

Reindert Dhondt

Agotamiento en el museo

Potenciar los archivos del Museo Británico para narrar las memorias de esclavitud y explotación en “La lengua afuera” de Lina Meruane

Tumbas sin sosiego

Durante mucho tiempo, los museos fueron vistos como templos o criptas en los que objetos preciosos se depositaban para su custodia y que estaban aislados de la agitación del mundo exterior. En su ensayo “Museo Valéry Proust” (1967), Theodor W. Adorno establece una analogía entre museos y monumentos funerarios dado que, en su visión, las piezas museísticas terminan extraídas del flujo temporal y vital. Para Adorno, los objetos expuestos en las vitrinas agonizan al no mantener una relación viva con el visitante del museo-mausoleo, una observación que se aplica aún más a los vestigios del pasado que permanecen atesorados en el almacén: “Los museos son como panteones de obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura” (2008: 159). A eso se añade que la arquitectura neoclasicista de los primeros museos europeos recuerda la función de los templos, sepulcros y otros edificios ceremoniales del mundo antiguo donde se acumulaban y se desplegaban objetos votivos. En términos similares, Gyan Prakash diagnosticó en 1996 un agotamiento de la institución museística que, al igual que su colección supuestamente estática, corría el riesgo de convertirse en un residuo petrificado de tiempos pasados: “A sense prevails today that museums have become history –finished, exhausted, lifeless, and now a part of the every history they monumentalize” (2012: 317). Asimismo, muchos museos se han vuelto anacrónicos en el sentido de que sus políticas de colección y de exhibición son reminiscentes de disciplinas científicas y formas de pensar obsoletas. En este sentido, algunos museos son tanto guardianes como reliquias del pasado: los objetos que albergan son testimonios de otras culturas, a la vez que evocan prácticas de apropiación cultural resultantes del imperialismo cultural, así como disciplinas que son cómplices de la perpetuación de esos procesos de dominación.

Desde principios del siglo, el museo ya no se ve como un lugar apolítico y estático, sino como un auténtico campo de batalla e incluso un facilitador de cambio. Los museos europeos con colecciones que se originan en la era colonial o imperial se consideran hoy día cada vez más como símbolos del poder asimétrico y

Reindert Dhondt, University of Antwerp

la desigualdad económica persistente entre el Norte Global y el Sur Global. A medida que las sociedades euro-norteamericanas se enfrentan a su legado colonial, se han multiplicado en los últimos años los llamados a descolonizar los museos y a reparar los daños del colonialismo, especialmente desde que el movimiento *Rhodes Must Fall* de 2015 y otras acciones comunitarias de memoria urbana apuntan a dismantlar los monumentos tóxicos y su poder normativo, socavando las narrativas hegemónicas que se materializan en estatuas públicas. El legado violento del período colonial e imperial ha provocado conflictos sobre las políticas de representación en las artes y los espacios públicos. Asimismo, colectivos de base como *Occupy Museums* y *Decolonize This Place* han intentado dismantlar la mirada imperial, racializada o extractiva del encuadre colonial occidental que a menudo sigue prevaleciendo en instituciones de memoria como el museo, mientras que artistas han procurado reclamar y recuperar un acervo expoliado hace siglos mediante performances e intervenciones simbólicas. Estas van de tácticas de guerrilla, como la infiltración reciente de audioguías pirateadas en el *Weltmuseum* vienés que ofrecen una visión subalterna sobre el significado del supuesto penacho de Moctezuma, a formas de activismo curatorial, como las intervenciones decoloniales encargadas a artistas latinoamericanos en el Museo Ludwig de Colonia (*Antikoloniale Eingriffe*, 2023). En efecto, el movimiento a favor de la restitución es cada vez más clamoroso, también entre curadores y museólogos que convidan a artistas y escritores residentes a reensamblar la colección y generar interpretaciones inesperadas a partir de los objetos “inquietos” de sus fondos, separando así los derechos de propiedad —¿a quién pertenecen los objetos supuestamente inalienables?— de la propiedad moral y la autoridad epistémica —¿a quién se le permite contar qué historia utilizando estos objetos? De este modo, los objetos contribuyen a redefinir el museo de una utópica zona de confluencia o contacto intercultural (Clifford 1997: 188) a una zona de conflicto donde se reabren heridas de situaciones pretéritas a fin de sanarlas.

Al igual que los activistas que reclaman reparación a la historia, la literatura latinoamericana actual participa de este debate público al problematizar el coleccionismo de ciertos museos, enlazándola con la pervivencia de la matriz colonial del poder y el extractivismo económico, cultural y epistémico. Estos textos, como, por ejemplo, *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener, buscan “reparar el mundo” (Gefen 2017) de forma imaginativa o especulativa; son el resultado de un trabajo de curaduría en el doble sentido de poder de selección y de sanación. Particularmente en aquellos casos donde el órgano rector del museo o la legislación nacional impide la repatriación material del patrimonio, la literatura permite una suerte de restitución simbólica, otorgando una voz a los artistas anónimos detrás de los objetos que se han tornado inertes y que han sido neutralizados por la descontextualización y la estetización a las que han sido sometidos en el espacio expositivo. Argumenta-

mos que, frente a los múltiples obstáculos jurídicos y políticos y las trampas de la repatriación, la literatura es una herramienta clave para caminar hacia una justicia transformadora y decolonial. Permite reinscribir perspectivas que han sido devueltas como resultado de la colonialidad del poder y el conocimiento.

Gracias a la imaginación y el poder de la narración, estos objetos tienen el potencial de recuperar o reelaborar lo que Walter D. Mignolo ha llamado “memorias robadas” (2013: 13) o desactivadas por el epistemicidio de la cosmovisión de grupos amerindios o por la construcción de una identidad nacional basada mayoritariamente en la herencia europea o el mestizaje hispano-indígena que obvió el aporte de los esclavos afrodescendientes al desarrollo cultural y económico de los países latinoamericanos. Los artefactos pueden verse como contenedores de los recuerdos latentes o reprimidos de pérdida por extracción y desposesión violenta que permanecen encriptados en el museo-archivo. A este respecto, la literatura no solo reactiva la imaginación que los objetos movilizaban antes de musealizarse y de la que fueron el fruto, sino que contrarresta también la colonialidad intrínseca del archivo al reconocer el pasado con todas sus heridas y honrar a los que han sido borrados por la historia hegemónica. Además, en el contexto actual caracterizado por las políticas del perdón, las artes pueden jugar un papel importante de cara a una reparación *integral* que va más allá de la mera restitución patrimonial o la indemnización financiera, que paradójicamente puede terminar reproduciendo el silenciamiento o el olvido.¹

El presente artículo se centra en la narrativización del patrimonio material latinoamericano en el proyecto colectivo *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico* (2022), que simultáneamente salió en inglés bajo el título *Untold Microcosms: Latin American Writers in the British Museum*. La publicación es una iniciativa del Hay Festival y del Centro de Excelencia Santo Domingo para la Investigación sobre Latinoamérica en el Museo Británico (SDCELAR), que invitaron a diez autores latinoamericanos a escribir un relato que se centrara en un artefacto o espécimen guardado en su depósito. Se trata de un intento de rescate de objetos que han sido doblemente invisibilizados: al trasladarse a Inglaterra, pero también al integrar los vastos depósitos del museo. *Volver a contar*, como ficción archivística (ver Dhondt 2024), busca rescatar estos objetos del olvido y reanimarlos. Los textos son genéricamente muy diversos y van

¹ Así, en sus reflexiones acerca de lo que llama “arte catastrófico”, es decir arte fabricado en mundos arrasados por el imperialismo y que fue trasladado a los centros metropolitanos, Fazil Moradi (2022) ve en la restitución una continuidad de las antiguas políticas coloniales al tratarse de un proceso controlado por museos y gobiernos de las antiguas metrópolis. La historiadora y curadora Clémentine Deliss, por su parte, ha calificado la restitución de “mercancía” (2020: 88) dentro de una especie de industria decolonial que rige el mundo cultural.

precedidos por una foto del objeto y un breve texto introductorio firmado por alguien del equipo curatorial. Los autores participantes reimaginan la biografía del objeto escogido y de los individuos detrás de él, e indirectamente arrojan luz sobre las políticas de adquisición dudosas del pasado, cartografiando de este modo la historia del museo a partir de su archivo. El proyecto evidencia que la colección del museo excede cuestiones de propiedad legal, ya que está íntimamente entrelazada con la expresión del patrimonio cultural o natural y la identidad (étnica, religiosa u otra) de una comunidad de origen. En lugar del curador que normalmente selecciona los objetos expuestos y tiene el monopolio para conferirles significado (lo que en el mundo germanoparlante de los museos se conoce como *Deutungshoheit*, o la autoridad de interpretación), los autores —algunos de los cuales mantienen fuertes vínculos con las comunidades de origen— evitan el peligro de un relato único y hegemónico, y de una producción de conocimiento monocultural y monodisciplinario al desplegar una variedad de perspectivas y técnicas literarias que entremezclan pasado, presente y futuro, y lo individual con lo colectivo, desde la ciencia ficción y el futurismo indígena (Cristina Rivera Garza, Yásnaya Elena A. Gil; ver Dhondt 2023), la escritura fragmentaria y asociativa (Djamila Ribeiro, Lina Meruane), la escritura afectivo-sensorial en contraposición al orden ocularcéntrico (Dolores Reyes) hasta la autoficción (Juan Cárdenas, Joseph Zárate). Los relatos ofrecen frecuentemente una reparación simbólica en el mundo diegético, pero nos obligan también a repensar nuestras formas de entender y habitar el mundo al proyectar mundos alternativos. De este modo se generan nuevas preguntas e interpretaciones sobre la pervivencia (*Nachleben*) de los objetos —incluso su vida de ultratumba, fuera del museo— y sus resonancias afectivas, superando la mirada científica y eurocéntrica con la que las culturas originarias y sus ritos han sido catalogadas y fosilizadas.

En lo que sigue, veremos primero cómo el volumen se relaciona con el cuestionamiento del paradigma del museo universal y con la idea del archivo como un lugar paradójico de custodia y de desmemoria. Luego, analizaremos “La lengua afuera” de Lina Meruane, que tematiza el agotamiento y el extractivismo a partir de una máscara boliviana.

El museo universal

Varias historias de *Volver a contar* tematizan el agotamiento de recursos naturales y la protección de recursos culturales, pero también apuntan, en un metanivel, hacia una concepción específica del museo que se ha ido agotando cada vez más: la del museo universal, supuestamente inmutable en el tiempo y el espacio. Tradicio-

nalmente el Museo Británico se ha considerado como una institución cosmopolita que se origina en los ideales (pan)humanistas de la Ilustración, como cofre del tesoro de la humanidad que almacena los recuerdos de todos los pueblos a fin de fomentar un sentido de humanidad común. No obstante, este modelo institucional como materialización del enciclopedismo pasa por alto el lado oscuro de la Ilustración, con sus legados del imperio y de la esclavitud transatlántica. Los orígenes del museo están vinculados a la expansión militarizada del capitalismo global y al colonialismo, antes de ser puesto al servicio del Imperio Británico y convertirse en una herramienta para la construcción de la nación en el siglo XIX. En este sentido no solo es un símbolo de la búsqueda del conocimiento, sino también una manifestación del poder sobre la naturaleza y las tribus colonizadas, así como un espacio epistemológico que ordena el mundo desde la ideología del progreso, produciendo “[...] a position of power and knowledge in relation to a microcosmic reconstruction of a totalized order of things and peoples” (Bennett 1995: 97).

Cabe señalar que el Museo Británico se creó originalmente a mediados del siglo XVIII para albergar la colección de Sir Hans Sloane (1660–1753), un médico y naturalista irlandés cuyos ingresos procedían de plantaciones esclavistas en Jamaica. La empresa del padre fundador del museo fue impulsada por una visión totalizadora y un afán de museografiar y “coleccionar el mundo”, como reza el título de su biografía (Delbourgo 2012), resultando en una especie de cueva de Alí Babá que abarca desde manuscritos preciosos y muestras de cacao hasta figurillas prehispánicas. El museo por el que abogó era universal en términos de representatividad y exhaustividad (una acumulación de objetos que testifica la aprehensión del mundo) y accesibilidad (un microcosmos del conocimiento humano abierto a todos los ciudadanos del mundo). Son, de hecho, dos condicionantes de universalidad que ahora se ponen en entredicho: por un lado, la superabundancia de bienes culturales amontonados en el Norte Global en cuyo montaje etnocéntrico las comunidades de origen apenas se reconocen y, por el otro, la política de accesibilidad e inclusión del museo.

A lo largo de su vida, Sloane coleccionó tanto objetos exóticos y pretendidas curiosidades anatómicas (p. ej. piel negra) como cuerpos esclavizados, reduciendo su singularidad y transformándolos en símbolos representativos de razas y culturas ajenas a través de una mirada objetivante, homogeneizadora y usurpadora que prefigura el racismo biológico. A través de adquisiciones y legados consecutivos, la colección alcanzó una amplitud impresionante que desempeñó a partir del siglo XIX un papel trascendental en lo que Thomas Richards llama “el archivo imperial”, que se refiere a un espacio utópico de conocimiento integral: “a fantasy of knowledge collected and united in the service of state and empire” (1993: 6). Para Richards, el Museo Británico fue una ficción material imprescindible para la maquinaria del Imperio. Su misión civilizatoria naturalizó la dominación sobre pueblos

inferiorizados, encubriendo la lógica extractivista que potencialmente lo reduce todo a una mercancía, a un recurso extraíble que se presta a una capitalización económica o simbólica y que se asimila a una matriz cultural eurocéntrica.

En las últimas décadas, el Museo Británico se ha presentado invariablemente como “a universal resource for the citizens of the world” (MacGregor/Williams 2005: 59), que permite contemplar todas las culturas bajo el mismo techo. Desde la “Declaration on the Importance and Value of Universal Museums” (2002), la idea de los museos llamados “universales”, como el Museo Británico, con sus orígenes en el deseo de la Ilustración de crear una enciclopedia que abarque todos los objetos y con su ambición de contar la historia de la civilización humana, está cada vez más bajo ataque. Los dieciocho firmantes de la declaración, del Museo Británico y el Louvre al Museo Metropolitano de Arte, defienden el papel del museo como custodio del patrimonio global que debería garantizar su supervivencia y permitir su comparación, pero esta retórica internacionalista impide paradójicamente cualquier discusión sobre la responsabilidad moral del museo en términos de descolonización o repatriación, con el pretexto de que las colecciones pertenecen a la comunidad global y que su devolución sirve esencialmente a intereses nacionalistas y, por tanto, provincianos. De hecho, la declaración puede verse como una estrategia de mercadotecnia institucional y como una táctica dilatoria frente al reclamo de repatriar los mármoles del Partenón (Abungu 2022: 247; Fleming 2014: 2369). Es más, la retórica universalista recuerda precisamente el lenguaje del colonialismo, que proclama la universalidad de un lugar específico de enunciación y que encubre el particularismo hegemónico del universalismo occidental. El imaginario eurocéntrico-racional terminó por descalificar otras formas de conocimiento y de vida, y por domesticar al Otro. De ahí que los museos hayan puesto en escena un universo ordenado y aparentemente armonioso compilado por fragmentos representativos de diferentes culturas, cuya jerarquización implícita se vislumbra en la Galería de la Ilustración del Museo Británico, relegando a otras a las alas laterales o a los almacenes, o domesticándolas a través de la colonialidad del saber. Los artefactos de otras culturas fueron encapsulados en un esquema de estadios evolutivos de la cultura y sometidos a una concepción del arte que se origina en la Ilustración europea. A partir de entonces prevalece una apreciación estética y visual de objetos como “arte” —objetos que se desfuncionalizan y que se colocan en pedestales o en espacios diseñados para ser contemplados en quietud, como si fueran eternos—, que los desconecta de su uso performático, de las historias que los rodeaban y de otras formas de sentir y pensar. En este sentido, el museo tradicional está regido por la necesidad de re-presentar el mundo, de hablar en nombre de otras culturas que terminan esencializadas. La literatura, y las artes en general, puede deshacer esta museificación que neutra-

liza las tradiciones vivas, convirtiéndolas en símbolos muertos de la diferencia, y llevar a cambios en la manera en que los objetos son guardados y vistos.

Recuperar memorias almacenadas

Mucho se ha escrito ya sobre cómo la exposición de artefactos sirvió para justificar la rectitud moral del colonialismo y del imperialismo cultural, pero menos atención se ha prestado al depósito de los grandes museos occidentales, donde se guardan incontables objetos cuyo origen y función se desconocen. Los depósitos atiborrados de muchos museos se originan en la lógica extractivista del colonialismo e ilustran espacialmente la pérdida cultural y la violencia epistémica que esta conlleva. La manía acumuladora de potencias europeas por medio de la confiscación y dislocación, así como los subsecuentes procesos de alterización y commodificación resultó en una depleción de recursos y una expropiación cultural que implicó una pérdida de identidad y un desempoderamiento. En este sentido, la extracción natural y cultural son dos caras de la misma economía política: ambas formas de desposesión colonial están vinculadas con la acumulación originaria que Marx identificó como precondition del capitalismo global.

Últimamente la concepción tradicional de la función del museo, que consiste en adquirir, resguardar e interpretar objetos en las galerías o instalaciones de almacenamiento, se convirtió en el blanco de múltiples críticas tanto dentro como fuera del campo museístico. La creciente cantidad de materiales almacenados que son desconocidos, apenas estudiados o subestimados por los investigadores y el público ha generado una crisis curatorial (Kersel 2018: 273). Como consecuencia de recortes presupuestarios y una política neoliberal de gestión, algunos museos han procedido a la cesión y la extracción de objetos redundantes de su colección.² Aunque la discusión pública actual sobre la devolución de objetos hurtados en otras épocas suele girar en torno a reconocidas piezas de arte como los frisos del Partenón, algunos activistas también llaman la atención sobre el depósito sobresaturado que sustrae a los objetos de su vida social y circulación. Equiparando el museo con una prisión, los activistas decoloniales cuestionan cada vez más el derecho moral de los museos a “retener” y apilar artefactos sin proporcionar un es-

² Así, el exdirector del museo etnográfico Wereldmuseum de Róterdam, guiado por el lema “quien mucho abarca poco aprieta”, explicó el afán coleccionista de sus antecesores como una especie de fijación anal en términos freudianos. Su crítica contra lo que consideraba un acaparamiento masivo, poco premeditado e indiferenciado de objetos que estaban cogiendo polvo en el depósito le permitió justificar la reducción de su colección y plantilla (Visscher 2013).

cenario donde exhibirlos.³ Crecen, efectivamente, las voces que reclaman el regreso de artefactos coloniales que no se muestran de forma permanente, como si el almacenaje implicara automáticamente un incumplimiento de la misión pública de los museos. Esta visión minimalista del rol del museo pasa por alto la labor investigativa, la preservación preventiva o curativa de su colección y la organización de exposiciones temporales. Para hacer frente a este reto, los museos con colecciones coloniales invitan a artistas del Sur Global a reinterpretar su archivo, estableciendo diálogos entre obras de arte contemporáneo y artefactos antiguos, generando comparaciones transculturales, desmontando la lectura institucional o desviando la mirada eurocéntrica. Además, varios curadores han replanteado el cuidado de las colecciones más allá de la salvaguardia material, desplegando diferentes estrategias para poner en valor y dinamizar sus colecciones, hacer accesibles los artefactos y rescatarlos del olvido.

Muchos coleccionistas y museos decimonónicos fueron impulsados por el imperativo científico y humanitario de la antropología de rescate (*salvage anthropology*) para preservar culturas supuestamente prístinas en vías de extinción física o cultural —o condenadas a la asimilación— y salvar urgentemente sus memorias antes de que se esfumaran. Este acto supuestamente benevolente por los autodesignados guardianes e intérpretes de otras culturas ha sido desenmascarado como un pretexto para saquear, puesto que paradójicamente esta operación de salvamento aceleró el aniquilamiento de las culturas coleccionadas. En el caso del Museo Británico, más del 99% de los ocho millones de objetos queda relegado al ostracismo en el almacén. A causa de esta ratio y de la distinción binaria entre museo y almacén se ha criticado el papel del museo como institución que custodia y salvaguarda las colecciones en beneficio de la sociedad y las generaciones futuras. En la práctica, el museo condena el grueso de sus fondos a un olvido social, encerrando en el depósito ciertos objetos embarazosos marcados por el racismo u objetos de carácter sagrado que siguen teniendo un valor devocional para ciertas comunidades. En este sentido, *Volver a contar* busca visibilizar y potenciar el almacenamiento, en consonancia con la tendencia a facilitar el acceso público a los depósitos

3 La idea del museo como cárcel no solo permea el discurso activista (p. ej. los “stolen good tours” en el Museo Británico), sino que es un *topos* recurrente en el imaginario popular, de la novela *Mumbo Jumbo* (1972) de Ishmael Reed (1972) a la película de superhéroes *Black Panther* (2018). La imagen de la cultura material “en cautiverio” también aparece en el discurso académico e institucional. Así, el informe Sarr-Savoy (2018) sobre las colecciones francesas de obras de arte africanas procedentes de adquisiciones controvertidas califica el patrimonio cultural africano como “prisionero de los museos europeos” (2018: 1). Asimismo, el antropólogo Michael Tausig también critica las políticas retencionistas de propiedad cultural al instigar en *My Cocaine Museum* a romper las vitrinas de los museos y liberar los objetos capturados de su servidumbre epistemológica (2004: 315).

externos, que previamente eran espacios inhospitalarios. Así, el reciente Depot Boijmans Van Beuningen (2021) en Róterdam ilustra la reconversión del almacén inaccesible en un *Schaudepot* de libre circulación, es decir un depósito de exposición transitable. En algunos casos, esta convergencia entre espacio expositivo y almacén transforma la trastienda funcional del museo en una suerte de *Wunderkammer* o gabinete de curiosidades cuya abundancia visual causa un asombro cargado de exotismo y patentiza la acumulación masiva de objetos provenientes de tierras lejanas provocada por el colonialismo y el imperialismo, lo que entraña otra vez el riesgo de repetir los presupuestos eurocéntricos y universalistas, y fomentar una nostalgia imperial. La literatura es uno de los instrumentos para deconstruir la actitud de asombro y reemplazarla por una de resonancia cultural que se extiende más allá de la estética y que cuestiona la perpetuidad atemporal del museo. Como ficción de archivo, *Volver a contar* puede desencadenar y avivar la dialéctica entre las salas de exposición y el almacén, entre lo visible y lo invisible, que es crucial para dinamizar y renovar el museo.

Desenterrar el pasado esclavista y desmusealizar el agotamiento

“La lengua afuera” de la escritora chilena Lina Meruane extiende las continuidades coloniales al presente de la narración e indaga en la explotación agotadora de recursos humanos. Se trata de un texto genéricamente híbrido que está a caballo entre un ensayo fragmentario y una crónica personal, entre el discurso crítico y el discurso creativo. Temáticamente el texto recuerda el tema de la corporalidad y lo patológico que caracteriza la “tetralogía de la enfermedad” de la escritora, en particular el impacto somático del neoliberalismo salvaje que explora en su novela *Fruta podrida* (2007), así como su interés por la fisonomía y la semblanza en relación con la identidad que manifestó en el ensayo *Rostros en mi rostro* (2019).

La reflexión de la narradora se desencadena a partir de cuatro máscaras ceremoniales de yeso policromado que fueron coleccionadas en los años 1980 con el propósito de ser mostradas en la exposición *Bolivian Worlds* (1987) del Museum of Mankind. Este museo albergó las crecientes colecciones etnográficas del Museo Británico a partir del 1970 antes de su reintegración en la sede de Bloomsbury en 2004. Retrospectivamente la exposición de artefactos andinos puede considerarse reveladora de una falta de autorreflexividad en el terreno de la curaduría etnográfica, a pesar de la emergencia de la “museología crítica” en los años 1980. *Bolivian Worlds* cosechó múltiples críticas vehementes, tanto por su puesta en escena exotizante, como por sus omisiones y su perspectiva monológica unificadora. Así,

en una reseña en *Anthropology Today*, el antropólogo Tristan Platt deploró la riqueza visual de la exposición, que condenaba los artefactos acumulados a un mutismo, en el sentido de que su escenografía “[...] verges on collapsing into a brilliant travel-poster, for the clustered objects tend to sit and stare back at one: they rarely ‘speak’” (1987: 14). También le achacó a los comisarios de la exposición una insensibilidad político-económica al guardar un “[...] incredible silence in *Bolivian Worlds* on the latest havoc wrought by Western market anarchy (and Third World export-dependency models) among Bolivian miners” (1987: 16). La crónica de Meruane, al contrario, aborda explícitamente esta dimensión política al repensar los objetos dentro y fuera de su contexto de creación y de las dinámicas socio-culturales locales, desconectándolos de la intencionalidad del mascarero y de los agentes locales del patrimonio, pero también de la disciplina museológica clásica que promueve la monocultura de un saber experto desde una posición exógena, desacreditando conocimientos alternativos que los artefactos encierran. La narradora de “La lengua afuera” pone el foco de atención en las múltiples valencias de la máscara, que escudriña desde diferentes ángulos, a fin de aminorar la distancia entre la cultura exhibida y el visitante-lector que se basa comúnmente en oposiciones binarias (foráneo-propio, primitivo-civilizado, anacrónico-moderno, cultura coleccionada-cultura coleccionista, etc.).

La información sobre la máscara del moreno, cuya fotografía encabeza el texto, es ilustrativa del descriptivismo empírico que impera en los catálogos de museo (fecha de adquisición, coleccionista, país de procedencia, tamaño, tratamientos químicos, etc.). No toma en cuenta la dimensión performativa, la praxis festiva y ritual como expresión de la memoria cultural y de la construcción de identidad y alteridad.⁴ Más específicamente, las máscaras de color carbón elegidas por Meruane son atributos imprescindibles para las negrerías y morenadas, danzas folklóricas efectuadas por la comunidad indígena durante el carnaval en el altiplano boliviano. Son expresiones sincréticas que son indisociables de la economía colonial en el sentido de que representan diferentes personajes afro-descendientes que encarnan los trabajos de servidumbre en las minas de plata y de estaño de Oruro o Potosí, como el moreno (esclavo negro), el rey moreno (líder tribal) y el caporal (capataz negro encargado de azotar a los trabajadores forzados). Como manifestaciones del despojo extractivista y la violencia colonial que atraviesan los cuerpos, las máscaras entraron en un doble proceso de musealización, que neutraliza las tradiciones vivas, convirtiéndolas en símbolos muertos de la diferencia, y de patrimonialización, que a su vez presenta al es-

4 Ver la descripción de la pieza Am1985,32.49 en la *British Museum Collection* en línea (https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1985-32-49).

clavo como un arcaísmo, como una figura costumbrista que pertenece a un pasado irrevocablemente perdido.

Hoy día, las danzas son reconocidas por la UNESCO como parte del patrimonio vivo e intangible del mundo andino. Aunque los bailarines eran en su inicio indígenas aimaras, el carnaval se ha desindianizado y despopularizado gradualmente al ser cooptado por las clases medias y altas para reflejar el imaginario social hegemónico (Lara Barrientos y Córdova 2011: 38). A la vez, el festival está sujeto a una turistificación que lo convierte en un espectáculo “autóctono” comercial vaciado de su carga subversiva. En consecuencia, se pone en valor la cara festiva o celebratoria de la máscara para mercadear un pasado dulcificado, ocultando la cara más siniestra marcada por la esclavitud. Estos procesos se inscriben en una lógica de reificación y despolitización cuya finalidad consiste en adscribirle un significado estable y mantener el statu quo. Sin embargo, las máscaras tienen un doble estatuto en el sentido de que son soportes duraderos que se preservan intactos en el archivo, a la vez que evocan un saber corporalizado y efímero que se transmite en las performances y la cultura oral, lo que Diane Taylor llama el “repertorio” (2003: 19–20). En su crónica, Meruane no solo insiste en la flexibilidad de la tradición, en la naturaleza cambiante del repertorio en Bolivia, sino que establece también conexiones transhistóricas y transculturales entre la biopolítica colonial y formas de esclavitud moderna, como el pluriempleo y la adicción al trabajo en un contexto precarizado. Frente a la máscara en el depósito, la narradora advierte que el “espanto de la explotación” (Meruane 2022: 72) no ha concluido, sino que se ha metamorfoseado.

El título del texto remite a la lengua roja asomada que caracteriza las máscaras de las negrerías. Estos rostros-rastros del pasado han sido interpretados como caricaturas raciales que exageran los gruesos labios y otros rasgos faciales de los afrodescendientes, construyéndolos como expresiones de la otredad en el espacio de la fiesta urbana. La lengua que cuelga de su boca y los ojos sobresalientes y desorbitados remiten al gran esfuerzo y el horror en las minas. Es fácil entender que las máscaras y los “bailes de los negritos” (2022: 76) se consideran un legado controvertido e incómodo, ya que encarnan prejuicios y prácticas discriminatorias de la época colonial. Además, evidencian la falta de agencia de los afrobolivianos y su subrepresentación en el imaginario colectivo, en “una patria que se encargaría de hacerlos desaparecer de la historia” (2022: 75). La narradora hace hincapié en la interpretación ambivalente de las máscaras: por un lado, pueden ridiculizar y ultrajar a la comunidad afro a través de un patrimonio excluyente que constituye una señal de identidad para otros grupos —pensemos también en el *blackface* supuestamente alegre y despreocupado en la cultura estadounidense o en la fiesta de la Mama Negra en Ecuador—, y, por el otro, presentan una potencia liberadora y transgresora típica del espacio carnavalesco configurado como un mundo al revés, en el que las dimensiones de la co-

lionalidad del poder son momentáneamente alteradas. De este modo se desmonta la estereotipación al invertir la jerarquía social dominante, invistiendo a los personajes morenos de poderes sobrenaturales y de un protagonismo que no tienen en la realidad.⁵ Es evidente, por tanto, que la interpretación de la morenada depende del espectador: para los aimaras es un festival que desenmascara el poder, mientras que para los afrobolivianos es una tradición que genera una grave molestia por la deformación grotesca que denigra a un pueblo entero y su herencia. Lejos de adoptar una postura universalista o absoluta como depositaria de la verdad, la narradora destaca la resemantización de las máscaras en función de la actitud posicional y la identidad del sujeto interpretante. Nos recuerda que las máscaras pueden verse como portadoras de memorias coloniales y símbolos de prácticas discriminatorias que terminaron por borrar al negro de la historia boliviana, a pesar de su papel en la guerra de independencia. Al mismo tiempo, la narradora interpreta el sacar la lengua no solo como una deformación burlesca y racializada, sino como un acto de resistencia dirigido contra el continuum colonialismo/capitalismo mundializado, una dimensión subversiva que incita a denunciar a los explotadores blancos y, en un nivel metacultural, leer el archivo a contrapelo. Como signo ambivalente de sumisión y protesta, la máscara puede leerse como un síntoma innegable de procesos de inferiorización y como un objeto transcultural que hace patente la colonialidad interna o interiorizada en Bolivia, pero también como exhortación a movilizar narrativas de resistencia.

La lengua desproporcionada da pie a una metáfora extendida que le permite a Meruane hilar un texto asociativo que consta de dieciséis apartados englobados por el mismo campo léxico, que va de elementos anatómicos y lingüísticos a derivaciones morfológicas como “deslenguado”. La lengua permite leer síntomas que son indicativos del estado de salud y desvíos de la normalidad, como se evidencia en los emblemas orientalistas de moros bostezantes que adornan las farmacias en Holanda y Alemania. Más específicamente, el antifaz con la lengua saliente exterioriza un agotamiento extenuador que Meruane no atribuye al soroche, sino al cansancio crónico y la vulnerabilidad causados por la (auto)explotación laboral. Para la narradora las máscaras ennegrecidas no tienen nada de festivo, sino que están “atravesadas por la lógica del extractivismo colonial” (Meruane 2022: 74) y funcionan como espejos incómodos que desestabilizan la mirada folklórica o etnográfica. En relación con eso, es elocuente el pasaje donde la narradora reinterpreta las máscaras como símbolos de la pervivencia del extractivismo en el Sur Global y de la lógica productiva y acumulativa del capitalismo:

5 En 2019, el SDCEAR invitó a la artista aimara Nereida Apaza Mamani, que combina el bordado y la poesía, y en 2021 a la artista plástica afroboliviana Sharon Pérez, que montó una performance en el museo (*The Mask is Looking at Us*) que, contrariamente al carnaval, buscó confrontar y confundir al espectador en vez de complacerlo.

[...] los esclavos habían sido el engranaje original del sistema capitalista y, si eventualmente se los liberó, no fue por las consideraciones humanitarias de una élite intelectual, sino porque la élite industrial vio que el mercado, para sostenerse y crecer, empezaba a requerir de un mayor número de consumidores. (Meruane 2022: 73)

Con la ayuda de tres curadoras, la narradora va en busca de rostros de esclavos en los archivos del Museo Británico: “[...] creí que encontrarlos e identificarlos sería posible porque un rostro nunca es idéntico a otro rostro, un rostro siempre es único, únicas cada una de sus partes” (Meruane 2022: 74). Se da cuenta de que de estos rostros no había un registro fidedigno, dado que las máscaras no representan individuos, sino que encarnan arquetipos que simbolizan un cuerpo laboral indiferenciado y prescindible, un cuerpo objetualizado; de ahí la falta de singularidad y aura de las máscaras. En ellas se vislumbra una dimensión necropolítica, ya que recuerdan la relación deshumanizadora y explotadora del colonialismo (y su distribución geopolítica) con la vida humana considerada inferior y desechable. La máscara evidencia que el colonialismo se hace cuerpo, se inscribe en las facciones, en un nivel afectivo que reta la racionalidad del museo y del discurso etnográfico, que tiende a interpretar el aspecto grotesco de la máscara como rasgo de un presunto primitivismo. En este sentido la lengua, como gesto rebelde y desobediente, se opone a la pulsión archivística que petrifica la memoria viva, en el sentido de que evidencia la resistencia de la máscara a ser objetivada y a ser reducida a un sentido unívoco.

Al respecto, es sugerente la manera en que la narradora empieza su texto, aludiendo al desgaste laboral que se experimentó durante la pandemia del COVID-19 e interpelando al lector a través de un nosotros inclusivo. Cuenta cómo la lógica productiva y competitiva se ha filtrado en la esfera privada, obligándonos a trabajar horas extras, someternos voluntariamente a la rueda del hámster de la competición por necesidad económica, pero también por las presiones esclavizadoras del mundo laboral, que son sintomáticas de lo que Hartmut Rosa llama la “sociedad de aceleración” tardomoderna (2013: 51). En la máscara la narradora reconoce “[...] la angustia que me significaba la sola idea de trabajar menos” (Meruane 2022: 73), pero el gesto rebelde de la lengua también le recuerda “la gran renuncia” o la dimisión laboral masiva en el verano del 2020. Procurando no apropiarse del discurso ajeno de los afrobolivianos, la narradora sostiene que la abolición de la esclavitud no acabó con la deshumanización y la explotación colonial e interpreta la máscara como una incitación a abstenerse de la norma y a resistir el disciplinamiento laboral.

Frente a la invisibilización de la instancia narradora en el museo, la narradora de “La lengua afuera” se pone en escena a sí misma. Lejos de optar por un enfoque comparativo o clasificatorio que se centre en la tipología de objetos que caracteriza un museo enciclopédico como el Británico, la narradora resalta la relación afectiva entre cosas y personas y la poli-interpretabilidad del gesto de la

lengua, que precede y excede el lenguaje comunicativo. Hurga en diferentes modos de pensar y descontextualiza los objetos, pero al mismo tiempo opta por un acercamiento relacional que descarta cualquier visión monolítica o rígida, lo cual le permite multiplicar las hipótesis sobre el origen de las danzas, relacionándolas con la escenificación de batallas entre moros y cristianos en la península ibérica y con tradiciones prehispánicas. A causa de la tendencia subjetiva, parcial y provisional de la voz narradora, su escritura errante y digresiva (“Me mordí los labios pensando que me había desviado y ya casi perdido el hilo [...]”; Meruane 2022: 79) y la proliferación de interpretaciones, el discurso de Meruane se distancia claramente del tono neutralizador y el análisis desapasionado que caracteriza el discurso museístico. Al final del texto, la narradora relaciona las lenguas prominentes de las máscaras bolivianas con la demonología medieval y la iconografía cristiana, con la mitología griega y con sus propias vivencias. Gracias al carácter abierto, antiautoritario y disruptivo de la crónica, se abandona cualquier pretensión totalizadora. Meruane nos pone un espejo delante y consigue que nos reconozcamos en los “morenos” de carne y hueso al sugerir que llevamos dentro los rostros de estos hombres-mercancía: “Esos rostros no existían en el archivo, pero vivían detrás de los nuestros, como si nuestros rostros fueran su máscara y ellos simplemente se ocultaran detrás para asomarse por los agujeros de nuestros ojos” (2022: 74). Preguntándose por qué son tantas las “máscaras lenguadas rescatadas en ese archivo británico” (2022: 78), la narradora se siente además interpelada e incluso perseguida por los fantasmas escondidos en la cripta del museo que aparecen en sus noches de insomnio, como recordatorios del trabajo por hacer. En el último apartado, titulado “Lengua extenuada”, la narradora nos invita a conjurar “el demonio de la explotación” (2022: 79) al abrir la boca y sacar la lengua, algo que consigue a través de su escritura meditativa y contestataria que otorga un espacio para las voces acalladas y disonantes y que pone en tela de juicio todo sistema o institución, liberando los artefactos del catálogo autoritativo del museo y del archivo imperial.

Es obvio que Meruane evita una actitud de asombro y exotismo al explotar la resonancia de las máscaras y su relevancia actual. Si la antropología tradicional se caracterizó por un discurso “alocrónico” que sitúa su objeto de estudio en el pasado, en otra escala de la evolución (Fabian 1983: 31), la lectura deliberadamente sincrónica de Meruane revisita las máscaras desde las preocupaciones contemporáneas, como si fueran objetos coetáneos capaces de revelar los sistemas de opresión vigentes. Visto así, “La lengua afuera” es un intento de reapropiación de los objetos desde la literatura, que termina por desexotizar y descolonizar la manera en que el lector percibe la máscara reproducida en la foto que acompaña el texto. El texto explora cómo las piezas exceden el objetivo del artista, de qué forma es posible percibir la máscara (y la expresión de agotamiento) de otro

modo y resignificarla, transformándola en algo que nos implica y perturba. En otras palabras, la literatura termina por reverberar en nuestra mirada. Como resultado, el objeto se transforma y se abre a otras conceptualizaciones, liberándose de la fuerza estática del archivo.

La literatura como antimuseo

Las antiguas potencias imperiales y coloniales recurrieron a un lenguaje universalista para justificar el latrocinio de los recursos culturales reunidos en sus museos y para celebrar el triunfo de la civilización occidental, como centro y garante de la libertad y del progreso, sobre el primitivismo. El discurso de la estética universal y el cientificismo tiende a eclipsar que, en muchos casos, el museo ha sido cómplice del saqueo que, como sostiene Dan Hicks (2020: 23), no es un efecto secundario, sino un dispositivo central del poder colonial/imperial. Además, este discurso oculta que los museos son a menudo sujetos implicados de la trata de esclavos, como lo demuestra el origen del Museo Británico. En las vastas bodegas del Museo Británico, las máscaras de morenos están condenadas a una vida de invisibilidad, en parte porque no se consideran representativas del canon artístico universal o exponentes de la cultura andina. *Volver a contar* deshace la fosilización de los objetos al devolver la vida a los fantasmas que habitan los artefactos y al desgranar la colonialidad del ser y del poder que persiste hasta el presente. El volumen exhibe residuos del pasado —que condensan metonímicamente a una cultura entera—, y los recontextualiza de diferentes maneras para iluminar nuestro presente. Si bien es cierto que las piezas que se guardan en los depósitos perdieron gran parte de su energía cultural y las historias de imperialismo cultural que las rodeaban, el volumen parte de la premisa de que este proceso es reversible, a través de diferentes técnicas que subvierten la amnesia, al dotar a los objetos la capacidad de interpelarnos y contar las perspectivas que han sido excluidas de los archivos. Iniciativas como *Volver a contar* demuestran que el museo universal no solo funciona como un agente de deculturación, sino también como un valioso archivo de la creatividad humana que puede proveer una reparación simbólica por medio de la literatura cuando la restitución de artefactos no es posible, ni deseable.

“La lengua afuera” es un intento de rehabilitar y poner en primer plano un objeto “vibrante” extraído de los materiales apócrifos y latentes en el archivo e, indirectamente, cuestionar la parte visible del museo. Si bien el catálogo del museo tiende a otorgar a los objetos un significado estable, la escritura fragmentaria y asociativa de Lina Meruane permite repensarlos como objetos relacionales y liminales con significados funcionales, rituales, estéticos y otros, desafiando así la clasificación rígida del

discurso museístico y deconstruyendo su ilusión de imparcialidad y universalidad. Al subrayar la indocilidad de lo inanimado, el texto también sugiere que el gesto irreverente de la lengua va dirigido contra la propia institución, retando el proceso de acumulación y extracción colonial del que muchos museos metropolitanos son el producto, por el origen dudoso y la capitalización simbólica de su colección. A través del acervo folklórico boliviano, Meruane revela las secuelas del pasado esclavista, con su discriminación racial y exclusión social, y reivindica la figura del esclavo negro. En relación con esto, nos parece pertinente concluir este capítulo retomando las observaciones del filósofo camerunés Achille Mbembe sobre la entrada del esclavo en el museo. Con su rostro desfigurado y su trabajo despojado, el esclavo da fe de “[...] une humanité mutilée, profondément marquée au fer de de l’aliénation” (2013: 40–41) y revela la profunda contradicción de las democracias esclavistas, que proclaman la libertad y la emancipación de sus propios ciudadanos, que paradójicamente depende de diferentes formas de servidumbre e injusticia en otros continentes que han sido escamoteadas. A pesar de que el museo ha funcionado históricamente como un dispositivo de segregación, Mbembe arguye que el esclavo no debería entrar en el museo para preservar justamente su “poder de escándalo”, su amenaza de revuelta frente a la explotación capitalista (2013: 41). De ahí, añade, que es importante que el esclavo no se deje domesticar; debe, más bien, seguir atormentando el museo desde su ausencia, como un espectro colonial.⁶ Según Mbembe, la historia de la esclavitud nos incita a fundar un antimuseo, que define como “la figure d’un lieu-autre, celui de l’hospitalité radicale” (2013: 42).

Si el fantasma del esclavo debe seguir acosando el espacio expositivo del Museo Británico, un “cuento de la cripta” como el de Lina Meruane puede funcionar como un antimuseo hospitalario que desvela las historias violentas incrustadas en ciertos artefactos y sirve de antídoto contra la amnesia colonial e imperial. A la vez, la crónica de Meruane permite revitalizar las máscaras de la morenada que corren el riesgo de convertirse en meras curiosidades folklóricas, pero sin disminuir su potencial subversivo como caras siniestras (en el sentido freudiano de *Unheimlich*) e irreverentes en las que nos reconocemos incómodamente. Gracias al funcionamiento destotalizador de la escritura de Meruane y su mirada caleidoscópica, “La lengua afuera” no cuenta un relato dominante y falsamente universal, sino que da cabida a múltiples historias entrelazadas y desenmascara la colonialidad al destacar imaginativamente la contemporaneidad de objetos arcaicos. En eso radica, en última instancia, la política de su escritura.

⁶ Françoise Vergès parafrasea la idea de Mbembe de la siguiente manera: “[...] l’esclave ne doit pas entrer au musée, iel doit rester un-e marron-e, une fugitive/un fugitive, la garante/le garant du combat pour la liberté. S’iel entre au musée, iel perdra l’énergie qu’il lui faut dans sa lutte pour l’abolition totale du racisme et de l’exploitation” (2023: 133).

Bibliografía

- “Declaration on the Importance and Value of Universal Museums: Museums Serve Every Nation”. *Wall Street Journal*, 12/12/2002, p. 10.
- Abungu, George Okello (2022): “Victims or victors: Universal Museums and the Debate on Return and Restitution, Africa’s Perspective”. En: Stevenson, Alice (ed.): *The Oxford Handbook of Museum Archaeology*. Oxford: Oxford University Press, pp. 247–267.
- Adorno, Theodor W. (2008): *Crítica de la cultura y sociedad I*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Bennett, Tony. (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres: Routledge.
- Clifford, James (1997): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Delbourgo, James (2017): *Collecting the World: Hans Sloane and the Origins of the British Museum*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Deliss, Clémentine (2020): *The Metabolic Museum*. Berlín: Hatje Cantz.
- Dhondt, Reindert (2023): “Descolonizar un archivo de objetos ausentes: el futurismo indígena de Yásnaya Elena A. Gil en *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*”. En: Spiller, Roland/Brede, Gesine (eds.): *Archivos en transición. Memorias colectivas y usos subalternos*. Tübinga: Narr Verlag, pp. 85–102.
- (2024): “Decolonizing the Future through Archival Museum Fictions: The Case of *Untold Microcosms*”. En: *FRAME – Journal of Literary Studies* 37, 2, pp. 19–43.
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Fleming, David (2014): “Encyclopedic Museum”. En: Smith, Claire (ed.): *Encyclopedia of Global Archaeology*. Nueva York: Springer, pp. 2368–2371.
- Gefen, Alexandre (2017): *Réparer le monde: La littérature française face au XXI^e siècle*. París: Éditions Corti.
- Hicks, Dan (2020): *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. Londres: Pluto Press.
- Kersel, Morag M. (2018): “Remnants of past lives – storing archaeological stuff”. En: Brusius, Mirjam/ Singh, Kavita (eds.): *Museum Storage and Meaning: Tales from the Crypt*. Abingdon/Nueva York: Routledge, pp. 273–284.
- Lara Barrientos, Marcelo/Córdova, Ximena (2011): *Fiesta urbana en los Andes. Experiencias y discursos del Carnaval de Oruro*. Oruro: CEPALatinas Editores.
- MacGregor, Neil (2004): “The Whole World in our Hands”. En: *The Guardian*. 24/07/2004, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/jul/24/heritage.art> (última visita: 10/07/2023).
- (2010): *A History of the World in 100 Objects. From the Handaxe to the Credit Card*. Londres/Nueva York: Allen Lane.
- MacGregor, Neil/Williams, Jonathan (2005): “The Encyclopaedic Museum: Enlightenment Ideals, Contemporary Realities”. En: *Public Archaeology* 4, 1, pp. 57–59.
- Mbembe, Achille (2013): “L’esclave, figure de l’anti-musée?” En: *Africultures* 91, pp. 38–42.
- Meruane, Lina (2022): “La lengua afuera”. En: Fuentes La Roche, Cristina/Osorio Sunnucks, Laura/ Restrepo Pombo, Felipe (eds.): *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*. Barcelona: Anagrama, pp. 67–79.
- Mignolo, Walter D. (2005): *The Idea of Latin America*. Malden/Oxford: Blackwell.

- (2013): “Enacting the Archives, Decentring the Muses: The Museum of Islamic Art in Doha and the Asian Civilizations Museum in Singapore”. En: *Ibraaz* 6, pp. 1–24.
- Moradi, Fazil (2022): “Catastrophic Art”. En: *Public Culture* 34, 2, pp. 243–264.
- Platt, Tristan (1987): “What Are Museums For? Museums, Objects and Representation”. En: *Anthropology Today* 3, 4, pp. 13–16.
- Prakash, Gyan (2012): “Museum Matters”. En: Messias Carbonell, Bettina (ed.): *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, 2nd edition. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 317–323.
- Reed, Ishmael (1972): *Mumbo Jumbo*. Garden City: Doubleday.
- Richards, Thomas (1993): *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. Londres: Verso.
- Rosa, Hartmut (2013): *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Trans. Jonathan Trejo-Mathys. Nueva York: Columbia University Press.
- Sarr, Felwin/Savoy, Bénédicte (2018): *Rapport sur la restitution du patrimoine africain: Vers une nouvelle éthique relationnelle*. París, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle> (última visita: 14/06/2023).
- Taussig, Michael (2004): *My Cocaine Museum*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Vergès, Françoise (2023): *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. París: La Fabrique.
- Visscher, Jan-Roelof (2013): “Wereldmuseum wil alsnog deel collectie verkopen”. En: *Rijnmond*, <https://www.rijnmond.nl/nieuws/107992/wereldmuseum-wil-alsnog-deel-collectie-verkopen> (última visita: 20/06/2023).