Pero el árbol se mantiene vivo gracias a *nosotros*, por el momento la última especie de la genealogía humana. Aprovechemos la oportunidad de mirar hacia el pasado y reflexionar sobre nuestra responsabilidad. Tenemos la llave de *nuestro futuro* y el de *las demás especies* del planeta (subrayado nuestro).

En este fragmento encontramos de nuevo el *homínidos* implícito en *tuvieron* o *se extinguieron* formado por el conjunto de especies pertenecientes al género Homo extintas (excepto el Homo sapiens) frente a un nosotros Homo sapiens, objeto de estudio.

Así, en el discurso del MEH podemos distinguir un *nosotros* como Museo que propone un contenido al visitante, *nosotros* como visitante que observa y recibe el mensaje del Museo, *nosotros* como comunidad científica y *nosotros* como especie que pertenece al género Homo, resultado de la evolución humana y susceptible de investigación científica. Recordemos que Lotman (1982, p. 19), a propósito del arte como medio de comunicación, propuso el total de la humanidad como destinatario en el proceso de la comunicación, o mejor, “autocomunicación”. Podríamos considerar esta opción en el caso que nos ocupa, *nosotros* como totalidad de la humanidad, en cuanto el ser humano, definido socioculturalmente en el tiempo y espacio presentes, se corresponde únicamente con la especie Homo sapiens y, por tanto, los individuos de esa especie son destinatarios del discurso del MEH. Sin embargo, como colectividad que se construye en el discurso del MEH, no pueden ser considerados equivalentes: debemos distinguir entre *nosotros*, Homo sapiens, que se opone a un *ellos* formado por otras especies pertenecientes al género Homo, o un *nosotros*, totalidad de la humanidad que se opone a sí misma.

Por otra parte, en cuanto a la metáfora del árbol expresada en este extracto (“(...) la savia que alimentó a tantas y tantas ramas de homínidos, ahora ya marchitas. Pero el árbol se mantiene vivo gracias a nosotros (...)”) y representada a través de las diferentes formas de diagrama de árbol (cf. fig. 22), sí podríamos considerar que la propia metáfora, el árbol que representa la evolución de las especies humanas a través de las distintas ramificaciones, como una representación de un nosotros, que más que inclusivo es total en cuanto en él quedan representadas todas las especies pertenecientes al género Homo.

De alguna manera, a través del discurso del MEH estamos viendo representada una cultura transhistórica, en la cual se hace coincidir en alguna medida los relatos sobre el origen de la propia identidad como comunidad, que parecen converger en la propuesta

del MEH⁵⁸: a través de la representación de una comunidad mediante el uso del pronombre *nosotros* vemos como la cuestión identitaria se prolonga en el pasado, y ofrece la posibilidad de agrupar bajo un mismo conjunto a culturas diferentes (totalidad humana); cuyo vínculo identitario, teniendo en cuenta la definición de cultura de Lotman como *memoria no hereditaria* de una colectividad, responde fundamentalmente a su posible coincidencia geográfica⁵⁹.

Si atendemos a la tipología de las culturas en los trabajos de Lotman y Uspenski (Lotman, 1998, 2000), la cultura se define como actitud ante el signo. En este sentido, teniendo en cuenta el museo como un texto que permite a una cultura dada describirse a sí misma, cobran especial relevancia los objetos, relatos y narraciones que se comunican en el MEH y que devienen actitud.

También, en torno a la construcción de las identidades Peter Burke (1996, p. 90) sugiere que “las identidades “cobran cuerpo” (...) en medios como los ritos, los mitos y culturas materiales”, siendo ejemplo evidente de los mitos “las narraciones acerca del origen de una determinada comunidad”, que, en nuestro caso se concreta en el relato sobre el origen de nuestra especie.

Así, el MEH ofrece un *origo*, un espacio mitologizado que es Atapuerca, a través del cual despliega toda una reflexión sobre un tiempo mitológico. Esta cuestión nos lleva al estudio de Uspenski (1993) sobre la percepción del tiempo como problema semiótico:

El enfoque semiótico-cultural de la historia supone la apelación al punto de vista interno de los participantes mismos del proceso histórico: se reconoce como significativo lo que es significativo desde el punto de vista de *ellos*. Se trata, pues, de la reconstrucción de los motivos subjetivos que resultan del impulso inmediato para tales o cuales asociaciones (que de uno u otro modo determinan el curso de los acontecimientos (p. 62).

Así, un determinado “lenguaje” —descrito en general como mecanismo generador de textos— “organiza de cierta manera la información misma condicionando la selección de hechos significativos y el establecimiento de tal o cual nexo entre ellos” (ibíd., p. 63).

⁵⁸ En este sentido, la narración de los relatos sobre el origen de la propia identidad en el MEH guarda cierto aire de familia con los relatos fundacionales descritos por Lévi-Strauss (1973).

⁵⁹ También, a propósito de la construcción de identidades en torno a la prehistoria, y concretamente del yacimiento de Atapuerca, véase Oliver Hochadel (2013, pp. 113-148).

Pero la preocupación del historiador no se centra en la reacción que el conjunto de acontecimientos pueda provocar en el *socium* (el “destinatario social”) en función de cómo se presentan en el proceso de comunicación, sino en la vinculación causal que los relaciona (ibíd., 62-64).

Este modelo permite explicar el desenvolvimiento de los acontecimientos en el tiempo; sin embargo, no es capaz de explicar la percepción misma de la historia. Pues la historia es ante todo interpretación [osmyslenie] del pasado. Mientras que los acontecimientos en la actividad que se describe se desenvuelven en una sucesión temporal —del pasado al presente—, la conciencia histórica supone una marcha inversa del pensamiento: del presente al pasado (p. 64).

Es decir, que el modelo comunicacional del proceso histórico interpreta los hechos del pasado tratando de hallar la relación causal que los une teniendo en cuenta su cronología. Sin embargo, la percepción de estos hechos implica una mirada inversa desde el presente.

Uspenski (ibíd., p. 65) señala la naturaleza semiótica de la historia en tanto convierte “el no-signo en signo”, “la no-historia en historia”. Y añade que tal proceso exige como condiciones necesarias “la disposición de tales o cuales acontecimientos (pertenecientes al pasado) en una sucesión temporal, esto es, la introducción del factor tiempo” y “el establecimiento de relaciones de causa y efecto entre ellos, esto es, la introducción del factor causalidad”.

Así, el MEH propone una interpretación del origen del ser humano que se vincula con un *nosotros* (comunidad humana que ocupa un determinado espacio geográfico en la actualidad), pero también con la evolución humana. Sin embargo, aunque la reunión de los acontecimientos le permite, a través de una mirada retrospectiva, la conciencia histórica de los hechos, tal reunión se basa en una coincidencia geográfica, no temporal, por lo que, de acuerdo a la propuesta de Uspenski (id.), nos hallamos ante un tiempo mitológico.

También, esta reunión de los acontecimientos dispersos bajo un mismo discurso remite a la reflexión de Lévi-Strauss (1958) sobre el etnocentrismo como una actitud del pensamiento que le permite a una comunidad denominarse a sí misma como “los hombres”, “los buenos”, etc. (cf. p. 153). De acuerdo con la propuesta de Lévi-Strauss

(ibíd.) en su estudio de estos mitos, o relatos fundacionales, sobre el origen de una comunidad:

Estos mitos son falsamente etiológicos (en el supuesto de que un mito pueda serlo verdaderamente), por cuanto que el género de explicación que aportan se reduce a una exposición, apenas modificada de la situación inicial; desde este punto de vista, ofrecen un carácter redundante. Más que etiológico, su papel parece ser de remarcación: no explican verdaderamente un origen o una causa (en sí mismas significantes) para destacar algún detalle o para “marcar” una especie. Este detalle, esta especie, cobran un valor diferencial, no en función del origen particular que les es atribuido, sino en virtud del simple hecho de que son dotados de un origen, en tanto que otros detalles o especies no lo tienen. La historia se introduce subrepticamente en la estructura, en una forma modesta y casi negativa: no explica el presente, pero efectúa una elección en los elementos del presente, concediendo a algunos de ellos, solamente, el privilegio de tener un pasado (pp. 334-335).

El relato ofrecido por el MEH en torno al origen de la humanidad no explica o define verdaderamente la construcción identitaria de la “sociedad tradicional”⁶⁰ o la evolución de las especies a través de su origen, sino que, al dotar a estos elementos de un origen, como ocurre en ciertas ideologías nacionalistas, los organiza en un único discurso en torno a un pasado común.

⁶⁰ Recordemos la definición de “sociedad tradicional” en torno a la noción de tradición de Foucault (1969, pp. 33-34), como aquella sociedad que, provista de un estatuto temporal singular, da a un conjunto de fenómenos a la vez sucesivos e idénticos (o a menos análogos) un fondo de permanencia, que autoriza a reducir la diferencia propia de todo comienzo y transferir su mérito a la originalidad, al genio, a la decisión propia de los individuos. Así estas sociedades, de acuerdo a ese fondo de permanencia desarrollan una serie de usos y costumbres sobre los cuales se genera identidad.

4. Una mirada patrimonial

Como ya sabemos, el MEH consiste en un museo arqueológico que sirve como principal elemento de comunicación de la semiosfera de Atapuerca, encaminada a su vez a la comunicación del Sitio Arqueológico de Atapuerca. Con este objetivo, el MEH desarrolla una serie de estrategias textuales que le permiten, por un lado, traer los yacimientos a la ciudad de Burgos y, por otro, comunicar una serie de valores culturales en función de los cuales organiza su museografía.

Pero el MEH no solo se relaciona con los dispositivos que forman junto a él la semiosfera de Atapuerca. Además, establece una serie de relaciones con otros elementos patrimoniales de la ciudad, de manera tal, que su discurso turístico y patrimonial ha experimentado un notable cambio en las últimas décadas.

Tradicionalmente, el discurso patrimonial de la ciudad de Burgos ha estado vinculado a su historia medieval, especialmente a la Catedral de Burgos⁶¹. Sin embargo, como adelantábamos a propósito de la arquitectura del MEH, este nace, desde su proyección con el objetivo de “crear una nueva infraestructura patrimonial, acorde con los resultados de los Yacimientos de la Sierra de Atapuerca” a iniciativa del Ayuntamiento de Burgos, la Junta de Castilla y León y el EIA (MEH, s.f.). Así, la aparición del MEH en el espacio cultural de Burgos supone la revisión de todo su discurso patrimonial que será aprovechado, de forma general, para su promoción turística, pero particularmente, en su propuesta para la candidatura de la ciudad como *Capital Europea de la Cultura, Burgos 2016*.

Así, con el lema “Re-evolución. Re-descubrir, re-inventar, re-editar” la ciudad de Burgos crea un nuevo concepto de sí misma, basado, fundamentalmente, en la comunicación del MEH, y, también, aunque en menor medida, su historia medieval a

⁶¹ Tal y como se observa en el folleto editado por Patronato de Turismo de la Provincia de Burgos (Ruiz, s.f.), entre los principales elementos patrimoniales destacados por la ciudad para su promoción turística destacan sus impresiones (estampas de la ciudad, su paisaje vinculado al Castillo, la muralla y el río Arlanzón), por supuesto, la ya mencionada Catedral de Santa María, el Camino de Santiago, la Iglesia de Santa Águeda, la Plaza Mayor, parques y jardines, “tesoros” de la Casa Miranda (actual Museos de Burgos), el Monasterio de las Huelgas, Atapuerca o la Cartuja de Miraflores.

través de la Catedral. Debido a esta candidatura, el discurso patrimonial de Burgos sufre un proceso de resemantización en torno al MEH, que como vemos en su lema, *Revolución*, se basa en el nuevo significado de la ciudad a través de su revisión desde la perspectiva de la evolución humana. Si, como hemos observado en nuestro análisis de las estrategias textuales del MEH, el concepto de evolución funciona como una isotopía de todo su discurso⁶², esta isotopía aparece de nuevo en el proyecto de candidatura de Burgos como Capital Europea de la Cultura, dotando de coherencia discursiva, tanto la propuesta para la candidatura como del nuevo discurso patrimonial y turístico de la ciudad en torno a este concepto.

Podemos observar esta coherencia discursiva reflejada en el prólogo de la candidatura *Burgos 2016* firmado por Arsuaga, en el que dice:

La ciudad de Burgos es conocida por sus monumentos y por su casco histórico, tan bien conservado. Por su importancia a lo largo de los siglos es un magnífico ejemplo de la cultura, de la economía y de la vida europea. Solo por eso, sería un magnífico representante de nuestro continente y merece convertirse en su capital cultural. En Burgos han ocurrido muchas cosas importantes a lo largo de los siglos, y sus calles, palacios e iglesias han visto pasar millones de europeos que recorrían el Camino de Santiago, como aun lo hacen. Y aunque está enclavada en la meseta, retirada de la costa, a través del Consulado del Mar su actividad económica se proyectaba hacia el norte de Europa. Es, por lo tanto, un buen lugar para reflexionar sobre nuestro pasado y futuro comunes como europeos.

Pero Burgos tiene además un tesoro muy cerca, en la sierra de Atapuerca, donde se han encontrado los fósiles de los primeros europeos y los de sus sucesores hasta la actualidad. En este mes de julio se abrirá al público un magnífico museo en la ciudad de Burgos que mostrará al público la historia completa de la Humanidad (...).

Lo que todos los humanos tenemos en común es la evolución, que por cierto, también nos relaciona y emparenta con las demás especies vivientes. Esta dimensión planetaria de Burgos, que puede empezar a llamarse la ciudad de los orígenes, la convierte en el lugar de encuentro ideal para el debate y la reflexión no solo sobre el pasado de la Humanidad, sino también sobre su futuro (subrayado nuestro, p. 15).

Este extracto sintetiza el proceso de resemantización de la ciudad de Burgos, que pasa de ciudad medieval (“la ciudad de Burgos es conocida por sus monumentos y por su casco

⁶² Recordemos, se entiende por isotopía “la integración de los diversos componentes semánticos de un conjunto complejo” dotan de coherencia al discurso (Calabrese, 2012, pp. 74-75).

histórico, tan bien conservado”) a “ciudad de los orígenes”. De esta manera, debido a la presencia del MEH en Burgos que sirve como monumento a los yacimientos de Atapuerca, la ciudad adquiere una dimensión global gracias a la reflexión dialógica que propone en su dispositivo y que es exportable a la ciudad de Burgos a partir de la construcción del MEH.

Vemos en esta comparación que el diálogo pasado-futuro es uno de los argumentos indispensables para la propuesta de Arsuaga. Sin embargo, la consideración de Burgos como “ciudad de los orígenes” refleja una relación muy distinta: como ya se advertía en el capítulo anterior en relación a la creación de identidades en torno a un pasado común, la reflexión de la sociedad burgalesa actual se realiza desde el presente. Ello significa que el cambio de noción de la ciudad de Burgos basado en el paso de la ciudad medieval a ciudad de los orígenes, supone una mirada retrospectiva de la historia de la ciudad desde el presente. Por este motivo, esta relación entre la ciudad medieval y ciudad de los orígenes debe ser entendida, más que pasado-futuro, una reflexión del presente al pasado.

También en este sentido, el lema *Re-evolución* oscila entre el oxímoron y el pleonismo (redundancia). Entendemos oxímoron como la figura literaria que consiste en la combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido. En este caso, tenemos la combinación de los signos “re” y “evolución”, que, si sus significados no son opuestos, sí implican una diferencia significativa: “re” remite a un proceso cíclico, mientras “evolución” indica, tal y como se presenta en el MEH, un proceso gradual y en una dirección constante. Por otro lado, entendemos por pleonismo o redundancia el empleo en una oración de uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se añade expresividad a lo dicho⁶³. De acuerdo con esta definición el lema “re-evolución”, basado en el término *evolución*, como isotopía discursiva no necesita el signo “re”. La inclusión de este signo implica la resemantización completa del término, que pasa a considerarse como una unidad de sentido asociada al concepto de *revolución*. Es decir, Cambio

⁶³ Ambas definiciones, oxímoron y pleonismo, son tomadas de la versión web del Diccionario de la Real Academia Española.

profundo, generalmente violento, en las estructuras políticas y socioeconómicas de una comunidad nacional⁶⁴.

En este sentido, el lema “re-evolución”, como signo, reenvía tanto a la isotopía discursiva en torno al concepto de evolución, como al cambio sufrido en el discurso patrimonial y turístico de la ciudad, que ha convertido al MEH en su protagonista.

4. 1. La semiosfera de los museos de Burgos

El MEH en su propósito de comunicar el Sitio Arqueológico de Atapuerca, establece relaciones con otros museos de la ciudad, formando junto a ellos lo que podríamos considerar la semiosfera de los museos de Burgos. Dado que ya hemos definido suficientemente el concepto de semiosfera en apartados precedentes (cf. 3. 1.), nos limitaremos en esta ocasión a definir la semiosfera de los museos de Burgos como aquel conjunto de textos, museos, que se relacionan y funcionan conjuntamente para la comunicación del patrimonio de la ciudad de Burgos.

Debemos señalar, en primer lugar, que el conjunto de dispositivos que forman esta semiosfera no son los únicos textos culturales de que dispone la ciudad para la comunicación de su patrimonio. No obstante, dado que el interés principal de nuestro análisis se centra en el estudio del museo, nos limitaremos a esta cuestión.

Se trata en su mayoría de Museos generales y territoriales, de acuerdo con la clasificación temática de Lewis (2006) descrita en el apartado 1. 3., aunque también podemos encontrar Museos especializados. Por otro lado, de acuerdo a nuestra clasificación en torno a los modos de exhibición de los objetos, se encuentran, a excepción del MEH, en la categoría basada en la estrategia de implementación (cf. 1. 3. 1.).

Como ocurría en la semiosfera de Atapuerca, los dispositivos de la semiosfera de museos de Burgos, además del objetivo que comparten todos estos dispositivos, la comunicación del patrimonio de la ciudad de Burgos, cada uno, de forma individual, tiene su propio objetivo: la persuasión del público general de la importancia de una determinada colección de objetos.

⁶⁴ También la definición de revolución ha sido tomada de la de la versión web del Diccionario de la Real Academia Española.

A continuación, describiremos brevemente estos dispositivos que junto al MEH forman la semiosfera de museos de Burgos.

Es el caso, del Museo de la Catedral de Burgos, que comunica la historia de la Catedral y organiza su dispositivo en torno una amplísima colección de arte sacro.

También, el Museo del Retablo, cuya colección de objetos se compone de diferentes retablos de iglesias de la provincia de Burgos y otras obras de pintura y orfebrería, que, reunidas en el dispositivo del museo, forman una variada colección de arte sacro. Este museo presenta como peculiaridad su edificio. El museo actual, tuvo origen en la construcción de una iglesia románica, cuyo único rastro queda en la mención de la bula del Papa Alejandro III dirigida al obispo de Burgos en 1163, que, entre el siglo XIII y el siglo XV, dio paso a la construcción del edificio que conservamos hoy (Lázaro, 1993, p. 21). Este edificio, concebido inicialmente como iglesia, parroquia de San Esteban, tras un periodo de clausura durante los achos ochenta, se reabre nuevamente convertido en museo.

Continuando con el arte sacro, contamos entre estos dispositivos el Museo de la Cartuja de Miraflores, que, situado en el edificio de la Cartuja de Miraflores de Burgos, reúne objetos de arte sacro en torno a los cuales organiza su discurso sobre historia de la Cartuja y la comunidad de monjes que habitan en ella.

Por su parte, la Sala de Exposiciones Arco de Santamaría, situado en el interior del Arco de Santa María, consiste en un espacio expositivo que organiza su discurso en torno a la comunicación de objetos relacionados con la historia medieval de la ciudad, y eventualmente acoge exposiciones de arte contemporáneo.

También, el Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (CAB, s.f.), que organiza su discurso en torno al arte contemporáneo. Si bien este museo no cuenta con una colección propia, congrega cada año numerosas exposiciones de artistas internacionales, lo que da lugar a una amplia producción de publicaciones, tanto de catálogos como de estudios de arte, que pueden ser consultados en su biblioteca.

Además, el Museo Marceliano Santa María, que reúne una colección de pinturas del pintor burgalés a la que dedica la totalidad de su espacio expositivo.

El Museo de las Telas Medievales, que, ubicado en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, presenta en su dispositivo una colección de telas medievales con el

objetivo de comunicar algunos episodios de la historia del convento y los personajes históricos que se relacionan con él.

El Museo de la Radio, se trata de un museo especializado, dedicado a la historia de las telecomunicaciones, fundamentalmente a través de la radio.

También, el Museo Histórico Militar de Burgos comunica la historia militar a través de objetos relacionados con la vida castrense.

Y, por último, el Museo de Burgos, conocido anteriormente como el Museo Arqueológico provincial, al que prestamos atención especialmente. Se trata de un museo cívico, situado en la antigua Casa Miranda y dedicado a la comunicación de objetos relacionados con la historia y el arte de la provincia de Burgos.

Este museo “se distingue entre sus semejantes, no por el número de objetos que guarda, sino por su variedad, gratamente distribuida, y por el mérito extraordinario de muchos de ellos” (Martínez, 1935, p.5). Se trata de numerosos objetos tan variados como elementos arquitectónicos (retablos, pilares, capiteles, frisos, pilastras), esculturas, pintura, esmaltados, piezas de arte funerario, restos arqueológicos, etc., que se clasifican en su dispositivo como objetos de prehistoria, arte ibérico, arte hispano-romano, arte visigodo y prerrománico, arte árabe, arte románico, arte ojival, arte del renacimiento y arte moderno (Osaba, 1974, pp. 9-13).

El interés particular de nuestro análisis sobre este el Museo de Burgos estriba en su relación con el MEH: hasta la construcción del MEH, la colección de los restos arqueológicos hallados en el yacimiento de Atapuerca formaron parte de la colección permanente del Museo de Burgos. Por este motivo, si bien todos los dispositivos de comunicación del patrimonio de la ciudad, experimentaron de alguna manera un cambio en su discurso, el Museo de Burgos experimentó, especialmente, un proceso de autodefinition, o, mejor dicho, de resemantización aún mayor.

Este proceso de resemantización de los museos supone la reorganización de la semiosfera de la que forman parte. De acuerdo con Lotman (1996, p. 16), y en virtud de la irregularidad semiótica de la semiosfera⁶⁵, los dispositivos que forman la semiosfera de museos de Burgos se relacionan en el espacio semiótico de forma irregular. Aquellas estructuras nucleares que ocupan una posición dominante, y que además sean capaces de

⁶⁵ Para un mayor análisis del concepto de semiosfera véase el epígrafe 3. 1.

crear un metalenguaje que les permitan describirse a sí mismas ocuparán el centro de la semiosfera.

En esta ocasión, hablamos de estructuras como el Museo de la Cartuja de Miraflores o el Museo de Telas Medievales, pero, sobre todo, del Museo de Burgos y el Museo de la Catedral. Se trata de dispositivos que, sirviéndose de la comunicación de los objetos, articulan su mensaje en torno a sí mismos y la propia ciudad de Burgos, su historia. Por este motivo, al autodescribirse como parte del discurso patrimonial de la ciudad, y no limitarse a la comunicación de este, tienden a crear estructuras más rígidas y permanecer en el espacio central de la semiosfera. Frente a ellos, encontramos otros dispositivos, como el Museo de la Radio, que comunican el patrimonio de la ciudad en tanto usan los valores culturales prescritos por él como criterios de selección de los objetos que exponen. Sin embargo, no se describen a sí mismos como elementos patrimoniales, por lo que tienden a permanecer en la periferia del espacio semiótico.

Si bien todos los museos que forman parte de esta semiosfera contribuyen a la comunicación del patrimonio de la ciudad de Burgos, aquellos museos que tienden a permanecer en su centro son percibidos por la sociedad burgalesa como más representativos de su patrimonio.

De esta manera, la construcción del MEH supone la reorganización del espacio semiótico. Este museo posee la cualidad de describirse a sí mismo, pero, sobre todo, cuenta con el apoyo de las instituciones que, sin formar parte de la semiosfera de museos, contribuyen a su comunicación. Por este motivo, ejercicios de promoción institucional como el que hemos visto con la candidatura de *Capital Europea de la Cultura, Burgos 2016*, permiten la comunicación del MEH y su percepción como elemento patrimonial representativo de la ciudad de Burgos. Así, el MEH, pese a su reciente incorporación a la semiosfera, tenderá a colocarse como una de las estructuras centrales desplazando, de alguna manera, aquellas que ocupaban este puesto.

A consecuencia de ello, con el objetivo de autodescribirse, los distintos museos desarrollan una serie de estrategias que les permiten diferenciarse entre sí y, a su vez, permanecer o acercarse al centro del espacio de la semiosfera.

Dado que el proceso de resemantización de los museos ha tenido mayor repercusión sobre el Museo de Burgos, tras la construcción del MEH, se hace pertinente mencionar algunas de estas estrategias a través de la comparación de ambos museos.

La primera de estas estrategias hace referencia a la creación de identidad en torno a su arquitectura, que, como ya hemos mencionado anteriormente, se trata de la característica que más carácter imprime a los museos.

El Museo de Burgos está situado en la calle Miranda (Burgos) y tiene como sede un palacio renacentista, la Casa de Miranda, recogido en la lista de bienes protegidos por la Junta de Castilla y León. Este museo, además, dedica gran parte de su contenido a describir el edificio del Museo y su contexto a través de carteles, imágenes y una selección de escultura, de entre la que podemos destacar en su vestíbulo los escudos de armas y escudos de la Familia Miranda Salón, familia del antiguo canónigo de la Catedral de Burgos y primer propietario del edificio en 1545. Junto a este, dos escudos procedentes del monasterio de Juan (siglo XV). Una vez en el patio interior del Museo, en el *Patio de honor*, encontramos diferentes ornamentos decorativos de entre los que destaca la inscripción del friso que muestra quién fue el fundador de la casa, títulos que poseía y la fecha exacta en la que fue edificado (Osaba, 1974, pp. 15-18). El conjunto de elementos de este espacio está implementado gracias, como decíamos, a una serie de dispositivos (carteles, señalización, etc.) que convierten el edificio de la Casa de Miranda en elemento de definición del museo: el museo como edificio histórico.

Frente a esto, el MEH construye su identidad en el presente. Se trata de un museo creado en 2010, y, por tanto, su edificio no posee historia. Por este motivo, además de la estrategia de simulación de los yacimientos de Atapuerca, que le permiten asumir los valores de antigüedad, y singularidad, en el interior de su dispositivo, destina un área del espacio expositivo a la comunicación de sus logros. Entre ellos, destacan con un estatus privilegiado aquellas menciones al MEH por parte de la prensa, revistas científicas, celebración de congresos, exposiciones permanentes de obras del presente, actividades, etc. De esta manera, el MEH sin ser un edificio histórico construye su propia historia a través de estos objetos, que se configuran como documentos que demuestran sus acontecimientos más relevantes⁶⁶.

Otra de las cuestiones que debemos abordar en cuanto a la creación de identidad de estos museos es la creación de redes de museos. El Museo de Burgos en su página web selecciona entre los museos de la semiosfera el Museo de la Catedral, el Museo del

⁶⁶ Para un mayor análisis sobre la configuración textual del documento en el museo véase 3. 2. 2.

Retablo y el Museo de las Telas Medievales, estableciendo una red entre ellos (Museo de Burgos, s.f.).

También, el MEH forma una red de museos de temática similar y ámbito nacional. *Museos de Ciencia. Ruta Norte* consiste en una red de museos de ciencia que se propone “la unión de un grupo de museos científicos del norte de la Península Ibérica, cuyo objetivo es la divulgación de la Ciencia y la Tecnología” (MEH, s.f.)⁶⁷.

Otra red de museos de la que el MEH es parte es la *Ice Age Europe*, una red de sitios arqueológicos (cuevas, abrigos, centros de interpretación y museos) que engloba los lugares más importantes del patrimonio cultural europeo relacionados con la época prehistórica.

En el mismo sentido, el MEH organiza su estrategia de creación de identidad en torno a la pertenencia a rutas de peregrinación. Burgos es una de las ciudades atravesadas por el Camino de Santiago de Compostela, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1993. Este hecho es aprovechado por los centros museísticos de la ciudad para crear identidad en torno él haciendo mención en los museos, incluso relacionando parte de sus contenidos, como es el caso del MEH, que en su dispositivo presenta un área titulada *Una peregrinación paralela*:

El Camino de Santiago discurre por ambas vertientes de la Sierra y son muchos los peregrinos que se acercan a los yacimientos. Pero Atapuerca es también lugar de atracción permanente para los máximos representantes institucionales, para personalidades de diverso tipo y para grupos de personas interesadas. La visita al sitio Patrimonio de la humanidad proporciona una experiencia diferente a cualquier otra.

Es este extracto de la cartela del MEH se observa cómo gracias a la mención del Camino de Santiago en un área de comunicación de los logros conquistados por los investigadores, la peregrinación es usada como metáfora del camino realizado por el

⁶⁷ Además, esta red ha creado un “pasaporte” científico que ofrece ventajas a los visitantes como descuentos, regalos o promociones. Al llegar a cada museo, el visitante presenta el pasaporte, que será sellado en la página correspondiente al centro en el que se encuentre. De esta manera no solo se favorece la circulación de visitantes entre los distintos museos, sino que también se genera una identidad como museo científico a través de la creación del sentimiento de pertenencia.

Proyecto Atapuerca hasta la culminación de su viaje: la construcción del MEH y la comunicación de los yacimientos de Atapuerca.

El MEH también se relaciona con otras rutas de peregrinación como la *Vía Verde*, que consiste en una ruta que une los pueblos de Arlanzón y Monterrubio de la Demanda, aprovechando el camino rehabilitado del antiguo trazado de ferrocarril Santander-Mediterráneo. Este camino atraviesa distintos elementos patrimoniales de la provincia, de entre los que destacamos los Yacimientos de Atapuerca.

Por último, proponemos como estrategia de construcción de la identidad de ambos museos, su presencia en internet. Ambos museos poseen páginas web y redes sociales (no oficial en el caso del Museo de Burgos) en las que se describen así mismos y ofrecen información relativa a los edificios del museo y a su contenido, siendo destacables la difusión de noticias y la actualización periódica de un blog científico por parte del MEH.

A este respecto, más aún que la información ofrecida en las páginas de los museos, es pertinente para la construcción de identidad en torno al patrimonio la información que se ofrece en páginas no controladas por estos. Tomemos, por ejemplo, algunos comentarios sobre la experiencia de los visitantes del MEH extraídos de TripAdvisor⁶⁸:

Un atractivo enorme para la ciudad

Si Burgos tenía de por sí muchos atractivos, este museo ha venido a dar un empujón brutal a la gran oferta cultural de ella (...).

Un museo de los indispensables a nivel nacional

La verdad es que tanto el continente como el contenido no te pueden dejar indiferente.

La exposición es una pasada y trata el tema de la evolución de una forma tan didáctica y amena que todos nos convertimos en paleoantropólogos por un momento (...).

Despierta nuestro espíritu científico y dan ganas de profundizar en el tema. Seguro que volveré a este súper museo.

Exposición con buenos contenidos y mejores monitores

⁶⁸ Este ejercicio de análisis de los comentarios y opiniones populares de determinados elementos patrimoniales es tomado de una de las clases del Máster de Patrimonio y Comunicación en 2014 impartida por el profesor Dr. D. Rayco González.

Todas las opiniones de usuarios aquí referidas han sido tomadas de la página web de TripAdvisor (<https://bit.ly/2Q0HqcH>)

Está muy bien musealizado, pero los contenidos pueden resultar desorganizados para quien no controle algo de la materia, por lo que es recomendable optar por ir con monitores didácticos —no confundir con los guías—. El personal del MEH hará accesible la visita con explicaciones didácticas de muy buen nivel científico pero adaptadas al público general. Las piezas expuestas son originales, de un gran valor histórico y científico.

En general, los contenidos son muy buenos y llamativos, con elementos espectaculares: una recreación del HMS Beagle, paneles interactivos y una galería de homínidos hiperrealistas de enorme calidad.

Merece la pena visitarlo; no es caro y tiene muchas horas de acceso gratuito.

En estos comentarios vemos afirmaciones contradictorias de un público no especialista ni en paleontología ni en museología como, por ejemplo, “está muy bien musealizado, pero los contenidos pueden resultar desorganizados para quien no controle algo de la materia”. Se trata de enunciados a nivel estésico, entre el me gusta y no me gusta, que nada tiene que ver con el discurso científico. Tomamos la definición de estésico de Valéry (1957):

Formaré un primer grupo que bautizaré: *Estésica*, y pondré todo lo que se relaciona con el estudio de las sensaciones; pero más particularmente se colocarían los trabajos que tienen por objeto las excitaciones y las reacciones sensibles *que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido*. Estas son, en efecto, las modificaciones sensoriales de las que el ser viviente puede prescindir, y de las que el conjunto (que contiene, a título de *rarezas*, las sensaciones indispensables o utilizables) es nuestro tesoro. En él reside nuestra riqueza (p. 64)

Dicho de otro modo, se entiende por estésico aquello que estimula la sensibilidad.

Así, frente al discurso científico traducido en el museo a través de los distintos dispositivos en torno a conceptos como especie, teoría científica, siglado, periodos geológicos, etc., el visitante usa expresiones tales como “baño de cultura”, “nos gustó”, “despierta nuestro espíritu científico”, “dan ganas de profundizar en el tema”, etc.

Entre ambos discursos, uno desde el nivel estésico propio del visitante y otro científico del MEH, existe una frontera de traducción en la que no existe correspondencia, no se halla un equivalente.

Además, este tipo de observaciones se intensifican con la posibilidad de que los lectores de estos comentarios pueden valorar el comentario de otro, confirmando si le fue útil. Así, la opinión del usuario se hace pertinente.

De esta manera, podemos ver cómo cada cultura, como sujeto histórico, genera criterios a través de las formas de observación en función de los discursos que se generan en torno a los objetos, en nuestro caso, el MEH. Así, la propia cultura se encarga de la reelaboración discursiva del *nosotros* para la construcción de la propia identidad, en este caso de acuerdo a la noción de patrimonio.

De acuerdo con Poulot (2011, p.43) “la conciencia contemporánea del patrimonio urbano, en su especificidad, no aparece hasta la segunda mitad del siglo XIX, ligada al pesar por la desaparición de una parte del tejido tradicional”. Desde entonces, la preocupación tanto por la conservación del patrimonio de las ciudades, como la comunicación (y su creciente deriva didáctica) del patrimonio rural e inmaterial, ha favorecido una sensibilidad ciudadana que “hace del museo de ciudad una empresa de identidad local” (id.).

Si bien el MEH no es un museo de ciudad, en oposición al Museo de Burgos, el ánimo por traer a la memoria, de hacer presente, el Sitio Arqueológico de Atapuerca y, por tanto, generar nuevo patrimonio, sí relaciona el MEH con algunas de sus características principales: si el museo de ciudad tiene por objetivo “presentar análisis recientes de la historia, de la geografía o de la sociología urbanas, proporcionar la imagen de edad de oro de la grandeza perdida o también esbozar una alternativa al estado presente de las cosas” (p. 44), el MEH propone una interpretación científica —una teoría sobre la evolución humana que parte de la aplicación de la Teoría de la Evolución darwinista—, y, por lo tanto, un análisis reciente de lo ocurrido en Atapuerca en el pasado, y comunica a través de su monumento a los yacimientos, la grandeza de una comunidad humana en un momento y un lugar que hoy han desaparecido.

Por otra parte, el MEH, inserto en el contexto urbano junto a otros elementos patrimoniales, refuerza la idea de ciudad como máquina mnemotécnica, que sirve de “soporte, con sus calles, del arte de la memoria” (Poulot, 2011, p. 10). Recuperando las palabras de Isabella Pezzini (2014),

el museo ha enfatizado su carácter de icono metropolitano, capaz de otorgar un gran reconocimiento a lugares en busca de una identidad perdida o que intenten reencontrar o llegar a ser un punto de referencia para los flujos turísticos y cosmopolitas de los viajeros de la sociedad del ocio (p. 44).

Es decir, que el MEH, además de ofrecer una serie de conocimientos en torno a la evolución humana, sirve como catalizador de sentido, es decir, semióforo (1999) capaz de acumular aquellos valores de excepcionalidad, testimonio y antigüedad, y, por tanto, contribuye a la interdefinición de los museos de Burgos que comunican el patrimonio de la ciudad.

5. Conclusiones

El presente trabajo parte de una concepción del patrimonio en constante revisión que en origen designaba el conjunto de bienes heredados de acuerdo a una estructura familiar, social y jurídica vinculada a un determinado espacio, que da paso a un concepto global basado en la herencia colectiva de un conjunto de bienes excepcionales que incluye diferentes categorías como el patrimonio cultural, natural, inmaterial, industrial, etc.

Tal vez, la primera consecuencia que podemos observar en este cambio de la noción de patrimonio es su posible influencia en la construcción de la identidad respecto a los bienes patrimoniales. Con la Revolución Francesa emerge una concepción del arte y el patrimonio basada en la propiedad de estos bienes de todos los ciudadanos. De acuerdo a esta idea podemos entender cómo la concepción de la identidad sigue vinculada a la posesión de un determinado bien, o conjunto de bienes, pero que, a partir de este momento, deben estar a disposición de toda la comunidad. En este contexto, la exhibición de los *objetos* en el museo favorece la creación de las identidades nacionales.

Por otra parte, la tendencia en la definición de patrimonio hacia una concepción más global señala la construcción de la identidad también en torno a una concepción global. En este sentido, la creación de identidad supera los límites de lo nacional, agrupando bajo el discurso del patrimonio a toda la humanidad.

De esta manera, el museo se convierte en una herramienta valiosa para la creación de identidades culturales, cuyo discurso oscila entre una tendencia a la creación de una comunidad global (todos somos destinatarios del patrimonio y visitantes del museo) y la reivindicación por la cultura local.

Así, esta tensión entre lo global y lo local ofrece claridad en torno a la existencia simultánea de museos con vocación global (grandes exposiciones internacionales, museos de grandes colecciones) y de museos que centran su interés en la conservación y comunicación de las costumbres y los modos de vida de pequeñas comunidades locales (museos cívicos, etnográficos, etc.).

Por otra parte, este cambio en la concepción del patrimonio señala la necesidad de establecer una serie de normas que regulen la conservación y protección de los monumentos históricos inventariados, lo que implica la creación de organismos

encargados de regular tales procesos a nivel internacional. Dicho de otra manera, asistimos un proceso de profesionalización de las prácticas relacionadas con el patrimonio.

Desde otro ángulo, la preocupación por la conservación de los monumentos históricos abre el debate entre los distintos especialistas del patrimonio. Parece que la preocupación subyacente de esta problemática, el pesar por la pérdida de un legado que ya no volverá, es común a todos los profesionales. Sin embargo, la noción de conservación puede observarse desde dos perspectivas: una, que aboga por la rehabilitación y mejora de los bienes patrimoniales; otra, que entiende el valor histórico del monumento asociado a su inmutabilidad a lo largo del tiempo, dando prioridad, no a su valor histórico, sino a su valor de antigüedad.

Como hemos visto, ambas perspectivas se resuelven hoy, nuevamente, en una doble tendencia hacia la atracción estética del monumento antiguo que a ojos del observador contemporáneo suscita una emoción nostálgica, y la inclinación por la estética de lo novedoso, lo espectacular, y en parte, de lo colosal.

De esta manera entendemos el patrimonio como un discurso que fluctúa en una doble tensión entre una estética de lo nuevo y lo antiguo de un lado, y lo global y lo local de otro. Esta concepción del patrimonio hace del museo una herramienta muy valiosa para la *autodefinición* de la cultura.

Con este propósito, el museo se configura como un *texto* articulado por diferentes códigos que tiene por objetivo la comunicación de determinados valores culturales. En este sentido hallamos correspondencia entre el texto y el *dispositivo*.

Esta comunicación se realiza a través de una serie de estrategias encaminadas a la presentación de un conjunto de objetos reunidos en una colección en torno a un discurso que oscila en esa doble tensión.

Entender el museo como un texto nos permite, por un lado, conocer el proceso de comunicación del patrimonio, definido como *traducción*, y por otro, la relación que establece con otros textos culturales.

De esta forma, nuestro caso de estudio, el MEH, realiza un ejercicio de comunicación que consiste en la selección de ciertos valores culturales que a través de su dispositivo son comunicados nuevamente a la cultura.

Considerando la traducción como un ejercicio de comunicación basado en el concepto de *equivalencia*, la traducción del museo consiste en la generación de un efecto de sentido equivalente que debe ser recibido por un destinatario de la misma forma en que fue recibido en el texto de partida. Trataremos de arrojar luz a esta cuestión tomando, como ejemplo de traducción en el MEH de la comunicación de la emoción experimentada por los arqueólogos de los yacimientos de Atapuerca en el momento en que estos restos óseos fueron hallados.

Dado que la experiencia es intransmisible, el MEH se vale de estrategias textuales que le permiten comunicar estas emociones. De entre estas estrategias podemos señalar la simulación. Entendido el *simulacro* como la generación por los modelos de lo real, tal y como lo define Baudrillard (1978), el museo en su dispositivo reproduce los signos de lo real, es decir, los signos que le permiten sustituir los yacimientos en su proceso de comunicación. Esta simulación no busca la reproducción de los yacimientos, sino que, en un momento dado, la simulación se desvincula por completo del objeto simulado, en este caso el espacio arqueológico de Atapuerca, y pasa a sustituirle.

A partir de este momento el visitante, a su paso por el MEH, no imagina los yacimientos, sino que tiene experiencia de ellos. El MEH ofrece un *testimonio vicario* de lo acontecido hace miles de años en la Sierra de Atapuerca: a través de la comunicación del conjunto de objetos en el MEH que se articulan en torno a un discurso científico, artístico y patrimonial, el visitante accede a una *memoria vicaria*. Es decir, una memoria que no se transmite de primera mano.

En este sentido, la estrategia de simulacro desarrollada por el MEH es exitosa gracias a la presencia de los restos arqueológicos originales en el dispositivo. Estos restos, dispuestos en la manera en que yacían en las cavidades de la Sierra de Atapuerca, se configuran como un documento que da fe, por una parte, de la existencia de aquellos homínidos y, por otra, del trabajo de investigación desarrollado a partir de su hallazgo.

Si bien el MEH simula los yacimientos de Atapuerca en la ciudad de Burgos, este no puede simular un proceso de investigación científica en su dispositivo. En su lugar, el objeto (cada uno de los restos) traduce una serie de *pruebas* realizadas en el laboratorio.

Gracias a la configuración textual de los restos arqueológicos como documentos en el MEH podemos entender la comunicación de los objetos como su *implementación*. Es decir, su *mise-en-scène*, o puesta en espacio, gracias a su dispositivo, que recordamos,

está vinculado a la configuración de los objetos como piezas de arte: los objetos al entrar en el museo recuperan su estatus sagrado. En el caso que nos ocupa, tratándose de restos arqueológicos originales, su presencia en el MEH conserva su aura.

Vemos así cómo los modos de exhibición de los objetos en el museo determinan su estatus: el mismo resto óseo puede ser textualizado tanto como un objeto de ciencia como un objeto de arte.

También hemos visto otras estrategias de comunicación del MEH como la representación del hombre prehistórico en su dispositivo.

Esta estrategia parte de una transformación de los modos de representación de los individuos en las últimas décadas, que ofrecía una imagen brutal y agresiva de estos seres, y que ha dado paso, con la evolución de estas representaciones, a una imagen más social, sofisticada y ritualista. Las primeras representaciones muestran una imagen asociada a lo animalesco, de individuos de fisionomía poco armoniosa que utilizan herramientas muy sencillas y que aparecen, casi en todos los ejemplos, rodeados de animales mutilados. Estas recreaciones, con el tiempo, dan paso a la representación de individuos siempre en grupos, adornados con cuentas y plumas, que utilizan herramientas más complejas como pudieran ser los útiles de cocina, y que se rodean de animales vivos o ya dispuestos para la comida, nunca mutilados.

Podemos encontrar distintos motivos en la evolución experimentada por estas recreaciones. Por una parte, el desarrollo de la investigación en esta área de conocimiento ha permitido a los científicos conocer mejor a las diferentes especies representadas, de manera que este mayor conocimiento queda reflejado en cada nueva representación.

Por otra parte, el desarrollo de las técnicas de paleoarte permiten la mayor precisión tanto en los materiales (uso de pelo, texturas en la piel, etc.) como en la capacidad expresiva de estos seres que con el paso del tiempo muestra rostros más “humanos”, independientemente de la especie que se represente.

Tal y como señalábamos en nuestro análisis, basta observar la recreación de *Lucy*, el ejemplar de *Australopithecus afarensis* de Elisabeth Daynès para el MEH, su mirada expresiva, media sonrisa y gesto amable, en comparación con las representaciones de individuos de otras especies evolutivamente posteriores pero que fueron realizadas antes que la de *Lucy*, para comprender que el desarrollo de esta disciplina encierra un problema

de axiología e ideología variables: el conjunto de valores se organiza en el discurso de acuerdo a las decisiones tomadas por el paleoartista.

Esta evolución en los modos de representación del paleoarte es especialmente elocuente en el caso del MEH. En este dispositivo podemos hallar numerosas recreaciones de distintas especies de homínidos, tanto en ilustraciones como en esculturas. El caso más destacado se refiere a las esculturas de paleoarte: un conjunto de recreaciones de individuos de distintas especies realizados también por Daynès, que desde la inauguración del MEH forman parte de la *Galería de los homínidos*. La incorporación de una nueva pieza, el “Neandertal emplumado” supone la resemantización del resto de recreaciones.

Como hemos observado anteriormente, se trata de una escultura de Fabio Fogliazza que llegó como parte de una exposición permanente y al fin de esta se incorporó de forma permanente en el MEH. A diferencia de la representación del ejemplar de neandertal realizado por Daynès, el “Neandertal emplumado” muestra un aspecto mucho más sofisticado y cercano a la imagen que desde numerosos textos culturales (cine, fotografía, etc.) se identifica con la imagen del indígena americano, y que podríamos clasificar en una categoría laxa de *lo exótico*: uso de plumas, tatuajes, pieles, etc.

Observamos, de esta manera, tal y como versa el título de la exposición temporal que trajo esta pieza al MEH, un cambio de imagen, una nueva visión de los neandertales.

Gracias a este cambio de imagen, el MEH desarrolla una estrategia textual que persigue la creación de la propia identidad en torno a la construcción del *otro* en el dispositivo. La percepción de una imagen diferente a las ofrecidas por recreaciones de neandertales hasta el momento genera un efecto de distanciamiento respecto a la imagen propia.

También, en cuanto a la construcción de identidad en el MEH, hemos visto la propuesta de una cultura transhistórica en la cual se hace coincidir en alguna medida los relatos sobre el origen de la propia identidad como comunidad.

A través de la representación de la comunidad mediante el uso del pronombre *nosotros* en el dispositivo que denomina a la totalidad de la especie humana hoy, y por tanto, la representación que congrega a todos los individuos del planeta en una única cultura, vemos cómo la construcción de una identidad común se prolonga en el pasado en base a un origen, que no responde sino a una coincidencia geográfica, la Sierra de Atapuerca.

A través de su discurso el MEH presenta un *origo*, o relato sobre el origen del ser humano, con el que relaciona el conjunto de hechos históricos dispersos y, a su vez, con el concepto de evolución humana. De esta manera, presenta como causales en su discurso, los hechos históricos de los que solo se puede tomar conciencia a través de una mirada retrospectiva de la historia.

Sin embargo, el relato sobre el origen común de una determinada comunidad no define la construcción de su identidad. Al dotar de un origen común a estos hechos los organiza en torno a este pasado común.

Considerando la construcción de la identidad en el MEH, podemos tomarlo como un ejemplo de la comunicación del patrimonio en torno a un discurso que fluctúa en la doble tensión: por una parte, el museo organiza su discurso en base a una reflexión entre el pasado y el futuro de la especie humana. Por otra parte, considerando el objetivo fundamental del MEH, la comunicación de un mensaje persuasivo sobre la importancia social, científica y cultural de un yacimiento arqueológico, dada la espectacularidad de su dispositivo, es museo se halla, como sugeríamos al principio de estas conclusiones, a medio camino entre la nostalgia que produce la observación de objetos del pasado y la inclinación por una estética de lo novedoso, lo espectacular, y en parte, de lo colosal.

De esta manera, el MEH, se define como instrumento de autodefinición de la cultura.

5. 1. Conclusions (English)

The present work is based on a conception of heritage in constant revision that originally designated the set of inherited assets according to a family, social and legal structure linked to a particular space, which gives way to a global concept based on the collective inheritance of a set of exceptional goods that includes different categories such as cultural, natural, intangible, industrial heritage, etc.

Perhaps, the first consequence that we can observe in this change of the notion of heritage is its possible influence on the construction of identity with respect to heritage goods. After the French Revolution, it emerges a conception of art and heritage based on the ownership of these goods of all citizens. According to this idea we can understand how the conception of identity is still linked to the possession of a certain good, or set of

goods, but that, from this moment, must be available to the entire community. In this context, the exhibition of objects in the museum favors the creation of national identities.

On the other hand, the trend in the definition of heritage towards a more global conception points to the construction of identity also around a global conception. In this sense, the creation of identity exceeds the limits of the national, grouping all of humanity under the discourse of heritage.

In this way, the museum becomes a valuable tool for the creation of cultural identities, whose discourse oscillates between a tendency to the creation of a global community (we are all recipients of the heritage and visitors of the museum) and the claim for local culture.

Thus, this tension between the global and the local tendencies offers clarity around the simultaneous existence of museums with a global vocation (large international exhibitions, museums of large collections) and museums that focus their interest in the conservation and communication of customs and ways of life of small local communities (civic museums, ethnographic museums, etc.).

On the other hand, this change in the conception of heritage indicates the need to establish a series of regulations that regulate the conservation and protection of inventoried historical monuments, which implies the creation of organizations responsible for regulating such processes internationally. In other words, we assist in a process of professionalization of practices related to heritage.

From another point of view, the concern for the conservation of historical monuments opens the debate between the different heritage specialists. It seems that the underlying concern of this problem, the regret for the loss of a legacy that will no longer return, is common to all professionals. However, the notion of conservation can be observed from two perspectives: one, which advocates the rehabilitation and improvement of heritage goods; another, that understands the historical value of the monument associated with its immutability over time, giving priority, not to its historical value, but to its antiquity value.

As we have seen, both perspectives are resolved today, again, in a double tendency towards the aesthetic attraction of the ancient monument that in the eyes of the contemporary observer arouses nostalgic emotion, and the inclination for the aesthetics of the novel, the spectacular, and, in part, of the colossal.

In this way we understand heritage as a discourse that fluctuates in a double tension between an aesthetic of the new and the old on one side, and the global and the local on the other. This conception of heritage makes the museum a very valuable tool for the self-definition of culture.

With this purpose, the museum is configured as a *text* articulated by different codes that aims to communicate certain cultural values. In this sense we find correspondence between the text and the *device*.

This communication is carried out through a series of strategies aimed at presenting a set of objects gathered in a collection around a discourse that oscillates in that double tension.

Understanding the museum as a text allows us, on the one hand, to know the process of communication of heritage, which is hereinafter defined as *translation*, and on the other, the relationship it establishes with other cultural texts.

In this way, our case study, the MEH, performs a communication exercise that consists of the selection of certain cultural values that are communicated back to the culture through its device.

Considering the translation as a communication exercise based on the concept of *equivalence*, the translation of the museum consists in the generation of an *effect of equivalent meaning* that must be received by a recipient in the same way it was received in the initial text. We will try to shed light on this issue by taking, as an example of a translation in the MEH of the communication of the emotion experienced by the archaeologists deposits of the Atapuerca at the time when these bone remains were found.

As the experience is not transferable, the MEH uses textual strategies that allow it to communicate these emotions. Among these strategies we can point out the *simulation*. Understanding the simulation as the generation by the models of the real, as defined by Baudrillard (1978), the museum in its device reproduces the signs of the real, that is, the signs that allow it to replace the deposits in its process of communication. This simulation does not seek the reproduction of the deposits, but, at any given time, the simulation is completely disconnected from the simulated object, in this case the archaeological space of Atapuerca, and replaces it.

From this moment the visitor, as he passes through the MEH, does not imagine the deposits, but has experience of them. The MEH offers a *vicarious testimony* of what

happened thousands of years ago in the Sierra de Atapuerca: through the communication of the set of objects in the MEH that are articulated around a scientific, artistic and heritage discourse, the visitor accesses a *vicarious memory* that is, a memory that is not transmitted first hand.

In this sense, the simulation strategy developed by the MEH is successful thanks to the presence of the original archaeological remains in the device. These remains, arranged in the way they lay in the cavities of the Sierra de Atapuerca, are configured as a document that attests, on the one hand, the existence of those hominids and, on the other, the research work developed from of his finding.

Although the MEH simulates the Atapuerca deposits in the city of Burgos, it cannot simulate a scientific research process in its device. Instead, the object (each of the archaeological remain) translates a series of tests performed in the laboratory.

Thanks to the textual configuration of the archaeological remain as documents in the MEH we can understand the communication of the objects as their *implementation*. That is, its *mise-en-scène*, or put into space, thanks to its device, which we remember, is linked to the configuration of objects as pieces of art: objects upon entering the museum regain their sacred status. In the case at hand, in the case of original archaeological remain, its presence in the MEH retains its aura.

We see how the ways of exhibiting objects in the museum determine their status: the same bone remain can be textualized both as an object of science as an object of art. We have also seen other communication strategies of the MEH such as the representation of prehistoric man on his device.

This strategy is based on a transformation of the modes of representation of individuals in recent decades, which offered a brutal and aggressive look of these beings, and which has given way, with the evolution of these representations, to a more social, sophisticated and ritualist look. The first representations show a look associated with the animal, of individuals with a low harmonious physiognomy that use very simple tools and that appear, almost in all the examples, surrounded by mutilated animals. These recreations, over time, give way to the representation of individuals always in groups, adorned with beads and feathers, who use more complex tools such as kitchen tools, and who are surrounded by live animals or already ready for food, never mutilated.

We can find different reasons in the evolution experienced by these recreations. On the one hand, the development of research in this area of knowledge has allowed scientists to know better the different species represented, so that this greater knowledge is reflected in each new representation.

On the other hand, the development of paleoart techniques allows greater precision both in the materials (use of hair, textures in the skin, etc.) and in the expressive capacity of these beings that show faces which seems to be alike “humans”, regardless of the species that is represented.

As we indicated in our analysis, it is enough to observe the recreation of *Lucy*, the Elisabeth Daynès´ Australopithecus afarensis copy for the MEH, her expressive look, half smile and kind gesture, compared to the representations of individuals of other evolutionarily later species but which were carried out before *Lucy's*, to understand that the development of this discipline involves a problem of variable axiology and ideology: the set of values is organised in the discourse according to the decisions made by the paleoartist.

This evolution in the modes of representation of the paleoart is especially eloquent in the case of the MEH. In this device we can find numerous recreations of different species of hominids, both in illustrations and sculptures. The most prominent case concerns the paleoarte sculptures: a set of recreations of individuals of different species also made by Daynès, which since the inauguration of the MEH are part of the Hominids Gallery. The incorporation of a new piece, the "feathered Neanderthal" means the resemantization of other recreations.

As we have observed previously, it is a sculpture by Fabio Fogliazza that arrived as part of a permanent exhibition and at the end of it, it was permanently incorporated into the MEH. Unlike the representation of the Neanderthal copy by Daynès, the "Feathered Neanderthal" shows a much more sophisticated and close to the look that from numerous cultural texts (cinema, photography, etc.) is identified with the image of the American Indian, and that we could classify in a lax category of the exotic: use of feathers, tattoos, skins, etc.

We observe, in this way, as the title of the temporary exhibition that brought this piece brought to the MEH, a change of look, a new vision of Neanderthals. Thanks to this change of look, the MEH develops a textual strategy that pursues the creation of its own

identity around the construction of the other in the device. The perception of a look different from those offered by recreations of Neanderthals until now generates an effect of distancing from the look itself.

Also, regarding the construction of identity in the MEH, we have seen the proposal of a transhistoric culture in which the stories about the origin of the identity itself as a community are made to coincide. Through the representation of the community through the use of the pronoun we in the device that calls the totality of the human species today, and therefore, the representation that congregates all the individuals of the planet in a single culture, we see how the construction of a common identity is prolonged in the past based on an origin, which responds only to a geographical coincidence, the Sierra de Atapuerca.

Through its speech the MEH presents an *origo*, or story about the origin of the human being, which it relates the set of dispersed historical facts and, in turn, with the concept of human evolution. In this way, it presents as causal in its speech, the historical facts of which one can only become aware through a retrospective look at history.

However, the story about the common origin of a given community does not define the construction of its identity. By providing a common origin to these events, it organises them around this common past.

Considering the construction of identity in the MEH, we can take it as an example of the communication of heritage about a discourse that fluctuates in double tension: on the one hand, the museum organises its discourse based on a reflection between the past and the future of the human species. On the other hand, considering the fundamental objective of the MEH, the communication of a persuasive message about the social, scientific and cultural importance of an archaeological site, given the spectacular nature of its device, is a museum, as we suggested at the beginning of these conclusions, halfway between the nostalgia produced by the observation of objects of the past and the inclination for an aesthetic of the novel, the spectacular, and partly of the colossal. In this way, the MEH is defined as an instrument of self-definition of culture.

6. Apéndice de figuras



Figura 1. Vista del interior la Galería de Paleontología y Anatomía Comparada del Museo Nacional de Historia Natural de Francia. Extraído de “Galería de Paleontología y Anatomía Comparada” de Raquel Nogal



Figura 2. Vista de la exposición de Dahn Vo en White Cube. Extraído de “Dahn Vo” de White cube⁶⁹.

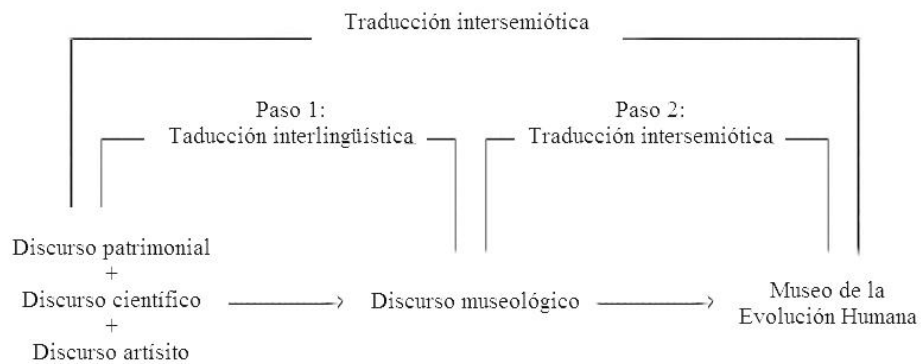


Figura 3. Esquema de la traducción en el Museo de la Evolución Humana.

⁶⁹ Aquellas imágenes cuya autoría se adjudica a Raquel Nogal, yo misma, se realizaron con el único propósito de formar parte del presente trabajo, por lo que carecen de licencia.



Figura 4. Vista frontal del Complejo de la Evolución. Extraído de “Museo de la Evolución Humana” de Jardo, de *Wikipedia*. Licencia CC.



Figura 5. Vista cenital del interior del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Interior del Museo de la Evolución Humana” de Raquel Nogal.



Figura 6. Vista del interior del área Trinchera del ferrocarril del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Trinchera del ferrocarril, ámbito 2” de Museo de la Evolución Humana.⁷⁰



Figura 7. Vista del interior del área Sima de los Huesos del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Sima de los Huesos, ámbito 2” de Museo de la Evolución Humana.

⁷⁰ Aquellas imágenes cuya autoría se adjudica al Museo de la Evolución Humana fueron cedidas para su uso en el presente trabajo por Rodrigo Alonso, responsable de Didáctica y Comunicación del Museo de la Evolución Humana, a quien agradezco su atención en estas líneas.



Figura 8. Vista del interior del área Sima de los Huesos del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Sima de los Huesos, ámbito 2” de Museo de la Evolución Humana.



Figura 9. Vista del área Atapuerca en los medios de comunicación del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Atapuerca en los medios de comunicación” de Raquel Nogal.

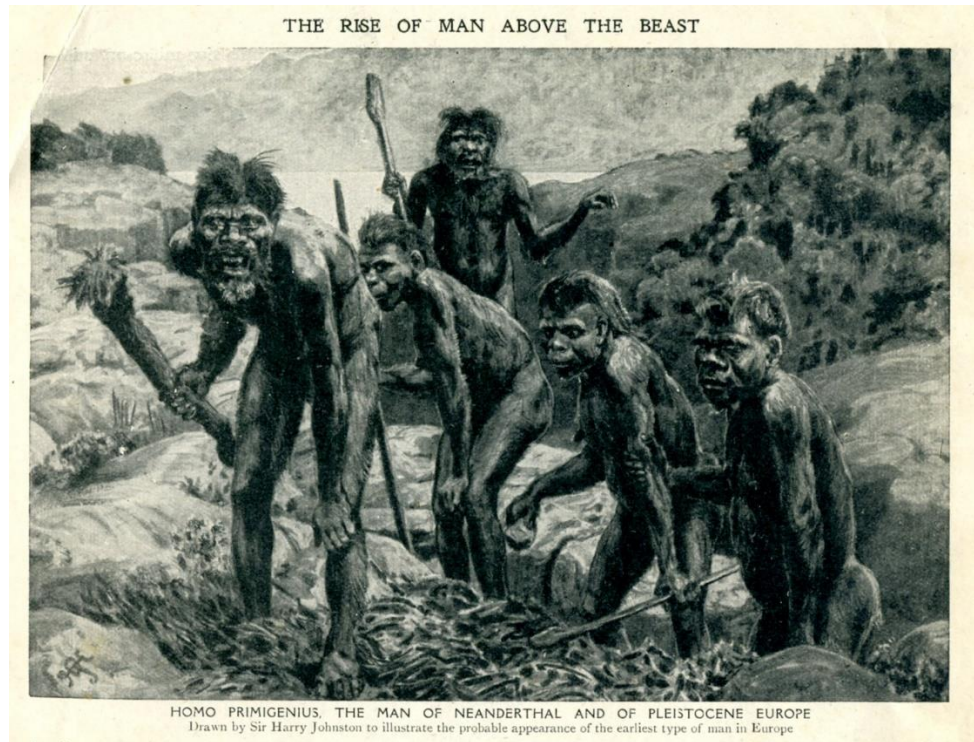


Figura 10. Ilustración de un grupo de neandertales de Harry Johnston (1910). Extraído de “The rise of man above the beast” de Harry Johnston, de *Harmsworth Natural History: A Complete Survey of the Animal Kingdom*.



Figura 11. Ilustración de un grupo de neandertales de Zdeněk Burian (1960). Extraído de “Grupo de neandertales de Zdeněk Burianen blanco y negro” de Zdeněk Burian, de *Prehistoric Man*.



Figura 12. Ilustración a color de un grupo de neandertales de Zdeněk Burian (1960). Extraído de “Grupo de neandertales de Zdeněk Burian” de Zdeněk Burian, de *Prehistoric Man*.



Figura 13. Ilustración a color de un grupo de neandertales de Mauricio Antón (s.f.). Extraído de “Grupo de neandertales de Mauricio Antón” de Mauricio Antón.



Figura 14. Ilustración a color de un grupo de neandertales de Adrien Kennis y Alfons Kennis (s.f.). Extraído de “Atapuerca” de Adrien Kennis y Alfons Kennis, de *Kennis& Kennis reconstructions*



Figura 15. Ilustración a color de un grupo de neandertales en la Gruta de Fumane, de Mauro Cutrona (2012). Extraído de “Quando Neandertal aveva le penne” de Mauro Cutrona, de *National Geographic Italia*.



Figura 16. Recreación de un neandertal masculino de Elisabeth Daynès (2010) para el Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Neandertal masculino de Elisabeth Daynès en la Galería de los homínidos” de Raquel Nogal.

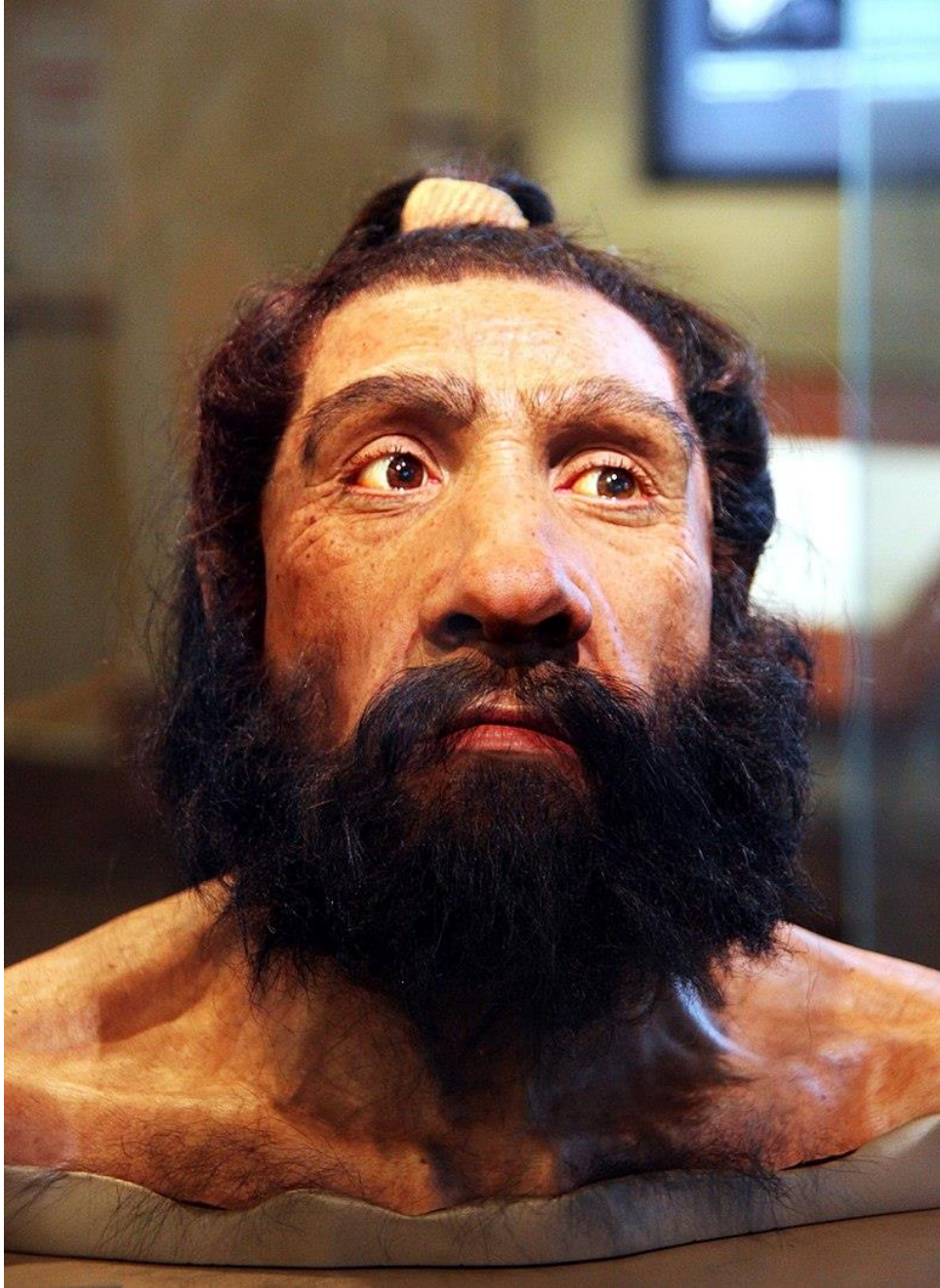


Figura 17. Recreación del busto de neandertal masculino basado en el fósil Shanidar 1, de John Gurche (2010) para el National Museum of Natural History (Smithsonian). Extraído de “Neandertal masculino de John Gurche para el National Museum of Natural History (Smithsonian)”, de *Wikipedia*. Licencia CC.



Figura 18. Recreación de un neandertal masculino de Alfons Kennis y Adrie Kennis para el Natural History Museum de Londres. Extraído de “Who were the Neanderthals?” de *Natural History Museum, London*. © The Trustees of the Natural History Museum, London. Licensed under the Open Government Licence.



Figura 19. Recreación de un Australopithecus afarensis femenino de Elisabeth Daynès (2010) para el Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Galería de los homínidos” de Raquel Nogal.



Figura 20. Conjunto de recreaciones en la *Galería de los homínidos* del MEH. Extraído de “Galería de la evolución”. Imagen tomada del Portal Oficial de Turismo de la Junta de Castilla y León.



Figura 21. Logotipo del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Logotipo del Museo de la Evolución Humana”, de Museo de la Evolución Humana, de *Museo de la Evolución Humana* (2010, p. 3). Licencia CC.

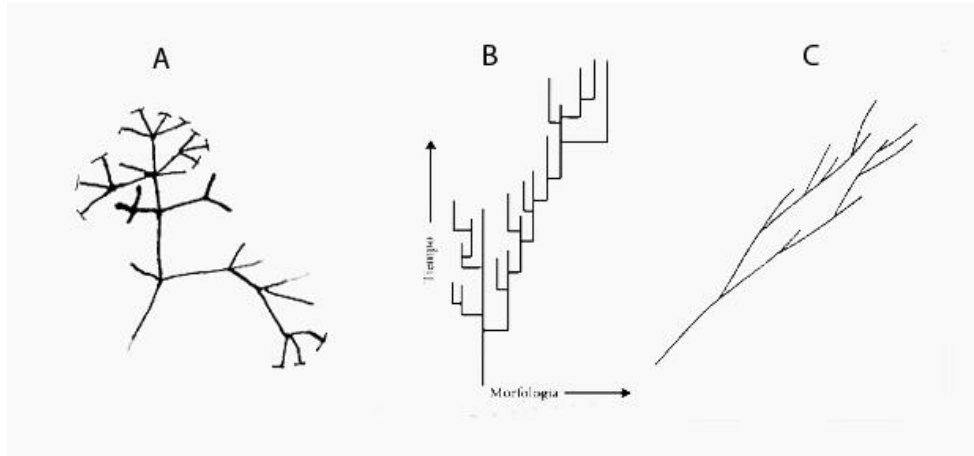


Figura 22. Comparativa de los esquemas evolutivos presentes en el Museo de la Evolución Humana: diagrama de árbol de Darwin (A), diagrama de la Teoría del Equilibrio Puntuado de Niles Edredge y Stephen J. Gould (B) y diagrama de la propuesta neodarwinista de Theodosius Dobzhansky (C).

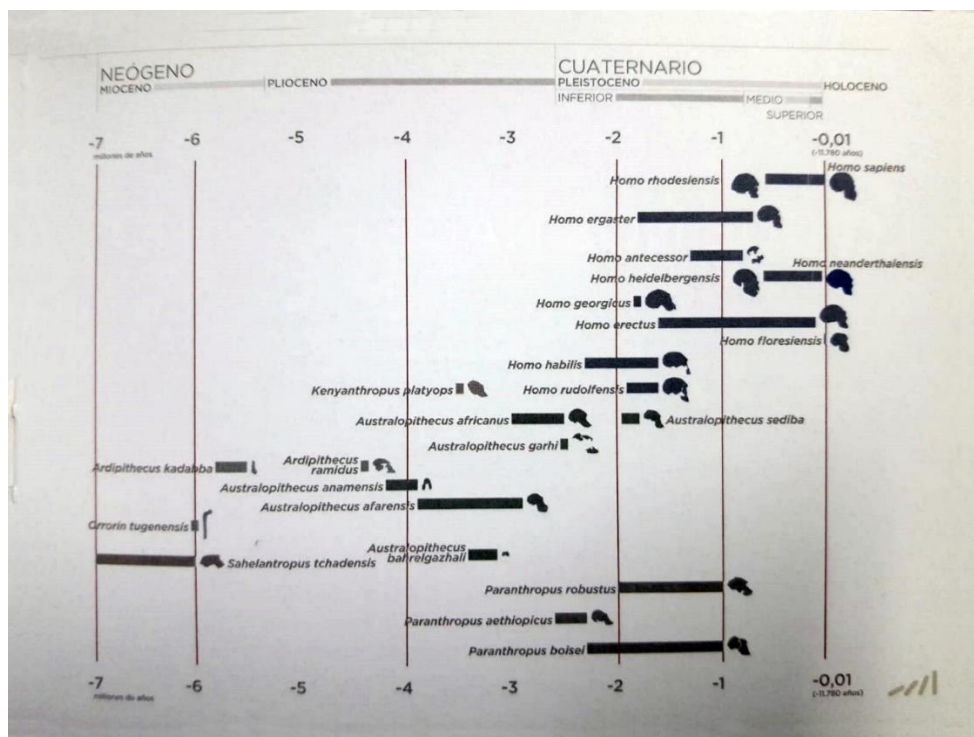


Figura 23. Diagrama de Gantt aplicado a las distintas especies del género *Homo* en el Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Esquema de los homínidos, resaltando su nombre, rango temporal y fósil característico de cada uno de ellos”, de J. M. Bermúdez de Castro e I. Vera, de *Museo de la Evolución Humana* (2010, p. 147).



Figura 24. Recreación en un asentamiento de homínidos en la segunda planta del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Recreación de un asentamiento de homínidos”, de Raquel Nogal.



Figura 25. Recreación en un asentamiento de homínidos en la segunda planta del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “Recreación de un asentamiento de homínidos”, de Raquel Nogal.



Figura 26. Recreación de un neandertal masculino de Fabio Fogliazza llamado “Neandertal emplumado”. Extraído de “Neandertal emplumado”, de Javier Trueba en *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandertales* (MEH, 2014, p. 11).

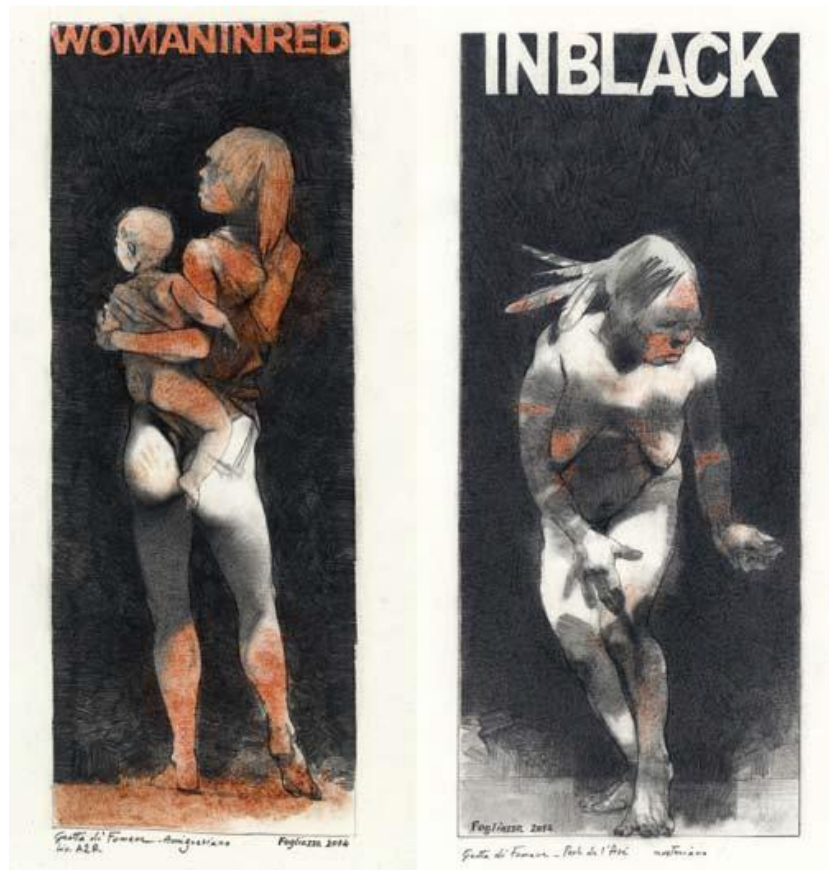


Figura 27. Ilustraciones a color de Homo sapiens y Homo neandertalensis femeninas de Fabio Fogliazza. Extraído de “Rojo y negro” de Fabi Fogliazza en *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandetales* (MEH, 2014, p. 39).



Figura 28. Columnas de cartón-piedra en el interior de una de las estructuras del ámbito 2 del Museo de la Evolución Humana, *Trinchera del ferrocarril*. Extraído de “Trinchera del ferrocarril”, de Raquel Nogal.



Figura 29. Interior de una de las estructuras del Museo de la Evolución Humana, *Trinchera del ferrocarril*. Extraído de “Trinchera del ferrocarril”, de Raquel Nogal.



Figura 30. Recreación del terreno de excavación de los yacimientos de Atapuerca en el Museo de la Evolución Humana. Extraído de “La excavación”, de Raquel Nogal.



Figura 31. Montaje audiovisual de distintos yacimientos en los se observan pinturas rupestres en la planta 1 del Museo de la Evolución Humana. Extraído de “El espíritu creador del Homo sapiens” de Raquel Nogal.



Figura 32. Ilustración de arte rupestre de la Cueva de Nuestra señora del Castillo. Extraído de “Arte rupestre de la Cueva de Nuestra señora del Castillo” de Javier Trueba, *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandertales* (MEH, 2014, p. 46).



Figura 33. Ilustración Late Neanderthals de Fabio Fogliazza. Extraído de “Late Neanderthals”, de Fabi Fogliazza en *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandetales* (MEH, 2014, p. 37).



Figura 34. Ilustración “Wings of Chaman. Il presagio” de Fabio Fogliazza. Extraído de “Wings of Chaman. Il presagio”, de Fabi Fogliazza en *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandetales* (MEH, 2014, p. 40).



Figura 35. Selección de imágenes “Adornados con plumas” del catálogo de la exposición *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandetales*. Extraído de “Adornados con plumas”, de Museo de la Evolución Humana en *Cambio de imagen. Una nueva visión de los neandetales* (MEH, 2014, p. 42).

	Espacio (e)	Espacio (e')
Tiempo (t)	Nosotros (aquí y ahora).	Exótico, el salvaje, el indígena, relatos sobre el lejano Oriente, etc.
Tiempo (t')	Hominidos que poblaron Atapuerca, <i>Homo Antecessor</i> .	Otros homínidos no relacionados con el yacimiento de Atapuerca (entre otros los neandetales).

Figura 36 Adaptación de la matriz presentada por el profesor Rayco González en una de sus clases en el Máster de Patrimonio y Comunicación de la Universidad de Burgos (2014).

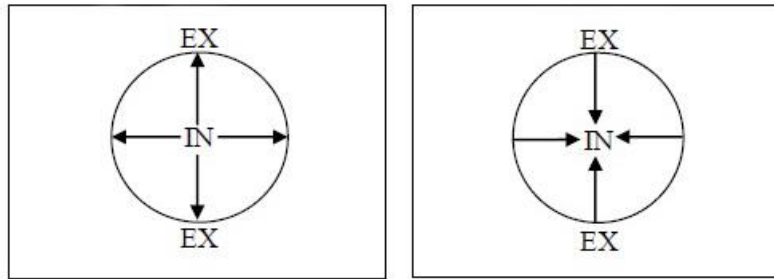


Figura 37. Gráficos de la orientación del modelo de una cultura respecto cierto tipo de espacio. Extraídos de “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura” de Lotman (1998: 72) en *Semiosfera II*.

7. Apéndice de entrevistas

7. 1. Entrevista a Navarro Baldeweg

A continuación, se presenta la entrevista realizada a Juan Narro Baldeweg, arquitecto del Museo de la Evolución Humana. Esta entrevista tuvo lugar en su estudio de arquitectura, Madrid, el 12 de noviembre de 2018.

- *¿Desde el punto de vista arquitectónico cómo concibe el espacio del Museo de la Evolución Humana, y por extensión del Complejo Evolución, en relación al sistema de Atapuerca? ¿Qué función cumple el MEH respecto al entorno urbano que lo circunda?*

- El Museo de la Evolución Humana parte de un solar extraordinario, de la ribera del río Arlanzón, y, en cierto modo, de una naturaleza similar que la ciudad comparte con la Sierra de Atapuerca desde el punto de vista medioambiental. Por ello, el conjunto [Complejo Evolución] tiene este tratamiento de plano inclinado como si fuera la ribera del río. Está ensalzado, levantado. En una obra de arquitectura siempre hay muchas razones por las que se toman determinadas decisiones. Una de ellas era trabajar con el suelo como algo expresivo. Con ello conseguíamos, por una parte, transmitir signos acerca de lo que se ha construido allí vinculado al río como elemento conector entre el solar de Caballería y el río, pero también como elemento conectivo dentro de la ciudad. El río enlazaba los parques de la ciudad que se sitúan en su ribera y eso resultaba muy bello. Poner de relieve esa circunstancia conectiva como parque de parques de la ciudad, y con uno de los puntos alejados de la ciudad como Atapuerca, debía ser uno de los puntos más importantes en todo el proyecto. Por eso se construye en el solar de Caballería una falsa colina con la misma inclinación que tiene el terreno respecto al río Arlanzón a su paso por la Sierra de Atapuerca.

Pero también es muy importante en el proyecto que si nosotros levantábamos la entrada al Museo sobre la posible circulación de vehículos o peatones facilitábamos una conexión visual limpia con el elemento al otro lado de la ribera que es la Catedral, y que efectivamente siempre aparece en nuestro dibujo del proyecto como referencia: el río y la Catedral de burgos. Pensábamos que era un elemento importante que señalaba la ciudad

y que se señalaba también en el espejo cóncavo que se forma en el conjunto de edificios [Complejo Evolución] respecto a la construcción histórica de la ciudad. Y, efectivamente, desde la entrada al Museo el visitante puede ver las copas de los árboles y, emergiendo sobre ellos, los picos de la Catedral. Esta forma cóncava del conjunto a la entrada del Museo da unidad al conjunto y se justifica respecto al resto del trazado urbano precisamente por esa percepción.

El proyecto en un primer momento estaba conectado, unido, pero finalmente se construyeron los edificios separados por diversas razones funcionales y también sociales en el sentido de que había tres propiedades como son el CENIEH que reúne la actividad investigadora sobre evolución humana del país y que tiene su sede como centro de investigaciones arqueológicas en Burgos, el MEH con sus hallazgos y las explicaciones que se dan sobre ellos y Atapuerca pero ya fuera de los terrenos, y después el Fórum Evolución y Palacio de Congresos que realiza una función de comunicación a la ciudad ya generalizada.

Naturalmente, cuando se realiza el proyecto estamos dando una lectura sobre la evolución humana que tiene un origen en la investigación, en la exposición, que corresponde a la expansión de esos conocimientos, y posteriormente, sobre su difusión en el Palacio de Congresos. Los usos que corresponden a la investigación y la difusión en el Palacio de Congresos no se dedica estrictamente a Atapuerca pero sí se benefician en parte de esa unidad porque desde un punto de vista semiótico se refuerzan. La investigación, comunicación y expansión serían los tres estadios en el proceso de conocimiento. Es decir, el elemento físico tiene una lectura puramente semiótica en ese sentido.

Por tanto, tenemos dos ideas de unidad. Unidad física con la ciudad y unidad virtual que serían los tres estadios del conocimiento. Pero también debemos observar el Museo en sí mismo. El MEH tiene un objetivo que es llevar la imaginación de las personas acerca de lo que están viendo al sol, la luz. Es esencial que, en este gran espacio, además contiene una especie de naturaleza semiartificial y que, por otra parte, es continuidad de la línea que hemos trazado desde el río hacia la cuenca artificial o la meseta de esa ribera que se adentra en el espacio del territorio del solar de Caballería y también en esa especie de jardín-invernadero que alude naturalmente a que la naturaleza es la que soporta la vida en general y de aquellos que vivieron en Atapuerca. El MEH sugiere una interpretación en

la que sea como sea esa humanidad, su existencia es posible porque está anclada ecológicamente. Hay un sentido que manifiesta muy claramente esa supeditación u obediencia de la vida a la energía solar. También se expone una naturaleza parecida a la de Atapuerca en cuanto a las especies vegetales que sugiere la presencia del visitante en un jardín-invernadero donde es posible la vida que está reproduciendo otro jardín exterior.

Y luego, hay lo que llamo los dientes, o teclas del piano, que son estrías en profundidad. Es importante que los tesoros que se exponen en el MEH se exponen realmente bajo tierra. Ocurre también, y es otro signo emocionantísimo y muy importante, como sucede también en Altamira y otros espacios similares, es que el suelo es la historia. Si antes el Sol era el sustento de la vida, ahora el suelo es el libro que guarda la información de todo lo que ha ocurrido. El suelo aquí es un signo con un valor muy importante, es el lugar que guarda los tesoros que se ha encontrado y se siguen encontrando en Atapuerca. Lo que más me sorprendió de Atapuerca cuando lo conocí es precisamente que esta sensación de libro aparece porque se encontraron los yacimientos cuando estaban construyendo un trayecto para el ferrocarril y en el corte vertical de la tierra se ven perfectamente los estratos. Una de las primeras cosas que se muestra en el MEH son estos elementos: hice un fotomontaje con las imágenes de dos artistas, la pintura de Kitaj y el Doble negativo (arquitectura) de Michael Heizer, que refleja la razón de ser, la disposición de estas estrías en el MEH, que se pueden visitar por dentro y es como si estuviéramos en el interior de la tierra, en las cuevas donde se exponen los elementos más valiosos del Museo, los hallazgos, y que representan el tiempo geológico que ha ido pasando. Debajo de estas estrías encontramos el salón de actos del Museo dedicado estrictamente a las conferencias y congresos del propio MEH.

Así observando la sección del MEH, tenemos el tema de la luz, con el tema del subsuelo con la información que puede dar el Museo con la idea de estar bajo tierra a la espera siempre de nuestra investigación, ligado a la idea del libro, y después, teniendo en cuenta las funciones propias de un museo aparecen las tres bandejas o las tres plantas de lo que sería el aspecto divulgativo (homínidos, reproducción del despacho de Darwin, etc. realizado por el equipo de investigadores de Atapuerca). Es decir, un programa realizado para difundir todos los aspectos de la evolución. Todo ello unido a unas escaleras mecánicas muy expresivas que van a facilitar el movimiento del visitante. Ascenden

desde el subsuelo al espacio aéreo, el espacio natural y la entrada para las visitas. Todo ello se relaciona para crear el espectáculo propio del Museo en sí mismo.

Entre otras cosas, me interesaba es el sistema de láminas que regulan la entrada de luz solar. De esta manera permitiendo el paso más y menos luz aparecen focalizaciones del paisaje, que imitando las nubes se pueden crear zonas soleadas y zonas umbrías y creando un ambiente muy teatral.

Si bien es cierto que hay una gran parte de la comunicación del Museo que corresponde a la museografía, quedando lejos de la investigación del arquitecto, este es un proyecto muy vinculado a la exposición de signos, señales, que conducen a una persona inteligente a ver e interpretar lo que ahí se está haciendo en un sentido macro. Es decir, un sentido abarcador general. Luego interpretará en un sentido más concreto lo que se expone en el propio interior. Por ello, la disposición general antes de entrar, casi todo el mundo mira a su alrededor y ve la Catedral, ve los árboles y un poco de la ciudad que también se asoma. Una vez que entra ve este reino casi puramente ecológico, como si fuera un jardín de invierno o un jardín de cristal.

Desde el punto de vista arquitectónico es muy interesante ver esta expresión lateral fuerte que es la celosía de veinte o treinta metros que da origen a algo que tiene que ver con la ingeniería del siglo XIX, los ferrocarriles, los puentes, etc. Podríamos decir que se trata de una estructura puente que sostiene una cubierta penetrable a la luz solar.

Luego también tiene consideraciones a lo que sería el horizonte del individuo. Es decir, las personas que están en el MEH en un piso determinado no ven lo mismo que las que están por encima que las que están por debajo. Entonces, el edificio, que es de cristal, no es del todo transparente, sino que hay algunas partes opacas. En la concepción del edificio una de las cuestiones más importantes es la luminosidad de un edificio situado en Burgos, una ciudad poco luminosa. En general, se ve más luz en el interior del MEH, sin tener luz artificial, que fuera de él. Definido en sí mismo como objeto, o como una piedra preciosa, porque toda la parte opaca del MEH es de naturaleza especular y, por tanto, recoge toda la luz ambiental y la potencia.

Estas son algunas de las decisiones que debe tomar el arquitecto sobre el proyecto concreto, como lo son también las que tienen que ver con la estructura fuerte señalada en este caso con el color rojo.

También en un Museo son importante las actividades: conferencias, reuniones, exposiciones temporales, etc. Estas exposiciones temporales tienen su espacio propio en la parte inferior del MEH en las salas de exposiciones, como aquella titulada *L-evolución, un paseo por los orígenes de la evolución humana* especialmente emocionante y bella sobre una reproducción de Lego del propio MEH con los personajes que lo habitan e investigadores caracterizados con su vestuario habitual, etc.

También, próxima, encontramos una zona de aseos general para todo el público, y después, la zona de dirección y administración del Museo en la parte trasera del edificio. Por último, encontramos una especie de puerto con las furgonetas y autobuses que llevan a los visitantes a Atapuerca. Esto también es importante desde el punto de vista semántico porque funciona, efectivamente, como cordón umbilical para los visitantes entre los yacimientos y el MEH.

Es importante que el Museo sea visible. En general, es importante que la arquitectura sea visible, y que nada más entrar en un edificio el visitante sea capaz de entender dónde está y tener una visión, que para eso son los lobbies, lugares que históricamente muestran cómo se repartiría el espacio para que fácilmente se sepa dónde están las cosas sin necesidad de recurrir a indicadores. En este Museo se ve fácilmente desde la entrada estas ideas generales y después en cada piso aquella información más específica, primero bajo tierra y después en distintos pisos las explicaciones de carácter didáctico. Además, un visitante puede hacer su camino facilitado por las rampas casi como un circuito.

Esta visión general se repite también en el edificio del Palacio de congresos en el que desde la entrada y el pasillo se pueden ver las distintas zonas y salas, destacando la sala roja o auditorio y la sala verde más pequeña. Esta sala verde tiene una particularidad, que es que gracias a la presencia de ventanas se puede ver la estructura del edificio que pasa formar parte de la sala como si fueran elementos casi ornamentales.

- *El concepto de evolución está presente de forma constante en el discurso del MEH, ¿en qué medida el proyecto del MEH tiene en cuenta el concepto de evolución?*

- En el proyecto del MEH, el concepto de evolución está presente en la representación del tiempo. Al estar abierto con luz cenital, en función de la climatología y el sistema de láminas regulables que mencionaba anteriormente, es posible representar de forma teatral

el paso del tiempo en el interior del MEH convirtiéndolo en un espacio vivo y sensible al paso del tiempo, las estaciones, etc. Hay una vitalidad en ese sentido que se reproduce también a través de la exposición de los objetos bajo tierra. Se representa la cronología artificialmente a través del diseño en forma de sección del terreno. En este sentido se muestra respeto a la forma en que la evolución se hace conocida. De tal modo la idea de evolución aparece en el propio edificio. Aparece en algo que está soterrado, en las distintas capas de decantación más o menos casual, pero que es milagroso que en las cuevas de Atapuerca se hayan ido depositando, etc. En fin, la tierra que guarda como un cofre de los tesoros y en ese sentido, la evolución se representa de forma explícita en la disposición general del MEH.

Este tipo de actitud, la idea de reproducir una situación geológica en la arquitectura, aparece también en el Museo de Altamira. El Museo de Altamira consiste muy claramente en la recreación de una situación del suelo. Primero, es un museo que está pegadísimo a la colina, siendo su protagonista la orografía, el movimiento de las cotas de nivel que van descendiendo en una disposición muy acorde a la propia cueva de Altamira que está muy próxima al Museo. Una cueva es esencialmente una losa de piedra continua que debido a la erosión del agua ha dejado una oquedad, fenómeno típico de los suelos kársticos. Esta estructura de la losa vuelve a existir en el propio Museo. El Museo reproduce varias losas, algunas de ellas muy grandes (aproximadamente 30 metros), y también la boca de la cueva, que era mucho mayor que la que hubo en la época en que los hombres habitaron aquel espacio. Este hecho es interesante porque permite que el espectador, al entrar en el Museo, pudiera ver gracias a esa boca de cueva un paisaje prácticamente igual, lo que incluye especies vegetales propias de las distintas estaciones del año como son los quejigos o los abedules en la plataforma inmediata a la boca de la cueva. Encima podemos observar una losa que permite ver lo artificial de la boca llamada neocueva, en la que el visitante no puede entrar completamente, sino que se queda en plataforma observando como ocurre con los espectadores de un teatro. A diferencia del MEH, construimos esta losa con el arquitecto Julio Martín Calzón, que hizo una estructura muy bella, ligeramente curva, lo cual es muy bueno para el agua y que con luz natural permite ver lo que hay en la cueva. Siempre pensé que las pinturas de Altamira nacen de la visión de la propia roca. Es decir, que la pintura de esas piezas, que es de gran sensibilidad y requiere especialización, se vale con gran imaginación del relieve de las bolsas, las formas, de la

losa para ver en ellas animales como el bisonte. Si nosotros pensamos que la cueva estaba abierta con una boca mucho más grande es posible que allí en la curvatura hubiese una luz tenue pero suficiente para tener un sombreado natural. Es decir, que en la ensoñación de un artista que está imaginando lo que va a pintar, lo que va a observar, en el paso siguiente, la pintura, es posible que recurriese a la imaginación. Recuerdo de niño que mirando las betas de los azulejos veía siempre animales y figuras en ellos, sobre todo cuando uno tiene un gusto grande por la pintura y el dibujo. Por ello, si en esta cueva se apagasen las luces, cosa que no se hace nunca, se vería el relieve de la cueva real. Representar algo no es solo verlo, sino que debe haber un paso cultural previo que te permita representarlo. No hay modo de ver si no representas. La pintura impresionista nos enseñó a ver el paisaje, cosa que no ocurría hasta entonces. En Homero no se describe el paisaje.

Se ha hablado mucho de estas poblaciones mal llamadas prehistóricas, ya que eran bastante desarrolladas con trajes, herramientas, adornos, etc., y en realidad eran culturas sofisticadas y con cierta sensibilidad. Aunque no tenían escritura también realizaban figuras abstractas que sugieren la comunicación. Lo que ocurría en el interior de estas cuevas era una celebración de lo que para ellos era el sustento. Nuevamente, se podría dar una visión ecológica a esas pinturas ya que era su sustento y su forma de alimentarse, vestirse, etc., siendo estas cuevas el lugar de reunión y concentración de estas tribus nómadas como ocurría con las tribus de indios americanos.

El resto también son unas losas que se abren para permitir el paso de la luz ligeramente como rasgaduras como en la propia boca de la cueva. El montaje no es de mi gusto, creo que debería dedicarse más a la pintura y menos a las cuestiones antropológicas del hombre, cosa que se hace mejor en el MEH ya que es un museo de cultura. Es una cultura muy sofisticada como son los pobladores de las distintas cuevas de Francia y el Cantábrico, gracias a los cuales se pudo realizar un inventario de formas y dibujos, o aquellos en los que se pueden ver los dibujos muy precisos gracias a personajes como el Abate Henri Breuil o el prehistoriador y paleontólogo alemán Hugo Obermaier. Este contenido es el que debería ser el contenido fundamental en lugar de las historias sobre cómo vivían estas poblaciones. Al igual que cuando se habla de la Antigua Grecia lo fundamental es el estudio de las obras que hacías, sus esculturas, su arquitectura, etc. Es decir, consideraciones más artísticas que antropológicas.

En general, todo él está reproduciendo una geología no solo para la creación de la cueva artificial, sino luego las grietas, y los detalles que dan la sensación de estar en una cueva real, y un control muy estricto del movimiento descendiente que es paralelo a la orografía del terreno.

En cuanto a otros museos, siempre he tenido cuidado en cuanto a cómo es la primera aproximación a la creación de un museo. Dar cuenta de un contexto que puede ser todo lo distante que quieras, pero debe notarse de la manera en que quieras. Otro museo que diseñé, aunque finalmente no ganó el concurso, fue una intervención general sobre la Isla de los museos en Berlín que comienza con el primer museo que se realizó por el gran arquitecto alemán Schinkel, y después, junto a otros museos más y menos afortunados (Museo Pérgamo, el Museo Bode, etc.) se ha convertido en un conjunto. En la memoria que yo propuse decía que no se debe construir nada más. Igual que ocurría en Burgos, mi propuesta se basa en la intervención del suelo, del terreno, para hacer la comunicación entre los museos. Esto también tiene un precedente del propio Schinkel en un palacio inspirado en el terreno, levantando el suelo para crear un edificio pegado al suelo, más longitudinal, como ocurre en la entrada al Museo Pérgamo que hacía una elevación del suelo por donde circulaba la gente y ya bajo tierra se hacía la comunicación del Museo, teniendo siempre cuidado con el suelo ya que, tratándose de una isla situada en el río Spree, no se podía excavar mucho en la tierra. Ocurre de alguna manera también en burgos. Por eso también el MEH se construye en un alto artificial, porque hay que apartarse del terreno donde pueda filtrarse agua.

También en el caso de la Isla de los Museos se lanzan unas señales, sobre todo para las personas cultas, sobre la estrategia que el propio Schinkel hizo sobre la situación de cada museo y de la conexión entre ellos a través de espacios comunes como jardines, iluminación, etc. Es una intervención que se puede explicar como un enlace que tiene que ver con elementos cósmicos más que con elementos propios del lenguaje de arquitectura como la luz solar, el valor del suelo, el terreno como signo, este tipo de palabras.

- *¿Existe un modelo clásico en la proyección de museos y otros de vanguardia?
¿Dónde se sitúa el Museo de la Evolución Humana y en qué medida sigue estos valores?
¿Qué valor de especificidad tiene?*

- Sí, existen modelos clásicos, que son prácticamente los que dictan esa disposición general de museos. Es el caso del Altes Museum o Museo Antiguo de Schinkel que mencionaba anteriormente. Que consiste en una sala tras otra conectadas en un circuito y que podemos llamar en forma de rosario. En este caso, un espacio circular interno con una cúpula que no deja manifestación aparente al exterior del Museo, no domina el exterior del Museo porque queda como abrazado por la constitución prismática de la totalidad de museo. No obstante, la exposición clásica de museos consiste en la consecución de salas formando un museo y un movimiento que en el caso de Schinkel sería una metáfora acuática de lo que yo llamo una disposición en turbina. Es decir, las puertas no están alineadas sino a un lado para que exista un espacio de contemplación, pero que a su vez genera la circulación de visitantes. Este sería el modelo clásico de museo, pero ahora hay otros muchos. En el caso del MEH la exposición se basa en la naturaleza que sostiene la vida y penetras en el subsuelo o visitas otros pisos hacia arriba. Podemos decir que son una serie de acontecimientos enlazados de forma vertical. Pero todos los museos tienen algo en común. Aunque parezca que se trata de edificios muy escultóricos, como es el caso del Guggenheim de Bilbao, en el interior el contenido se organiza de una forma similar.

Arquitectónicamente el museo es una de las cosas más sencillas como programa de arquitectura ya que son espacios conectados. No así, el espacio de los auditorios que requiere una sofisticación bastante mayor y una destreza por parte del arquitecto. El problema es más difícil de resolver porque tienes condiciones como la acústica, visuales, movimiento de gente, seguridad, etc., pero sobre todo mostrar los espacios escénicos que conlleva aún mayor complejidad.

- *¿Cómo afecta la proyección arquitectónica a la construcción de museos? ¿Se distingue tipos de clase (humanística, científica, artística, etc.) en la arquitectura de museos? Siendo el MEH un museo de ciencias, ¿puede clasificarse dentro de algún modelo concreto en cuanto a la realización del proyecto?*

- Sí, yo creo que hace diferencia en alguna forma fundamental. También como artista, el museo de arte me parece que es el más exigente por la vinculación a la luz por la exposición de pinturas y objetos que se exhiben en él. Efectivamente, los museos de ciencias hacen en algunas ocasiones algunas recreaciones que son muy artificiales como

“microteatritos” para exponer tales o cuales ideas y que por tanto no dependen de esa conexión con la luz natural sino con esos espacios que pueden ser más oscuros.

Esta sería una diferencia fundamental entre los museos de ciencias y los museos de artes. En el caso del MEH siempre he pensado que sería un museo maravilloso de arte. Porque tiene luz natural controlable además en la parte superior. Sería un museo fantástico de escultura. A diferencia de la pintura, a la escultura si les conviene los movimientos a distintas alturas. Es decir, poder rodear una pieza o un conjunto de piezas. No es lo mismo ver una escultura a la altura del horizonte que vista, por ejemplo, desde arriba. El escultor se mueve mucho más alrededor de la pieza que el pintor. El pintor normalmente realiza movimientos de acercamiento y alejamiento siempre en una única línea de horizonte (artistas clásicos). El escultor en cambio se mueve alrededor de la figura. Tiene una visión más cubista, por así decirlo, de la figura, e incluso puede subir y bajar unos peldaños o un andamio para observar su obra. Por eso, es muy frecuente en los museos que son los mismos para arte (pintura) y escultura la escultura aparece muchas veces asociada a momentos de circulación, en escaleras, en un patio de doble altura, y que queden abajo las piezas y se puedan dominar desde arriba. Creo que tienen un ámbito de juego y de experiencias que se puede expresar diciendo que el escultor necesita más de un horizonte para la contemplación de su obra. Mientras el pintor, en cambio, se mueve más en un único horizonte. Podemos decir que los cuadros se ponen a una altura determinada, sitúa el horizonte del cuadro a unos centímetros del suelo en el caso de que sea un cuadro grande.

Eso no ocurría así en la antigüedad. En la antigüedad existían museos muy bellos en los que se llenaban las paredes de cuadros y la manera de contemplarlos era distinta porque eran colecciones. Son un ejemplo de estas exposiciones las Wunderkammer. Estas Wunderkammer se veían seleccionando determinados objetos y acercándolos al espectador para su observación.

También podemos observar ese sistema en las pinturas de Pannini, por ejemplo. Esto tiene mucho interés en situaciones de comunicación compleja en las que se pueden hacer lecturas con el contenido de forma intencionada. La suma de un esqueleto, por ejemplo, con otro y otro consecutivos ofrecen una idea de evolución. Vemos una forma de representar la idea de evolución, como forma de explicación *ad hoc* de un mensaje.

También podemos observar esta idea de evolución como explicación que orienta la lectura de una colección en la clasificación que hizo Aby Warburg, como las posturas del cuerpo, por ejemplo. Son disposiciones, gestos, formas corporales que pasan por encima de las clasificaciones artísticas a través de una colección de imágenes. También esta idea, el desarrollo de una línea para la educación de la mirada, es la que proponía Eco (2014) en *El museo del tercer milenio*. La obra *La primavera* de Boticelli tiene un desarrollo, una belleza, un vestido, una relación con las flores y el jardín, una materialidad, una gestualidad, etc., lo que da pie al desarrollo de exposiciones o subconjuntos de temas que van cercando una obra y que es en el fondo la descripción de un espacio mental.

- *¿Cómo nuevas formas arquitectónicas han dado lugar a nuevas formas de exhibición en los museos? ¿De qué forma el arquitecto debe tener en cuenta la presencia del objeto para la proyección del museo?*

- Pongamos por ejemplo una exposición que debe ser realizada con un desarrollo vertical de gran altura, mi exposición reciente en Venecia [*Navarro Baldeweg. Anillos de un zodiaco*]. En esta exposición, que es compleja, se exponen alrededor de 150 obras de pintura y escultura en dos salas con una concepción muy parecida a la del Wunderkammer. Son paredes muy altas, de unos tres metros de altura, ya que se hace en el Palacio Ca' Pesaro, en las que teníamos unos tres horizontes. Veíamos la escultura desde arriba, los elementos que exigían lectura en el horizonte, y luego había pinturas más grandes que pasaban a volar por el techo. La pintura, que eran obras de 3 por 4 pasaban a la parte más alta. Este sería un ejemplo en el que, como decía, la arquitectura del museo y la disposición de la sala condicionan la forma de exposición de determinados objetos. Para llevar el mensaje de una obra realizada en diversos medios y poder establecer conexiones entre ellas me llevó a una presentación acumulativa deliberadamente.

Desde el punto de vista del artista, el museo hoy en día pueden ser muchos espacios muy distintos y será labor del artista sacarle partido al espacio que le toque. El museo de pintura, para la cual es importante trabajar con luz natural, tiene algo de espacio universal, por ejemplo, el espacio industrial, que cuenta con instalaciones de luz cenital, y que, por lo tanto, se aprovechan mucho para las exposiciones de arte debido a que cuentan con grandes espacios y también por la luz natural. El concepto lineal también es propio del

desarrollo de los museos porque facilita el itinerario de las visitas y también es una oferta grande de espacio. Por esto hay muchos espacios industriales que se han aprovechado en Inglaterra, en Alemania, sobre todo para arte contemporáneo. Las artes hoy en día son muy diversas. Antes mencionábamos la pintura, la escultura y la arquitectura como artes clásicas, pero luego tenemos instalaciones, performance, artes conceptuales que podrían darse también en una biblioteca, y mil manifestaciones de artes referidas a los sentidos. El arte es un medio comunicativo y unas veces descansa más en la vista, otras veces descansa en la inteligencia, otras en el oído, en el movimiento, el cuerpo, etc., todas orientadas a los sentidos, que son heterogéneos. No es lo mismo, recordemos en la década de los setenta en Estados Unidos la música que hacía Steve Reich o John Cage, que se hacía en salas de arte en lugar de auditorios. El auditorio es prácticamente un instrumento más. Además, está definido en mayor medida por la música clásica, ya que la música contemporánea no necesita de ese instrumento abarcador, que es el auditorio, para su expresión. Entonces muchas veces se desarrollan en espacios parecidos a los de las otras artes.

Creo que es bueno que existan espacios de usos múltiples. Y las exposiciones cada vez se usan más para una instalación particular. Por ejemplo, si tú haces una exposición para un artista contemporáneo fácilmente tenga que realizarse una arquitectura expositiva para esa determinada exposición y muchas veces creada por el propio artista, o pensadas en gran colaboración con el artista.

Por tanto, si la exposición está determinada por el espacio o el espacio se crea para determinados objetos, creo que ambas cosas se dan en la realidad hoy en día. Pero me parece que como las artes hoy son muy diversas y tienen objetivos comunicativos muy diferentes, no es lo mismo lo auditivo que lo visual. También tienen que tener una segunda intervención para adaptarlo al objetivo específico de esa obra. En el Matadero de Madrid, por ejemplo, tienes unos espacios que han sido no tocados que permiten hacer una exposición con pequeños cambios ya que tienen luz natural como ocurre con una nave en la que puedes hacer una exposición de pintura. Pero si se tratase de la exposición de unas piezas pequeñas sería conveniente adaptar una habitación propia para eso.

Museos como el que mencionábamos de Berlín, tiene arriba un espacio de exposición universal. Y luego abajo tiene unos espacios de exposición relativamente convencionales. Son salas conectadas, más bien de luz artificial, y luego tiene zonas más de jardín y

plataformas al exterior más propias de la escultura. La escultura, incluso la más moderna, requiere siempre la posibilidad de ser vista desde diferentes horizontes. Creo que la escultura requiere más movilidad, donde sitúas la línea del horizonte de una persona. De hecho, ocurre en casi todos los museos que muestran objetos. Por ejemplo, El Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene unas salas dedicadas al diseño. Pongamos por caso una silla, la mostrarían en altura para mostrar su valor escultórico. La manipulación de la altura te permite ver el objeto desde distintos puntos de vista. Que es la labor misma del pedestal, del que algunos autores como Brancucci han hecho una autentica obra de arte. La existencia de las distintas esculturas a diferentes alturas es muy bella y creo que tiene que ver con el horizonte. Ocurre también con las escaleras en las que una pieza puede ser observada y sigue pareciendo alta, como ocurre con la Victoria de Samotracia. La vista desde abajo te permite ver la belleza de su integración con el aire.

Todo ello requiere un trabajo específico referido a la creación de exposiciones y también al contenido. Si es fijo se puede hacer un museo pensando en ese contenido creando unas condiciones específicas apropiadas. Si el contenido no es fijo tendremos que preparar un espacio más genérico con condiciones adecuadas que se puedan adaptar circunstancialmente.

- *En el caso del Museo de la Evolución Humana, teniendo en cuenta los diferentes niveles de observación, ¿podríamos entenderlo como un objeto o una escultura que puede ser observada desde distintos horizontes?*

- Sí el MEH domina el espacio y su contemplación implica una emoción especial. Hay muchas razones. Elevarte supone la separación de la circulación de la gente. Existía una circulación de vehículos, la circulación de personas, un concierto, una fiesta etc., alrededor del Museo, pero esta elevación te lleva a estar como en la zona de las copas de los árboles, pero no en tráfico y el barullo. Y a su vez te conecta con la visión que domina la imagen de la ciudad, que es la Catedral, y para mí eso era muy importante. Sin ser pretencioso, se convierte en uno de los edificios importantes de Burgos.

- *La posibilidad de observar el MEH desde la misma altura que a la Catedral pone en diálogo los yacimientos de Atapuerca y la Catedral. ¿Tuvo en cuenta la presencia del*

tercer elemento patrimonial de la ciudad, el Camino de Santiago, en la proyección del MEH?

- No, en este caso no se tuvo en cuenta porque, efectivamente, el Camino de Santiago tiene diferentes itinerarios de los cuales uno atraviesa la ciudad, pero no está relacionado con el discurso del solar de Caballería, que es posterior.

La cuestión del camino, del recorrido, de itinerario, en el MEH está relacionado sobre todo con el concepto de ecología, muy importante y presente en esta zona geográfica. Atapuerca es un lugar de confluencia y yuxtaposición. Según tengo entendido, una de las razones para que hubiera esos asentamientos humanos en la zona se debe a la confluencia de sistemas ecológicos, lo que da lugar a una variedad de fauna y flora bastante rica. Atapuerca posee un valor ecológico especial que justifica que haya un asentamiento bien desarrollado en esa zona.

Esta idea se pretende trasladar al MEH, lo cual requiere una conservación botánica, tanto en el interior como el exterior del Museo, con distintas especies vegetales, unas altas, otras bajas, etc., y que fuera ilustrativo de la riqueza de la zona.

Hay muchas regiones en España y también en Europa que son mono sistemáticas. Es decir, sistemas ecológicos de un solo tema, pero este no es el caso. Será la variedad ecológica la que produce vida, y también cultura, porque donde hay más vida se produce diversidad. Este ha sido uno de los temas abordados por Juan Luis Arsuaga, la perspectiva ecológica de Atapuerca, y que también fue muy importante en la concepción básica del Museo.

7. 2. Entrevista a Paolo Fabbri

A continuación, se muestra la entrevista al profesor Dr. D. Paolo Fabbri que tuvo lugar el 2 de febrero de 2018 tras su conferencia *El tatuaje como documento* en la Universidad Complutense de Madrid.

- *Sobre el logotipo del Museo de la Evolución Humana...*

- Se trata de la representación lineal de un esquema que no es real. En otros estudios de biología, como es el caso de los libros de Stephen Jay Gould, aparece la idea contraria. La representación del esquema de árbol, la teoría del equilibrio puntuado.

- *El Museo de la Evolución Humana parte del yacimiento arqueológico en el que se descubren restos óseos de distintas especies de homínidos, y entre ellas, una especie desconocida hasta el momento y que en el MEH se propone como algo parecido al eslabón perdido. A pesar de que el MEH presenta al comienzo del recorrido el esquema evolutivo en forma de árbol, todas las representaciones de los homínidos, como la que se observa en el logotipo, presentan una estructura evolutiva lineal en la que se inserta ese nuevo hallazgo. Este hecho es la base de la unicidad del MEH, el descubrimiento de algo único.*

- Se trata del delirio de la continuidad, el delirio de los historiadores. Y que se ve reflejado también en el contenido del MEH.

- *En cuanto a las representaciones de los homínidos...*

- Hay un problema de ideología y axiología variables, en el cambio de axiología y en las variaciones del relato ideológico. Son dos conceptos que tenemos que utilizar porque es un problema de valores. En la representación de Carletto tenemos pintura, pero, ¿por qué no un tatuaje? Y por qué se pinta la figura así y no de otra forma. También la figura del neandertal está despeinada y la de Carletto no. ¿Por qué? Son distintas prácticas.

- *En el Museo Arqueológico de Madrid también observamos que la única representación paleoartística de un homínido corresponde al Homo Neanderthalensis...*

- Es curioso porque en esta representación, que se trata de una mujer, ya incorpora una pluma. Pero, ¿cómo sabían dónde llevaba las plumas?

- *Según afirma Fabio Fogliazza en el catálogo de la exposición, el paleoartista que realizó Carletto, la hipótesis de los huesos y plumas como adornos se basa en que las plumas de palomas, halladas también en los yacimientos junto a los restos de neandertales, pertenecen a animales cuya carne no es suficientemente calórica para su consumo alimenticio, por lo que se descartan para este fin.*

- ¿Y acaso los neandertales sabían el aporte calórico de la carne de estas aves? ¿Si cazaban palomas por qué no iban a comerlas? Ellos no sabían el número de calorías que la carne de paloma puede aportarles.

- A propósito de la problemática de la ideología, observamos que hay una serie de valores, que podríamos decir como científicos, que habría que describir cuál es el discurso que engloba, como es el yacimiento arqueológico, y luego, a su vez, estaría el Museo que articula discursivamente esta problemática. Es verdad que el problema de la ideología en Eco es más semántico, mientras que, efectivamente, en Greimas es, al contrario. Es el discurso donde se organizan los valores axiológicos que se toman, y sería posible, en este caso tomar el Museo como discurso.

- Y de hecho lo es. Hice, con Bruno Latour, un artículo sobre el discurso científico, *La retórica de la ciencia: poder y deber en un artículo de ciencia exacta*⁷¹. En él, el discurso científico, no el divulgativo, está lleno de probabilidad. “Existe la probabilidad que el estado actual del conocimiento...”. En el discurso divulgativo todo esto desaparece. Esta idea representación de la probabilidad es la modelización implícita. Parecen representaciones alternativas de la misma cosa, pero puede verse desde el exterior como “es esto, pero puede ser también como esto otro” o “lo otro puede ser como esto”. Se trata de la idea hecha para la divulgación, y no por la científicidad. Confrontar el discurso científico, que es un discurso de probabilidad, en el discurso divulgativo. El paso del conocimiento riguroso y articulado a la especulación. ¿Por qué tiene los ojos de este color y no de otro? Si es más primitivo parece que debe ser más negro.

Esto tiene que ver con la fisionomía, que en el diccionario de Greimas aparece como la fisionomía de un panorama. En el caso de Carletto existe una fisionómica del personaje y una fisionómica del lugar en el que lo ponen. Podemos observar si se coloca en un lugar con otros animales o no, si está en el desierto o no, si está rodeado de árboles o no, etc. La idea relevante de todo esto es el prototipo. La construcción del prototipo. Yo creo mucho en la idea del simulacro. Sería interesante observar esta idea en el Museo. Cuando uno compra un traje te piden que escojas una muestra de la tela. De la misma forma ocurre con estas representaciones. Son una muestra del Hombre, un simulacro.

- Relacionado con esta cuestión, una de las propuestas de la tesis es la tipología de discursos en el museo. Y lo que distingue particularmente a este museo es que en

⁷¹ Fabbri, P. y Latour, B. (1977), “La retórica de la ciencia: poder y deber en un artículo de ciencia exacta”, *Tácticas de los signos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1995, pp. 265-290.

cualquier espacio en el que el visitante se encuentre en el museo siempre está en un simulacro: del yacimiento, del Beagle, la Sierra de Atapuerca, etc.

- Es el problema del discurso de divulgación. El gran problema de la representación de la ciencia, que en este caso existe en el MEH.

Existe también una distinción de Goodman entre el original y la comunicación. Pero entre los dos existe la implementación. La implementación no es la comunicación. Existe diferencia en el momento de implementar un objeto y después comunicarlo. En el caso de la presentación de los restos óseos es extraordinario como estos objetos se implementan a través de la luz en contraste con el fondo negro, la idea de contenedor abierto, accesible pero no... Esta es la idea, importantísima, de la implementación: tenemos una cosa y tenemos que comunicarla. La comunicación es otra cosa que viene después, cuando el objeto se presenta y convive con su propia implementación que lo completa como objeto. Y después viene la comunicación. Si no, tenemos la idea demasiado simple y vieja del objeto que comunicamos. La idea del basamento (pedestal) es implementación. Uno puede ver el objeto con o sin basamento, pero cambia todo. El basamento puede ser transparente, con luz, etc. Es interesante explorar la dimensión implementativa del objeto. Es la transformación necesaria de los objetos que permite su posterior comunicación. Lo que se comunica no es el objeto, es el objeto implementado con una significación aumentada.

7. 3. Juan Luis Arsuaga: Presentación del Cráneo 4

A continuación, se muestra la intervención de Juan Luis Arsuaga en la presentación de la exposición temporal *Cráneo 4* en el Museo de la Evolución Humana celebrada el 9 de mayo de 2016:

Me siento orgulloso y también muy bien acompañado por los miembros históricos, veteranos, pero todavía activos que pertenecen al equipo que produjo el hallazgo y por eso es tan importante. No me quiero extender demasiado en la presentación, ya que luego tendremos ocasión de ver este fósil, esta joya, que fue el verdadero protagonista del año 1992, del que también fue protagonista el cráneo 5, pero que, a diferencia del primero,

este apareció roto, hecho añicos, y no fue hasta después de la campaña cuando nos dimos cuenta de que estaba completo.

El cráneo 5 es un cráneo residente del Museo de la Evolución Humana y ahora traemos a su compañero, que fue el primero que encontramos y el que reunió la atención de la prensa como el gran hallazgo de esa campaña.

El cráneo 4 ha venido para hacerle compañía al cráneo 5, aunque por el momento están separados. El cráneo 4 se halla ahora en la sala de pieza única, que es una sala reservada solo para auténticas joyas de valor incalculable, y este es el caso.

Quiero añadir que no hay ningún museo en el mundo que al mismo tiempo acoja a dos fósiles de tal importancia. Así que somos todos unos privilegiados por poder tener unos yacimientos tan excepcionales como estos, que han producido unos la admiración y, si se quiere, también la envidia del resto de museos del mundo. Y hoy se puede decir una vez más que Burgos es la capital mundial de la evolución humana. Y este museo en particular es el epicentro de la evolución humana.

Aquí, a mi izquierda, hay una vitrina que también tiene un valor científico importante porque en el año 1993, a los pocos meses de encontrarse estos cráneos, el equipo escribimos un manuscrito que enviamos a la revista más importante del mundo en el terreno científico, que es la revista *Nature*. Según nos contó luego el editor, recordemos que no se enviaban los artículos por correo electrónico sino en un sobre que llevaba en el interior el texto con las fotos, que cuando recibió el sobre el día de nochebuena con el artículo, al abrirlo, las fotos cayeron sobre la mesa. Dice que cuando las fotos cayeron y las vio, nos cuenta que se echó para atrás de la impresión. Ese artículo se publicó a principios de 1993 y le concedieron la portada de la revista *Nature*, que es lo máximo a lo que puede aspirar cualquier científico. Y luego, más adelante, fue elegido como uno de los diez artículos más importantes de la historia de la revista en el campo de la evolución humana. Uno de los diez *classic papers*, y sigue siéndolo a día de hoy, uno de los diez artículos clásicos. Por ello, estos años fueron de una gran emoción y enorme intensidad. Por eso hoy estoy tan satisfecho de todos los que participamos, incluido Javier Trueba que no aparecerá en las imágenes que vamos a ver luego porque estaba detrás de la cámara.

Ahora le cedo la palabra al presidente [Juan Vicente Herrera, presidente de la Junta de Castilla y León] y espero que mis palabras trasluzcan la emoción que nos produce a todos

los que estamos hoy aquí, que participamos entonces y las siguientes generaciones que se han incorporado para recordar hoy aquí conjuntamente el proyecto al que hemos dedicado nuestra vida y que nos ha dado tantas y tantas satisfacciones. Y del que nos sentimos tan orgullosos.

Y, como era un acto tan emotivo para nosotros, a parte de su valor museográfico, el acontecimiento histórico que representa la vuelta del cráneo 4 a Burgos, al Museo de la Evolución Humana, yo le pedí, como amigo, al presidente que si encontraba la forma de hacerlo nos acompañara en el día de hoy y participara con nosotros y compartiera estos momentos. Yo no suelo llorar, pero si en alguna ocasión tiene sentido hacerlo va a ser dentro de un rato con la observación de este fósil excepcional del que apenas se puede decir nada porque él habla por sí mismo y nos contará muchas cosas. Muchas gracias por venir.

8. Bibliografía

- Agamben, G. (2011), “¿Qué es un dispositivo?”. *Revista Sociológica*, 26 (73), 249-264.
- Agar, M. (2006), “Culture: Can you take it anywhere?”. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2).
- Albergamo, M. (2014). *La transparencia engaña*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Alonso, R. (2018). “El Museo de la Evolución Humana (MEH)”. *Cuadernos de Atapuerca. Origen*, 1 (1).
- Ansón, M.; Hernández, M. y Saura, P. A. (2015). “Paleoarte: término y condiciones (un sondeo entre los paleontólogos)”. En L. Domingo et al. (Eds.), *Current Trends in Paleontology and Evolution* (pp. 28-34). Cerceredilla.
- Arnold-de Simine, S. (2013). *Mediating memory in the museum. Trauma, empathy, nostalgia*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Arsuaga, J. L. (2010). “La ciudad de los orígenes”. En Fundación Burgos 2016 Capital Europea de la Cultura (Eds.), *Burgos 2016. Ciudad Candidata Capital Europea de la Cultura* (p. 15). Recuperado de <https://bit.ly/2qwhTgP>
- Arsuaga, J. y Martínez, I. (2011). *La especie elegida*. Madrid: Ediciones Planeta.
- Augusta, J.; Burian, Z. (1960). *Prehistoric Man*. London: Paul Hamlyn.
- Babelon, J.P.; Chastel, A. (1980). *La notion du patrimoine*. París: Liana Levi.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos, 2005.
- Baudrillard, J. (1998). “La simulación en el arte”. En *La ilusión y la desilusión estéticas*. Recuperado de <https://bit.ly/33dCTYc>
- Baudrillard, J. (2014). “El trompe-l’oeil”. En J. Lozano (Ed.), *El trompe-l’oeil* (pp. 25-38). Madrid: Casimiro libros.

- Benjamin, W. (1931). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2015.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México D. F.: Editorial Ítaca, 2003.
- Benoist, J. (1981). "Facetas de la identidad". En Lévi-Strauss (Ed.), *La identidad* (pp. 11-22). Barcelona: Ediciones Petrel.
- Benveniste, E. (1966). "La naturaleza de los pronombres". *Problemas de lingüística general* (vol. I, pp. 172-178). Madrid: Siglo XXI Editores, 1997
- Benveniste, E. (1970). *Problemas de lingüística general* (vol. II). Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.
- Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus.
- Bermúdez de Castro, J. (2009). *El chico de la Gran Dolina. En los orígenes de lo humano*. Barcelona: Drakontos Bolsillo.
- Bettini, M. (2013). "La "translucencia" del signo". *Revista de Occidente*, 386-387, 9-16.
- Boule, M. (1911). "El hombre fósil de la Chapelle-aux-Saints". *Annales de Paleontologie*, 6.
- Bourdieu, P.; Darbel, A. (1969). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.
- Briet, S. (1951), *¿Qué es documentación?*. París: Éditions Documentaires.
- Buckland, M. K. (1997), "What is a "document"?"?. *Journal of the American Society for Information Science (1986-1998)*, 48 (9), 804-809.
- Burke, P. (1996). *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

- Calabrese, O. (2012). “El resplandor de Stanley Kubrick: un sistema de colores y pasiones”. *Tópicos del Seminario*, 28, 63-78.
- Calabrese, O. (2014). “El *trompe-l’oeil*: ¿“engaño de los ojos”?”. En J. Lozano (Ed.), *El trompe-l’oeil* (39-80). Madrid: Casimiro libros.
- Carbonell, E. y Bermúdez de Castro, J. (2004). *Atapuerca, perdidos en la colina. La historia humana y científica del equipo investigador*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Carbonell, E. y Tristán, R. (2017). *Atapuerca. 40 años en el pasado*. Barcelona: RBA Libros.
- Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (s.f.). Centro de Arte Caja de Burgos. Recuperado de <http://www.cabdeburgos.com/es/burgos/>
- Centro Nacional de Investigación sobre Evolución Humana (s.f.). *Sobre el CENIEH*. Recuperado de <https://www.cenieh.es/sobre-el-cenieh>
- Choay, F. (1992). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Clark, W. (1970). *El gráfico Gantt*. Barcelona: Editorial José Montesó.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (1964). *Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia)*. Recuperado de <https://bit.ly/2BK3akR>
- Consejo Internacional de Museos (2017). *El reto de revisar la definición de museo*. Recuperado de <https://bit.ly/32IglzM>
- Consejo Internacional de Museos (s.f.). *Definición de museo*. Recuperado de <https://bit.ly/33c9EVH>
- Cutrona, M. (2012). *Quando Neandertal aveva le penne* [ilustración]. Recuperado de <https://bit.ly/2JmP0u0>

- Darwin, C. (1859). *El origen de las especies*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.
- Deleuze, G. (1990). “¿Qué es un dispositivo?”. En Autor (Ed.), *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Desvallées, A.; Mairesse, F. (2010), *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin.
- Dobzhansky, T. (1996). *Genética y el origen de las especies*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- Eco, U. (1983). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el hecho narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
- Eco, U. (2003), *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Editorial De bolsillo, 2008.
- Eco, U. (2009). *Cultura y semiótica*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Eco, U. (2014). “El museo del tercer milenio”. En M. Albergamo (Ed.), *El museo* (pp.15-42). Madrid: Casimiro libros.
- Fernández, L. A. (2011). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Fontanille, J. (2017). *Formas de vida*. Lima: Universidad de Lima.
- Foster, L. (1958). *Aspects of translation: Studies in communication*. London: Secker and Warburg.
- Foucault, M. (1967). “De los espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984. Recuperado de <https://bit.ly/33h6DU0>
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1979.
- Fundación Atapuerca (s.f.). Orígenes de la Fundación Atapuerca. Recuperado de <https://whc.unesco.org/es/list/989>

- Genette, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara S. A., 1989.
- González, R. y Serra, M. (2017). “El cómic y las funciones documentales”. *Revista de Occidente*, 434-435, 169-179.
- González, R. y Serra, M. (2018). “Las distancias a la realidad. Lo lejano y lo cercano en los Cuadernos de Igot”. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 58, 77-87.
- Goodman, N. (1982). “Implementation of the Arts”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 281-283.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- Greimas, A. J.; Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Gurche, J. (2010). *Neandertal masculino de John Gurche para el National Museum of Natural History (Smithsonian)*. Recuperado de <https://bit.ly/2WbL98x>
- Hammad, M. (1987). “Lectura semiótica de un museo”. *Museum. Exposiciones permanentes*, 154, 56-60.
- Hammad, M. (2013). “La promesa de cristal”. *Revista de Occidente*, 386-387, 49-57.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Ediciones Seuil.
- Heinich, N. (2010). “La falsificación como reveladora de autenticidad”. *Revista de Occidente*, 345, 5-27.
- Heinich, N. (2014). “La fábrica del patrimonio. Apertura y extensión del corpus patrimonial: del gran monumento al objeto cotidiano”. *Apuntes*, 27 (2), 8-25.
- Hernández, F. (2001). *Manual de museología*. Madrid: Editorial Síntesis.

- Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ediciones Trea.
- Hochadel, O. (2013). *El mito de Atapuerca. Orígenes, ciencia, divulgación*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Holmes, J. S. (2000). "The name and the nature of the translation studies". En Venuti (Ed.), *The Translatios Strudies Reader* (pp. 172-85). Londres: Routledge.
- Ice Ace Europe (s.f.). *Ice Ace Europe. Network of Heritage*. Recuperado de <http://www.ice-age-europe.eu/>
- Jakobson, R. (1959), "On linguistic aspects of translation", En Venuti (Ed.), *The Translatios Strudies Reader* (pp. 113-118). Londres: Routledge.
- Jardoz (s.f.). *Museo de la evolución Humana* [fotografía]. Recuperado de <https://bit.ly/366ZPdC>
- Johanson, D.; Edgar, B. (2006). *From Lucy to lenguaje*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Junta de Castilla y León (s.f.). *Galería de los homínidos*. Recuperado de <https://bit.ly/2MIINuu>
- Kennis, A.; Kennis, A. (s.f.). *Atapuerca* [ilustración]. Recuperado de <https://bit.ly/2Wd0jtV>
- Kuhn, T. (1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Landowski, E. (2016). "A prueba del otro". *Contratexto*, 26, 13-29.
- Layuno, M. A. (2003). *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Gijón: Ediciones Trea.
- Lázaro, A. (1993). *El Museo del Retablo. Iglesia de San Esteban*. Burgos: Imprenta-editorial Aldecoa.
- Le Brun (2015). *Fisiognomía de las pasiones*. Madrid: Casimiro libros.

- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1949). *Estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Antropología estructural*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1979.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Lévi-Strauss, C. (1983). *La mirada distante*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1984.
- Lewis, G. (2006). “El papel de los museos y el Código Profesional de Deontología”. En Consejo Internacional de Museos (Ed.), *Cómo administrar un museo: Manual práctico* (pp. 1-16). La Habana: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- López-Terra, F. (2015). *El sujeto difuso. Análisis de la sociedad en el discurso literario*. Madrid: Editorial CSIC.
- Lotman, Y. M. (1981). “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”. En *Entretextos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, 9 (pp. 15-20). Puebla: Universidad de Granada, 1993.
- Lotman, Y. M. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Lotman, Y. M. (1993). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- Lotman, Y. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Lotman, Y. M. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lotman, Y. M. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lozano, J. (2013). “Máscaras de transparencia”. *Revista de Occidente*, 386-387, 5-7.
- Lozano, J. (2014). “Trampa ante los ojos”. En J. Lozano (Ed.), *El trompe-l’oeil*. (7-24). Madrid: Casimiro libros.
- Lozano, J. (2015a), “Lo auténtico no es único, pero aun así...”. *Revista de Occidente*, 404, 5-14.
- Lozano, J. (2015b). *El discurso histórico*, Madrid, Sequitur.
- Lozano, J. (2017). “Del documento auténtico al documento semióforo” [vídeo]. En *Documento e historia*. Recuperado de <https://bit.ly/3656Bk8>
- Lozano, J.; Peña-Marín, C.; Abril, G. (1982). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.
- Lydekker, R., Johnston, H. y Ainsworth-Davis J. (1910). *Harmsworth Natural History: A Complete Survey of the Animal Kingdom*. Londres: Carmelite House.
- Mairesse, M. (2006). “¿Ha terminado la historia de la museología?”. *Museología e Historia: Un campo del conocimiento*. Córdoba: Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers.
- Martínez, M. (1995). *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*. Madrid: Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- Ministerio de Ciencia, innovación y Universidades (s.f.). *Infraestructuras Científicas y Técnicas Singulares (ICTS)*. Recuperado de <https://bit.ly/3611O5L>

Montobello, P. (2010). “El estado de los museos y los retos del futuro”. En Montobello (Ed.), *El museo: hoy y mañana* (pp. 9-34). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Londres y Nueva York: Routledge.

Museo de la Evolución Humana (2010). *Museo de la Evolución Humana*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León.

Museo de la Evolución Humana (2014). *Cambio de Imagen. Una nueva visión de los neandertales*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León.

Museo de la Evolución Humana (s.f.). *CENIEH. Cuidamos del pasado con herramientas del futuro*. Recuperado de <http://www.museoevolucionhumana.com/es/cenieh>

Museo de la Evolución Humana (s.f.). *El edificio. Diseño del futuro inspirado en el pasado*. Recuperado de <http://www.museoevolucionhumana.com/es/el-edificio>

Museo de la Evolución Humana (s.f.). *Exposición online. Google cultural*. Recuperado de <https://bit.ly/32Qi7O8>

Museo de la Evolución Humana (s.f.). *Exposición online: Google Cultural*. Recuperado de <https://bit.ly/2CmBC5q>

Museo de la Evolución Humana (s.f.). *Exposición permanente. Las joyas de la humanidad han venido para quedarse*. Recuperado de <https://bit.ly/31Jsq5d>

Museo de la Evolución Humana (s.f.). *Museos de Ciencia. Ruta Norte*. Recuperado de <https://bit.ly/2oWPP5P>

Museo de la Evolución Humana (s.f.). *Top 10. El ranking del aprender*. Recuperado de <http://www.museoevolucionhumana.com/es/top-10>

Museo de la Minería y la Industria de Asturias (s.f.). *Mina imagen*. Recuperado de http://www.mumi.es/es/mumi/que_ver_mumi/mina_imagen

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (s.f.). *Pabellón de la República Española, 1937 I*. Recuperado de <https://bit.ly/2CIErnk>

Natural History Museum Londonn (s.f.). *Who were the Neanderthals?*. Recuperado de <https://www.nhm.ac.uk/discover/who-were-the-neanderthals.html>

Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford and New York: Pergamon.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York and London: Prentice-Hall.

Nida, E. A. (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Nora, P. (1984). “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”. *Les Lieux de Mémoire*. Recuperado de <https://bit.ly/2r9Jgh8>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1961). *Conferencia General*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (s.f.). *Sitio Arqueológico de Atapuerca*. Recuperado de <https://bit.ly/2NAatFP3>

Orr, C. W. (1941). *The problem of translation*. Oxford: University Press, Music & Letters.

Ortega, A. (s.f.). *Proyecto Atapuerca. El equipo de investigación de Atapuerca*. Recuperado de <https://www.atapuerca.org/es/atapuerca/elProyecto>

Osaba y Ruiz de Erenchun, B. (1974). *Museo Arqueológico de Burgos*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Otlet, P. (2007). *Tratado de documentación*. Murcia: Universidad de Murcia.

- Peirce, C. S. (1901). “Sobre la Lógica de la Extracción de documentos antiguos, especialmente de Testimonios”. En *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pezzini, I. (2014). “Semiosis del nuevo museo”. En M. Albergamo (Ed.), *El Museo* (pp. 43-68). Madrid: Casimiro libros.
- Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- Pomian, K. (1999). “Historia cultural, historia de los semióforos”. En Rioux, J.P. y Sirinelli, J.F. (Eds.), *Para una historia cultural*. México D.F.: Taurus.
- Poulot, D. (2011). *Museo y Museología*. Madrid: Abada Editores.
- Renesto, S. (2019). “Fabio Fogliazza, un artista al Museo”. *Nikoland 2.0. Tutto ciò che ruota intorno al mondo Nikon*. Recuperado de <https://bit.ly/35Y0nCm>
- Riegl, A. (1903). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2017.
- Rivière, G. H. (1993). *La museología. Curso de museología: textos y testimonios*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ruiz, J. (s.f.). *Burgos. La ciudad*. Burgos: Patronato de Turismo de la Provincia de Burgos.
- Saussure, F. (1916). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- Segalen, V. (2002). *Ensayo sobre el exotismo*. Durham: Duke University Press.
- Shklovski, V. (1917). “El arte como conflicto”. En Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 77-98). Madrid: Biblioteca Nueva.

Smithsonian National Museum of Natural History (s.f.). *Museum virtual tours*.

Recuperado de <https://s.si.edu/2pRwVO6>

The Society of Vertebrate Paleontology (2007). *Lanzendorf PaleoArt Prize*. Recuperado

de <https://bit.ly/342zPhI>

Torop, P.; Osmio, B. (2010). “Historical identity of translation: From describability to translatability of time”. *Trames. Journal of the Humanities and Social Sciences*, 4, 383–393.

Uspenski, B. (1993). “Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 9, 61-84.

Valéry, P. (1957). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

Venuti, L. (2000). *The Translatios Strudies Reader*. Londres: Routledge.

Venuti, L. (2008), *The translator's invisibility: A history of translation*, Londres y Nueva York, Routledge.

White Cube (s.f.). *Dahn Vo*. Recuperado de <https://bit.ly/32iVMaU>

Zunzunegui, S. (1990). *La metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla: Ediciones Alfar.