

# La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología

---

Álvaro Pazos

---

## Introducción

Los problemas que plantea la museística etnográfica no se dejan resumir en las limitaciones del método que Boas señalara hace ya tiempo. La incompatibilidad entre el interés por la investigación y la divulgación rigurosa del saber científico, de un lado, y las concesiones a los intereses, maneras y disposiciones del público, del otro, no deja de corresponder a una etapa en que la autoconciencia gnoseológica de la antropología es aún bastante ingenua, los conceptos fundamentales de la disciplina están mostrando exitosamente su eficacia explicativa, y la museística es tan sólo impugnada, por el propio Boas, como método pero no política ni culturalmente.

La reflexión sobre los museos etnográficos es algo que no puede llevarse a cabo hoy si no es sobre el fondo de su contexto histórico, social, político y epistemológico. El museo de antropología es una forma de producción de conocimiento que, como tal, traduce en formas de ordenamiento y exposición de objetos las líneas teóricas, los conceptos y las formas discursivas fundamentales de la antropología. Cualquiera de los problemas técnicos relativos a la disposición de objetos está atravesado por consideraciones de carácter más general relativas a la relación del objeto con un sistema cultural ajeno o propio, y a las posibilidades que tienen las formas de representación de la institución museística de restablecer esta integridad.

Los presupuestos que, a lo largo de su historia, han activado la antropología y con los que han «inventado» (para decirlo como Kuper) la «sociedad primitiva» en cuanto que campo específico, se expresan como imágenes con las que el primitivismo ha creado figuras de lo exótico para la definición de la civilización o la modernidad. En este sentido, una lectura epistemológica de los museos etnográficos es también una lectura política, que considerándolos como instituciones, no puede pasar por alto la función que han desempeñado en el despliegue de estrategias imperialistas y nacionalistas, ligadas al proyecto civilizatorio (externo e interno) de las sociedades modernas y su nueva gobernabilidad. Los museos han cimentado el imaginario de la civilización y de

los estados-nación, como recorrido de una historia que conducía hasta el espectador y en la que podían insertarse, en sus diferentes estadios, las otras sociedades; o, en el caso de los museos nacionales y regionales, como depósito de las esencias y el auténtico valor de un pasado que con las sociedades tradicionales parecía estar desapareciendo para siempre.

Pero en las condiciones contemporáneas, cuando, durante la década de los ochenta, numerosas comunidades hasta ahora sólo representadas en los museos, pasan a reivindicar su papel como colectivos que quieren verse reflejados positivamente en el espacio museístico, o dirigir su gestión y participar en la organización de las exposiciones, el problema de los museos no puede ya plantearse sin intentar dar, de alguna manera, una respuesta a la cuestión del estatus y naturaleza de la cultura, de lo que ésta es efectivamente en su funcionamiento real, y de la función que puede seguir desempeñando una representación (museística) que, más allá de las articulaciones políticas, no puede sino reducir las producciones culturales. En efecto, las comunidades que aspiran hoy a superar los antiguos usos del museo pueden estar condenándose a repetir las operaciones esencialistas de los museos etnográficos tradicionales. Lejos de cuestionar realmente la función representativa de la institución, se retoma su valor de imagen para la reflexión narcisista o para el adoctrinamiento político y cultural. Se obvia, de esta manera, la problemática que hace tan semejantes las trayectorias de los museos y de la antropología: si se puede hablar de este paralelismo es no sólo porque desde sus orígenes el museo etnográfico ha ilustrado y conformado incluso las teorías etnológicas, sino porque en la actualidad las formas de representación museísticas se enfrentan a los mismos dilemas que los conceptos teóricos. Y la radicalidad de esta cuestión, que afecta al núcleo de conceptos básicos como «cultura» o «patrimonio», es algo que no puede esquivarse.

## El museo como institución

**L**a historia del museo no es unitaria, lineal y progresiva sino que, como cualquier otra institución, se dispersa

en múltiples y plurales trayectorias, conformando así la evolución de fórmulas de exposición y museísticas extraordinariamente variadas (Iniesta, 1994: 28). No siempre, sin embargo, se respeta esta diversidad histórica. Algunas de las aportaciones teóricas más conocidas sobre la acumulación y exposición de objetos, vinculan la praxis museística a una forma o pulsión casi coextensiva al humano y como tal universal: la colección. Baudrillard, por ejemplo, remite la colección a un interés por los sistemas cerrados y autónomos de objetos (juego interno del sistema de objetos abstraídos de su circulación como mercancías) y a la «satisfacción reaccional», tan intensa (y tan genérica) como la pulsión sexual, que ahí encuentra el coleccionista (1969). Poco puede conocerse, de esta manera, de las formas históricas y singulares que adoptan las colecciones y las relaciones entre exhibiciones y espectadores.

En opinión de Clifford o de aportaciones inspiradas en la obra de Foucault, como las de Hooper-Greenwill y Bennett, el tema sólo puede abordarse atinadamente si el interés gira hacia los procesos históricos, la comprensión intercultural y las dinámicas complejas en que se insertan las estrategias concretas de colección. El planteamiento se reorientará, entonces, hacia las prácticas coleccionistas, hacia las estructuras y los campos sociales y epistemológicos en que esas prácticas toman forma. La práctica de colección y exposición de objetos no es tan sólo una práctica simbólica o afectiva, sino una práctica económica, política y cognoscitiva. Este punto de vista permitiría entender cómo se relacionan las actividades museísticas con (y se diferencian de) otros tipos de coleccionismo <sup>1</sup>.

El museo es contemplado, entonces, como institución disciplinaria y de producción cognoscitiva, coincidente con las estrategias de saber/poder propias de la nueva forma de gobierno liberal que se impone progresivamente en Europa durante los siglos XVIII y XIX. El uso político de las colecciones de curiosidades post-renacentistas se ejercía como exhibición del poder del príncipe, estrategia de teatralización del poder soberano; con la democratización de los regímenes liberales, la aparición de la figura del ciudadano y de la esfera pública, surgen, de manera paralela a otras nuevas instituciones culturales, los museos

públicos, insertos a su vez en nuevas estrategias de poder (Bennett, 1995: 26-27).

El nuevo poder disciplinario, del que Foucault había empezado a revelar la historia analizando la génesis de una de sus instituciones nucleares, la prisión, no procede como el del soberano, de manera cerrada y directa, imponiéndose teatralmente sobre sus súbditos. Intenta, por el contrario, acceder al ciudadano mediante una política de la cultura orientada por objetivos claros de reforma y regulación de los individuos. La cultura, esto es, la moral, costumbres y creencias, pasa a ser, entonces, objeto prioritario del gobierno; y las tecnologías culturales, entre las que está el museo, se integran en las dinámicas de cambio de costumbres de la población y de producción de un nuevo sujeto (Bennett, 1995: 19).

El museo como institución es, por tanto, inseparable de las nuevas formas de gobierno que cristalizan en el XIX (y de los retos, apuestas y objetivos de éstas), pero, en la medida en que es forma de conocimiento con la que se persigue la constitución de figuras individuales y colectivas (el ciudadano, la sociedad moderna, la civilización...), no puede entenderse tampoco si no es en el seno de la reordenación epistemológica característica de la modernidad. La formación de los museos públicos se remite al modelado de nuevos espacios de representación, propio del paso de la episteme renacentista a la episteme clásica y, posteriormente, decimonónica, que Foucault había señalado en **Las palabras y las cosas**. Asociados al desarrollo de aquellas nuevas formas de gobierno, y a una reorientación del saber que se remonta al siglo XVI, se activan nuevos modos cognoscitivos que contribuyen a la producción de nuevos campos de conocimiento y a la instalación de las nuevas ciencias humanas.

Las ciencias humanas, efectivamente, y entre ellas la antropología, vienen a alojarse de manera precaria en el nicho positivista de la ciencia moderna, pretendiendo hacer del hombre sujeto y objeto de conocimiento. Sin duda, no es el Hombre el que nace en esta época (según reza la conocida tesis de Foucault), pues, como señala Gustavo Bueno (1991: 10), esta idea había sido ya tematizada desde antiguo, pero sí surge la antropología, en cuanto que disciplina que sistematiza y organiza los conocimientos sobre el hombre de acuerdo a

los principios del conocimiento científico moderno.

En estrecha conexión con la consolidación en las ciencias humanas de los nuevos principios de racionalidad, el museo se presenta como una colección de objetos ordenados, no por criterios de curiosidad o excepcionalidad, como ocurre en la episteme renacentista aún no dominada por la ciencia, sino por criterios de representatividad<sup>2</sup>. Frente a la fascinación por lo raro o curioso, propia de una racionalidad precientífica, infatigablemente volcada hacia una naturaleza variable, diversa y analógica, y cuyas articulaciones de objetos responden a un saber enciclopédico, los principios de la racionalidad científica orientan la atención hacia lo normal, esto es, las recurrencias de que pueden dar cuenta las leyes científicas. La colección museística da prioridad así a las series de cosas morfológicamente ordenadas<sup>3</sup>.

Se trata, en consonancia con el proyecto general de la ciencia moderna y del afán ilustrado de la nueva gobernabilidad, de que los museos públicos proporcionen al ciudadano, que es ahora sujeto de conocimiento, los principios de inteligibilidad de una naturaleza que hay que dominar y, en el caso de los primeros museos de antropología, de una historia que desde las sociedades primitivas conduce teleológicamente hasta él. En este sentido, el museo será institución productora de conocimiento, marco del desarrollo y circulación de nuevas disciplinas, como la antropología, y de nuevas formaciones discursivas, como el evolucionismo cultural.

## La antropología y los museos etnográficos

**T**radicionalmente se han entendido las concepciones antropológicas sobre los museos según la oposición entre dos grandes corrientes teóricas: la idea evolucionista de la cultura como «civilización» ordena los objetos materiales linealmente, en términos de las cualidades formales o funcionales definidas externamente; de otro lado, la noción particularista de «cultura» dispone los objetos de acuerdo a sus contextos culturales, intentando preservar las múltiples

funciones y los significados internos de una forma dada. Durante lo que se ha llamado «era de los museos» de la historia de la antropología (Sturtevant), esto es, de 1880 a 1920 aproximadamente, evolucionistas, difusionistas y particularistas estimularán sus investigaciones y teorizaciones gracias al trabajo en museos concebidos como laboratorios.

No hay probablemente mejor ejemplo de la imbricación entre un corpus sistematizado de saber antropológico, unas estrategias políticas y la actividad ilustrada de la institución museística, que la producida durante el dominio del evolucionismo clásico en la historia de la antropología. La noción de cultura como «civilización» constituye, ciertamente, el núcleo vertebrador de las conjeturas teóricas evolucionistas, de la noción «ideológica» justificatoria del imperialismo, a la vez que articula las primeras exposiciones antropológicas (Leclerc, 1973: 29-45).

El prototipo de museo de esta época sigue siendo el de Pitt-Rivers, que descontextualizando de sus marcos culturales originales los objetos, los somete a una ordenación de series evolutivas que van desde lo simple a lo complejo, permitiendo así una visualización del ideario evolucionista. Concebida la actividad del museo como estudio de «psicología de las artes materiales», Pitt-Rivers deseaba establecer la secuencia de ideas por la que había evolucionado la humanidad (Chapman, 1985: 33).

Frente a la Razón Natural dieciochesca, y la figura paradójica que puede ofrecer de las otras sociedades (englobadas, como «curiosidades», a la manera epistemológica clásica), el positivismo evolucionista se propone dar razón de una Razón historizada, que se despliega genéticamente a lo largo de la historia de una sola Humanidad, en la que podemos ubicar y entender las otras sociedades como «sociedades primitivas», esto es, «supervivencias» del pasado de la Civilización Occidental.

Dos principios organizativos dominan la exposición para lograr transmitir estas ideas: la conexión formal y las afinidades funcionales de los objetos, de manera que el despliegue de éstos, que son captados en su mera materialidad, muestra el desarrollo de una forma tecnológica a partir de otras gracias a pequeñas gradaciones. La exposición se organiza en círculos concéntricos a partir de uno interior (representación del Paleolítico) hasta los exte-

riores que representan los estadios más cercanos al presente. El mensaje del museo se realiza así a través del recorrido guiado, de la actividad física del visitante <sup>4</sup>.

Dos elementos básicos marcan el cambio de concepción que opera la obra de Boas con respecto al evolucionismo, en lo que a la actividad museística se refiere: la recepción del objeto más allá de su estricta materialidad, y la idea de cultura como conjunto sistemático en el que ubicar los objetos para hacerlos realmente inteligibles. El interés de Boas se desliza de la forma hacia el sentido de los artefactos, un significado que no es accesible a la interpretación en términos funcionales o utilitarios (Jacknis, 1985: 77-79). El cambio en la consideración de los objetos se refiere a la gestación de una noción de «cultura», que irá supliendo al sentido antiguo de «civilización» y al concepto de «sociedad primitiva» que le estaba ligado, noción que cuajará progresivamente como núcleo fundamental, auténtico objeto de estudio específico de la antropología.

De acuerdo con el holismo cultural la colección debe representar la vida total de la tribu; el museo debe organizarse de acuerdo a un ordenamiento tribal, y no tipológico, de los objetos. Se trata, por tanto, de introducir en el museo no sólo artefactos sino escenas de vida tribal como ejemplo de las redes culturales en que aquéllos deben contextualizarse. Este es el papel de los «grupos vivos» o representaciones con maniqués como técnica adecuada para la descripción de significados y funciones locales y contextuales (Jacknis, 1985: 97 y ss.). En contra de las exhibiciones evolucionistas o difusionistas se proponen nuevas formas de representación, pero que plantean a su vez importantes problemas.

Boas había reconocido tres objetivos de los museos: entretenimiento, educación e investigación, cada uno de ellos conectado a un tipo de público distinto (Jacknis, 1985: 86 y ss.). El museo exigiría, por tanto, diferentes tipos de exhibición que, por otra parte, difícilmente podían armonizarse. Las representaciones de escenas, que pretendían restituir las formas de vida, además de ser una técnica costosa presentaban limitaciones propias del realismo espectacular: cuanto más conseguido fuera el efecto de verosimilitud más reproducía el público un interés por la técnica expositiva que anulaba su valor pedagógico (Jacknis, 1985: 101 y ss.).

El intento de evocar en el museo la cultura, en tanto que red simbólica o vida práctica habitual, ha llevado desde Boas a trabajar técnicas que incluyen el añadido de fotografías o etiquetas explicativas, o el perfeccionamiento de las primeras escenas (en vitrinas) con dioramas (representaciones relativamente aisladas del resto del museo). No dejan estas explicaciones y escenificaciones de producir imágenes prototípicas y simplificadoras de las sociedades exóticas, a menudo no menos alejadas de la realidad que las impresiones que podían producir los antiguos museos evolucionistas: la vida de toda la población queda resumida en una o dos escenas, una o dos actividades representadas en las que se sintetiza toda la complejidad característica del transcurso cotidiano de las culturas. Un ejemplo clásico es el tratamiento de las sociedades de cazadores-recolectores, ampliamente representadas en los museos norteamericanos de antropología a través de dioramas sobre la caza del bisonte. Las representaciones, con ser importantes, aportan una información y un punto de vista muy superficial sobre lo que realmente significan las plantas y alimentos animales en estas culturas: son numerosos los errores relativos a la importancia de determinadas especies vegetales, o sobre la relevancia de los intercambios con otras poblaciones, o sobre la existencia de economías mixtas que no aparecen en las figuras, en aras de una presentación simplificada y fácilmente reconocible (Winters, 1994: 385). El énfasis que se le otorga a la actividad de caza, y el olvido de las actividades femeninas reales, en los dioramas que representan la vida de estas sociedades, es la expresión museística de uno de los sesgos más conocidos con que se ha caracterizado erróneamente a las sociedades de cazadores-recolectores (Lee, 1992).

El conflicto entre la tarea de investigación y transmisión científica y la función de entretenimiento, la constatación de que es imposible que en el contexto del museo aquella domine y se imponga sobre ésta, conduce a Boas al escepticismo sobre el método museístico en antropología. El trabajo en los museos de antropología, no obstante, se mantiene durante mucho tiempo de acuerdo a las premisas boasianas, sin que parezca verse en los problemas detectados por Boas otra cosa que dificultades técnicas.

En el transcurso de los años ochenta, sin embargo, la situación cambia. Y lo hace por la aparición de dos frentes de impugnación diferentes, aunque en cierto modo ligados: 1) la denuncia teórica de ciertos supuestos culturales de la antropología; 2) la aparición de las comunidades como sujetos con intereses explícitos y decididos, que chocan con los intereses y formas museísticas tradicionales.

1. El énfasis que durante los años veinte y treinta se da en antropología al particularismo y metodológicamente a la observación de campo, frente a las arriesgadas conjeturas evolucionistas o del difusionismo, es el presupuesto subyacente a la presentación museística de las culturas como conjuntos sistemáticos de comportamientos, totalidades homogéneas y sincrónicas que, entendidas ellas mismas como colecciones, vienen a reemplazar a las antiguas colecciones tipológicas (Iniesta, 1994: 131).

El relativismo cultural que así se manifiesta, que en la disposición de artefactos revela la ausencia de relaciones entre culturas y la negación de cambios, reúne dos de las «obsesiones» fundantes de esa antropología que la crítica postmoderna intenta deconstruir: la autenticidad y el exotismo (Auzias, 1977: 105-117).

La autenticidad es, como rasgo moderno, pulsión básica del proyecto antropológico, especialmente visible e intensa con el culturalismo. En este sentido, es representativa la crítica de Clifford al lamento de **Tristes Trópicos** por la pérdida de la inocencia originaria, pues éste vendría ser el paradigma de una visión orgánica de la cultura que ha dominado durante mucho tiempo en la disciplina<sup>5</sup>. Ya Derrida había apuntado al naturalismo roussonianiano en la concepción de la escritura del antropólogo francés, como síntesis de la disposición etnológica básica<sup>6</sup>. Las culturas son para el culturalismo etnográfico y museístico «todos» integrados y distintos, que sólo cuando aparecen como tales resultan válidos y auténticos, y que la antropología (no sin algo de mala conciencia, por arrojar la presencia patente de las culturas al vacío o ausencia de la representación) debe preservar en los museos, o de los que debe dar cuenta a través de sus informes etnográficos, ya que progresiva e inexorablemente estarían desapareciendo.

En la medida en que se trata de culturas únicas y auténticas, lo significativo es precisamente su diferencia; las condiciones en que puede apreciarse con más claridad aquella autenticidad son las que mejor desvelan esta diferencia: la situación de distancia. La antropología contribuye a una estetización de lo distante (Augé, 1993: 14) en que lo lejano es lo que aparece como digno de interés y el exotismo se constituye en sí mismo como valor (Panoff, 1986). Es la antropología que refuerza la otredad de los otros, y que, contrastándolas, hace a las culturas inteligibles por su diferencia. Como ha subrayado Boon, la escritura etnográfica parece consistir básicamente en esta exageración de lo distinto/distante.

El modelo culturalista de museo, de raigambre boasiana, representa culturas únicas, sistemas autónomos de sentido perfectamente diferenciables de otras unidades culturales. Los museos antropológicos de las sociedades exóticas se muestran reacios a reflejar la hibridación cultural o el estado inacabado o mixto de una cultura activa, fenómenos siempre relegados a los estantes de los «contactos culturales» o los «sincretismos». En este sentido, se muestra un desprecio por las mezclas y por lo que se considera degradación aculturativa de los materiales, algo especialmente evidente en la política de adquisición de objetos. Citando el caso del arte africano, Jones (1993: 208) recuerda el privilegio concedido a los objetos precoloniales; es decir, la idea de que los objetos recolectados durante el contacto temprano no están aún contaminados estilísticamente, afectados por la influencia occidental que, junto con otras influencias anteriores constituye, a la postre, una realidad histórica negada por la exposición. La distinción entre producción original y producción para el turismo, o la indiferencia por la reutilización de mercancías occidentales (como el uso de botellas vacías como objeto de adorno en los hogares, o de trozos de lata junto con conchas en los collares, o de bombillas, relojes, bolígrafos, pilas, mecheros, etc. como adornos corporales...), suponen pasar por alto procesos de producción, consumo y reactivación cultural que no pueden dejar de considerarse parte de las culturas, y creadores de formas que, tarde o temprano, serán patrimonio cultural.

La «autenticidad» como valor responde al imaginario moderno, y subyace a todos los

intentos provocados por la modernidad de recuperación de lo originario<sup>7</sup>. En lo que se refiere a los objetos culturales exóticos, supone que éstos mantuvieron su auténtico valor y sentido incólume antes del contacto con Occidente, como si las culturas se hubieran conservado a la manera de mónadas aisladas en un estado de inocencia arcaica. La estrategia museística forma parte, por tanto, de una dinámica más generalizada, propia de la inserción de objetos de arte y artesanía (pero también herramientas retraducidas como formas artesanales o artísticas) de las poblaciones exóticas en el mercado occidental, en el actual estadio de desarrollo del sistema cultural y económico capitalista.

La reproducción masiva de objetos exóticos para el mercado occidental es otra forma de la transformación que Benjamin diagnosticara en el campo del arte en la época de su reproducción técnica: los objetos pierden su aura, al tiempo que, como un resultado ideológico, se genera la noción y el valor (absolutamente opuestos al «arte para turistas») de la autenticidad misma, que se vende como mercancía. Se busca, entonces, la pureza justamente en las condiciones culturales que mejor muestran la hibridación: la producción de objetos tradicionales en las poblaciones originales contempla ya la demanda externa que, a través por ejemplo del turismo, se imbrica de manera compleja en la vida cotidiana, y se adecúa así a los gustos estilísticos de la demanda occidental, cambiando las formas, añadiendo nuevos motivos, sustituyendo los materiales propios por otros más valorados en los países europeos o en norteamérica, copiando los modelos más exitosos en el mercado de otras poblaciones vecinas, ajustándose a las imágenes de primitivismo que Occidente pide, o sometiéndose a las transformaciones que las grandes empresas multinacionales llevan a cabo directamente en las formas de producción tradicionales<sup>8</sup>.

La imaginación de lo auténtico entiende el contacto con Occidente como un proceso global de homogeneización, y no puede contemplar la inserción de productos culturales en la órbita del mercado y de la significación occidental moderna si no es como degradación del valor auténtico, sustantivo frente al artificialismo de la cultura occidental y el fetichismo de la mercancía, valor ubicado en un pasado atemporal que se añora nostálgicamente.

Ciertamente, el sistema económico capitalista reubica los objetos exóticos al remitirlos, por su conversión en mercancías, a la lógica del equivalente general. Pero, además de que la producción de aquellos objetos puede seguir articulándose, en mayor o menor medida, según circuitos no mercantiles que una mirada sólo atenta a los intercambios de mercancías podría obviar, los productos son constantemente re-singularizados a través de los procesos de consumo, más complejos de lo que perspectivas ajenas a lo cultural tienden a considerar<sup>9</sup>.

El sistema industrial y de comunicación de masas no inaugura una etapa específica en que los productos culturales se caracterizaran por su labilidad, sino que, más bien, pone en evidencia el carácter de constructo y simulacro de toda cultura, la imposibilidad, por tanto, de hablar en términos de autenticidad y pureza cuando de culturas se trata. Los objetos y las prácticas culturales no pueden, en cualquier caso, remitirse a sustancias sino a contextos históricos y procesos de producción constantes, que suponen la hibridación (García-Canciani, 1991: 188).

Ya sea en series evolutivas o en «diapositivas» estáticas, la antropología proporciona, a través de museos y etnografías, imágenes simplificadas de la «sociedad primitiva» o de las «otras culturas». La antropología se constituye como disciplina autónoma, a partir de los años sesenta del pasado siglo, diferenciando en el conjunto de las sociedades un campo específico, la «sociedad primitiva», que aparece dotado en su totalidad de características singulares (Kuper, 1988:6-7). La «gran división» mediante la que se articulan las ciencias sociales separa (con las dicotomías ya clásicas: comunidad-asociación, solidaridad mecánica-solidaridad orgánica, etc.) el campo de una sociología que es fundamentalmente sociología de la sociedad moderna, y una antropología dedicada al estudio de las sociedades primitivas en su conjunto y, con el desarrollo del folklore, al estudio también de las sociedades tradicionales, ofreciendo así el espejo de la ideología primitivista frente al que se autoafirma invertida la modernidad, y en donde encuentra todos los fantasmas exoticistas<sup>10</sup>.

La mayor parte de los pensadores sociales del XIX reflexionaron sobre las formas sociales primitivas sin perder de vista la crisis

moral, intelectual y religiosa de la sociedad moderna, con un profundo sentido en muchos casos de nostalgia por una sociedad que presentaba los caracteres opuestos de consenso, acuerdo y unidad sin disensiones (Lenclud, 1992: 21-22). Los componentes sociológicos de la «sociedad primitiva» que Kuper señala (1988: 231), son los de un todo orgánico en el que sólo se advierte una dinámica entre grupos de filiación (lo que fundamentaría no sólo el objeto sino el álgebra específica y especializada de la nueva ciencia antropológica: el parentesco).

Algunas de las características de este modelo de sociedad primitiva, como la homogeneidad e integridad, permanecen prácticamente hasta la actualidad, más allá de las diferencias entre corrientes teóricas, en tanto la antropología ha necesitado singularizar su campo. Sin duda, la imposición de una noción de cultura como sistema de pautas significativas, ajena a la antigua idea de «civilización», es un avance irrenunciable; pero reconocer esto no debe impedir advertir los caracteres que la nueva antropología comparte con el primitivismo. La visión de una cultura sistemática y homogénea implica subrayar la noción de tradición o costumbre, entendida como imposición de lo social o comunitario sobre lo individual. Las «otras culturas» aparecen, entonces, como unidades comunitarias en donde es difícil reconocer las diferencias y disensos o conflictos particulares.

Homogéneas y comunitaristas frente al individualismo y la diversidad propias de las sociedades modernas, las culturas o sociedades exóticas son también, según esta ideología primitivista, sociedades sin tiempo o sin historia. Ciertamente el evolucionismo responde a una rehistorización, y contempla las sociedades primitivas en el tiempo, pero se trata de un tiempo espacializado y naturalizado como línea evolutiva en la que toma su sentido la noción misma de «primitivo». El difusionismo, por su parte, deja de lado las relaciones temporales para centrarse definitivamente sobre las relaciones espaciales. Funcionalismo, culturalismo, estructuralismo y hasta hermeneútica cultural no van a hacer sino acentuar un proyecto que, en aras de una presentación sistémica y sincrónica (expresada mejor que en cualquier otro lugar en las colecciones de los museos) obvia el tiempo en la consideración de las otras culturas<sup>11</sup>.

Si hay algo peculiar del discurso etnográfico, subrayado por el nuevo análisis retórico pero ya anunciado por obras clásicas (como el célebre estudio de Leach sobre los «sistemas políticos de la Alta Birmania»), es el uso de un presente que anula los cambios temporales y que funde las descripciones de los otros culturales en una atemporal homogeneidad<sup>12</sup>. En los museos, las exhibiciones de los otros funden también pasado y presente en un tiempo homogéneo, y representan los objetos como si fueran el producto de un autor común, anónimo e intemporal, sólo cambiante por el contacto con Occidente (Clifford, 1995: 240 y ss.).

2. Cuando Boas se enfrenta al problema de las relaciones entre el público y el museo, lo hace constatando dos tipos diferentes de interés: el del público, predominantemente infantil, que es el entretenimiento, y los intereses propios de la investigación y la divulgación científica. No puede considerarse hoy la recepción de las exposiciones museísticas en los mismos términos. La relación entre académicos, museos y público ha cambiado radicalmente desde que se ha introducido un nuevo factor: las comunidades que el museo representa (Karp, 1992a: 1-15).

Este cambio está vinculado al énfasis en las dimensiones imaginarias de los museos. Cuando las comunidades subrayan estos aspectos, lo que está en juego no son sólo imágenes alternativas de las culturas ofrecidas al exterior, sino la participación y los vínculos de las comunidades con esas representaciones de sí mismas. Se trata, por tanto, de ejercer una labor de imaginación identitaria donde las comunidades y los individuos puedan implicarse subjetivamente. El museo aparece, entonces, como lugar de definición, reinvención y experiencia de la identidad (Karp, 1992b: 19).

Los museos nacionales de los nuevos países descolonizados habían comenzado ya, durante los años sesenta y sobre las ruinas de los antiguos museos coloniales, a ejercer esta labor de captura de la función imaginaria y cognoscitiva del museo por parte de las comunidades afectadas. La preservación de la herencia o el patrimonio cultural, esto es, de colecciones o lugares significativos histórica o culturalmente, ha sido en muchas ocasiones un objetivo prioritario en la constitución de nuevas naciones; la apuesta consistía en crear un legado

accesible a través de los museos, con objeto de producir una autoconciencia nacional<sup>13</sup>. El museo muestra, entonces, su función narcisista, ofreciéndose, de acuerdo a las estrategias de las nuevas élites políticas e intelectuales, como espejo en el que se imaginan las comunidades (Anderson, 1993: 249-259). En su estructura, disposición, tipos de objetos, mensajes, etc., podemos analizar la escenificación del patrimonio, que es como decir la escenificación de la identidad nacional.

El mejor modo de captar esta función imaginaria del museo es acercarse al que probablemente constituye el más claro ejemplo de teatralización nacionalista del patrimonio: el Museo Nacional de Antropología de México. La historia de este museo muestra cómo el patrimonio cultural, promovido por las élites, es un aparato estratégico utilizado para la creación de un pasado y de una identidad común a todos los mexicanos, independientemente de sus orígenes étnicos o de clase<sup>14</sup>. Reuniendo en perfecta simbiosis dispositivos arquitectónicos y museográficos, se presenta como un gran monumento de la nación al tiempo que desempeña una función didáctica. La majestuosidad del edificio y del patio interior se une a la exuberancia de los elementos expuestos, para transmitir solemnemente la fuente antigua, prehispánica, de la cultura popular y común actual, la mexicanidad, el carácter específico que identifica a la historia de México.

Formas prehispánicas y formas indígenas actuales son representadas en distintas secciones del museo: las primeras, a través de esa monumentalización que expone los grandes hitos (desde la llegada de los primeros humanos a tierras americanas por el estrecho de Bering), en torno a la sala central (la principal del museo) dedicada a los mexicas, centro arquitectónico e ideológico. Las formas indígenas actuales no se presentan como las formas híbridas y subalternas que son realmente, inmersas en procesos de producción industrial y de consumo masivo, sino como formas culturales diferenciadas que contribuyen al mosaico centrado en los mexicas y en el Estado nacional presente. Junto con las poblaciones prehispánicas, los indígenas actuales resumen una historia en la que muchos otros grupos, igualmente relevantes para entender esta historia de México, no son representados (españoles, negros, judíos, árabes, etc.).

Por lo demás, es difícil entender el nacionalismo mexicano, o la constitución de sus élites intelectuales, esenciales para la creación de una autoconciencia patriótica, sin contemplar la posición del Museo en el centro de debates políticos y culturales a lo largo de este siglo. El Museo Nacional de Antropología de México, en definitiva, ha cristalizado una actividad antropológica y arqueológica más al servicio de la política que de las disciplinas científicas, al servicio de intereses centralistas e indigenistas para los que las realidades indígenas debían aparecer como culturas simbólicamente valiosas pero socialmente muertas<sup>15</sup>.

De manera más general, la aparición de las comunidades como sujetos activos y de conocimiento se traduce en la reivindicación del derecho a establecer criterios para la organización de exposiciones, así como a colaborar en su gestión. No es extraño en estas condiciones que la lógica de las demandas y las reivindicaciones de las comunidades conduzcan, en algunos casos, a una impugnación del museo mismo como forma de representación, a un cuestionamiento del tipo de institución<sup>16</sup>, y a la propuesta de instituciones diferentes que, en lugar de re-presentar las culturas, permitan reactivarlas o mantenerlas operativas. Es el caso de los «museos vivos» y de los «centros culturales» donde se proponen prácticas efectivas (aprendizaje de lenguas, tratamiento de enfermedades según remedios tradicionales, etc.) (Newton, 1994: 277). Es un planteamiento habitual en aquellas zonas donde aún viven muchos indígenas y donde, a pesar de lo que en ocasiones se mantiene desde la antropología o las autoridades museísticas, las formas culturales permanecen vivas (como, en el ámbito del Pacífico, ocurre en Vanuatu, Nueva Guinea o entre los maoríes de Nueva Zelanda) (Kaepler, 1994: 42). En estos espacios, los artefactos culturales no son vestigios de una cultura desaparecida, sino que se consideran parte de una realidad en construcción. En ocasiones, para las comunidades afectadas, la permanencia de objetos puede tener menos importancia que la ejecución del ritual en que aparecen; los nuevos «centros culturales» son lugares donde estos objetos aún conservan ciclos de vida y su preservación museificada no es un objetivo básico.

El problema al que la tarea de representación museística se enfrenta hoy es particularmente radical; parecería que la situación actual de los museos de las sociedades exóticas, como de los museos etnográficos nacionales y regionales, colocan a la museología etnográfica ante un cuestionamiento no meramente técnico sino que afecta a la naturaleza misma del proyecto expositivo de las culturas. El museo, en cuanto que es representación de prácticas y formas de vida, no puede sino expresar la paradoja propia de toda teoría cultural (que es también de naturaleza representacional o expositiva): el interés por describir y mostrar de la manera más fidedigna y completa un modo de vida, en toda su singularidad y complejidad, sólo experimentará la frustración de unas formas de representación que, como tales, simplifican, reducen o sesgan el carácter propio de las culturas. Es lo que revelan en toda su complejidad las paradojas de la «nueva museología».

## Las paradojas de los nuevos museos

La «nueva museología» implica una noción muy diferente de la cultura, el público y el museo como forma de representación, a la que mantenía la museología tradicional. El museo etnográfico, de folclore o de tradiciones populares está constituido por la adición de edificio, colecciones de objetos y público. Los objetos se disponen en colección en un espacio cerrado para la visión del público espectador. Por el contrario, los nuevos museos pretenden recuperar la idea de participación, de manera que el edificio sea sustituido por el territorio, las colecciones por el patrimonio y el público por la comunidad<sup>17</sup>.

La relevancia de la comunidad como algo más que público espectador, como población directamente implicada en la representación, participe de ella, lleva a cambiar la relación con los objetos, que deja de estar marcada por la visualización. Los artefactos del museo no son ya elementos muertos de una colección, sino que forman parte de un patrimonio que se pretende vivo, insertos en los procesos sociales, económicos y culturales realmente efecti-

vos que les dan todo su sentido. No es sólo la descontextualización simbólica de los objetos lo que se critica, sino la forma misma del conocimiento museístico: acumulación de ítems informativos para un público, que no permite la reapropiación en términos de memoria colectiva. De la misma manera es cuestionado el edificio clásico, decimonónico: los objetos se restablecerán ahora en sus lugares originales y en su relación original con el medio, con lo que el lugar mismo es el auténtico museo. Los límites del museo son, así, los límites de comunidades vivas, se integran los edificios en el tejido urbano o se reutilizan viejas fábricas, escuelas o granjas.

Detengámonos, como un ejemplo, en la problemática que plantean los ecomuseos. Más que exposición de los artefactos de una cultura, el ecomuseo pretende ser manifestación de la relación de una cultura con su medio, esto es, pretende reintegrar esta unidad. Siguiendo las exposiciones de museos al aire libre de Escandinavia, se intenta reconstruir unidades ecológicas, pueblos y formas de vida, interiores domésticos y exteriores urbanos, prácticas cotidianas, además de especies animales y vegetales, en parques regionales (Iniesta, 1994: 76-77).

El ecomuseo se compone de una exposición permanente concebida sobre bases científicas a partir de un principio cronológico: la historia del territorio desde los orígenes hasta la actualidad. En él se integran laboratorios, centros de documentación, almacenes de objetos, comunidades, etc. En cuanto a su funcionamiento, se pretende que usuarios, gestores y científicos participen por igual en la definición de su política; es un lugar de encuentro del especialista y el profano (Hubert, 1987: 73). El ecomuseo, en definitiva, pretende reconciliar dos funciones de los museos: la dimensión científica, del conocimiento, y la aproximación afectiva, que se refiere al re-conocimiento en él de las comunidades. En este sentido, el proyecto parece ir más allá de una mera función espectacular que satisfaga el narcisismo de los colectivos, y trata de hacer del museo lugar de contraste crítico entre imágenes de sí e interpretaciones científicas.

Se pueden advertir rápidamente las dificultades de este empeño: la implicación de las comunidades en la representación de sus propias formas culturales difícilmente escapa a la

mitificación y la esencialización. Las imágenes que los grupos sociales se hacen de sí mismos, de su identidad, son elementos en juego en intervenciones políticas, sociales, económicas; y sólo al precio de una costosa ascesis pueden las comunidades objetivar estos procesos en que están inmersas y contemplar como construcciones o procesos lábiles sus propias identidades. Por lo demás, en tanto que instituciones recreativas e informativas destinadas a un público amplio, más allá de la comunidad que en él se representa, los ecomuseos son también aparatos culturales de interés para el Estado, o para grupos sociales a quienes interesan lecturas ideológicas sobre el pasado o sobre la cultura popular, además de constituir negocios más o menos lucrativos, lugares de peregrinación turística, etc., componentes todos que es preciso tener en consideración cuando se miden sus posibilidades (Martin y Suaud, 1992).

De hecho, y a la vista de algunas realizaciones prácticas, parece que la herencia de Rivière y la «nueva museología» es cuando menos ambigua: de un lado, aparece la propuesta de aportar a las poblaciones un saber crítico; de otro lado, la realización de museos-espejo o museos-refugio para las comunidades implicadas (Raphaël y Herberich-Marx, 1987: 87). Plantear en el vacío el problema, de manera abstracta, suponer que una u otra alternativa son igualmente posibles, es ingenuo. Los proyectos museísticos se ejecutan en el seno de una sociedad, en un estadio concreto de su desarrollo, con diferentes agentes y dando respuesta a intereses distintos, a veces contradictorios. Con respecto a la problemática boasiana, definida por la presencia de científicos y público en busca de entretenimiento, la introducción de las comunidades imaginando identidades complica más la situación, pero tampoco podemos quedarnos ahí cuando consideramos las funciones del museo. Una comunidad no es homogénea socialmente aunque, a través precisamente del museo, parezca presentarse o querer reflejarse de esa manera (Perin, 1992). En las condiciones actuales, de aceleración brutal de las mutaciones sociales, económicas y culturales, la función de recuperación de una identidad, de repliegue sobre un pasado magnificado, puede ser con facilidad la dominante. No es extraño que, en estas

condiciones, los ecomuseos estén ejerciendo en gran medida, y a pesar de sus pretensiones, de espejos para el refuerzo y la complacencia narcisistas de las comunidades (Raphaël y Herberich-Marx, 1987: 92).

El ecomuseo, que se pretendía expresión de una realidad cultural en toda su complejidad, puede acabar negando la realidad misma: erigir un «museo del hierro», por ejemplo, en un lugar donde la industria siderúrgica se ha desmantelado por la crisis y las políticas económicas del gobierno, supone remontarse, y remontar a toda la comunidad implicada en el proyecto, a un pasado ahora mítico, y esquivar la situación social y económica real. Los ecomuseos transforman así en muchas ocasiones los espacios vivos, adecuándolos a los criterios de «lo rústico» o «lo antiguo»: la actividad productiva real de un pueblo se convierte en actividad museificada, eliminando muchos aspectos reales en aras de una «autenticidad» ficticia o de la comodidad del visitante (desde los cambios en los horarios y en la apariencia de los habitantes hasta la eliminación de olores desagradables) (Jaequelin, 1983: 102-103). El historiador Bennett piensa, a la luz de las experiencias efectivas igualmente, que es discutible que las formas museísticas renovadas muestren realmente las diferencias sociales en toda su complejidad, y las culturas subalternas como tales culturas subalternas; por el contrario, parecen permanecer en un pintoresquismo no muy lejano del que alimentaron los museos clásicos de tradiciones populares (1995: 109). No estará de más referirnos en este contexto precisamente, a aquellos otros casos en que las comunidades no se interesan por otros tipos de museo sino que se niegan sencillamente a la museificación. Como los mineros alsacianos que mencionan Raphaël y Herberich-Marx (1987: 92), que solicitaron del Laboratorio de Sociología de Estrasburgo no el museo de un trabajo en vías de desaparición sino un centro de conocimiento, donde plantear, recordar y discutir a partir de materiales, el pasado y el presente de la minería como actividad social y productiva.

El ecomuseo (como las nuevas formas de museo en general) parece tender en suma hacia una paradójica propuesta: la desaparición del museo mismo. Es como si se quisiera recuperar las formas culturales en su integridad y acabar con las formas de representación. Para-

dójica por cuanto la función museística continúa, sin embargo, en pie. La lógica de los nuevos museos lleva a recopilar no sólo objetos sino prácticas, saberes y técnicas realmente efectivos en las que esos objetos se integran, modos de vida y medios en que éstos se despliegan. Algunos autores, como Gourarier (1984: 67), han indicado que, al criticar las colecciones, los edificios y los públicos tradicionales, los nuevos museos pretenden una restitución de lo real que puede conducir a situaciones en que, sin criterios, se conserve todo y en que la sociedad entera se transforme en un gigantesco museo<sup>18</sup>.

Los nuevos museos vendrían a ser la forma extremada y aporética, más que una crítica, del sueño museístico: ser espejo del orden real de las cosas. Ecomuseos, granjas, pueblos reconstruidos, etc. tratan de **representar** un pasado o una vida cultural **en activo**; pero una es la cultura efectiva y otra la cultura representada. Como indica con humor Bennett, este tipo de experiencias no pueden dejar de recordar la lección del cuento de Borges: idéntico al de Cervantes, el Quijote de Ménard es, sin embargo, otro; y sólo por el hecho de ser idéntico siendo otro (o de ser otro siendo idéntico) tiene ya un significado suplementario, que la actividad originaria no tiene. La vida cultural tal cual, pero representada a manera de «museo vivo», no es ya la vida efectiva; se extrae a los lugares y prácticas su transcurrir histórico, y se les impone un tiempo distinto, según una operación que es exactamente la que ejercen todas las teorías (que son espectáculos) sobre sus objetos de estudio (prácticos, y empíricamente inagotables) (1995: 129).

En este sentido, si la nueva museología «realiza» el sueño boasiano de mostrar en el museo la vida tal cual, en esa operación revela también lo imposible del proyecto, porque sólo podría llevarse a cabo convirtiendo la vida en museo, arrancando sus funciones prácticas y haciéndola teoría. El museo encuentra ahí sus límites, y parece que sólo podría escapar a ellos dejando su lugar a centros de dinamización e investigación, mediadores del cambio cultural, social y político, o permaneciendo en su forma tradicional aunque mostrando irónicamente los andamiajes de su construcción y las tramas de su representación. En el primer caso se mantienen las formas representativas, aunque al servicio de una empresa de conoci-

miento crítico, consciente de que la autoreflexión de las sociedades pasa por su re-presentación (y su objetivación, por tanto). Las nuevas formas pueden resultar, entonces, lugares entre otros donde el conocimiento teórico regrese al plano de las formas de vida, y se plantee en toda su complejidad la relación entre teoría y práctica.

La segunda es la salida propiamente postmoderna, intentada en museos como Neuchâtel o exposiciones como la canadiense **Into the Heart of África**; muestra cómo los museos, en cuanto que re-presentaciones, están hoy en la misma situación que otras formas de re-presentación, como la escritura etnográfica. Riegel (1996) ha señalado las trampas de aquellas exhibiciones postmodernas. Son las mismas en que se empantana la crítica postmoderna de la representación etnográfica. La salida irónica planteada en algunas colecciones no deja de ser un juego que, como toda meta-representación intelectualista, se entrega a las aporías de una crítica de la representación que sólo puede darse en forma representativa.

## NOTAS

<sup>1</sup> Clifford (1995: 265 y ss.); Hooper-Greenwill (1992); Bennett (1995).

<sup>2</sup> Pomian (1987: 77); Bennett (1995: 39).

<sup>3</sup> Hooper-Greenwill (1992: 90); Bennett (1995: 41); Iniesta (1994: 48 y ss).

<sup>4</sup> Bennett (1995: 182 y ss.); Chapman (1985: 39-40).

<sup>5</sup> (1995: 30); Lévi-Strauss (1976: 291-301); (1980: 329-332).

<sup>6</sup> (1978: 133-180). Los comentarios críticos de Boon sobre la «miope interpretación de Derrida a Lévi-Strauss como arcaico-nostálgico» (1990: 279, n. 4) no me parecen del todo acertados. Aunque es cierto que Derrida, según un procedimiento que llegará a ser habitual con la deconstrucción, elige fundamentalmente para el análisis un capítulo de un solo texto (además, un texto muy singular) de toda la obra de Lévi-Strauss, no es menos cierto que son citados otros textos de apoyo, y que, en cualquier caso, la función esencialmente atesoradora y cuasi-museística de entidades culturales al borde de la extinción, ha sido reivindicada para la etnología por Lévi-Strauss en numerosas entrevistas y obras teóricas.

<sup>7</sup> García-Canclini (1991: 185); Clifford (1995: 18).

<sup>8</sup> Sobre estos temas la bibliografía es amplia. Véase, por ejemplo: Wade (1985); Torgovnick (1990); Appadurai (1991); Spooner (1991); Deitch (1992); Price (1993); Steiner (1995).

<sup>9</sup> Véase: Douglas e Isherwood (1990); Appadurai (1991); Kopytoff (1991).

<sup>10</sup> Kuper (1988: 9); Paul-Lévy (1986: 302-303); Guidieri (1989: 136 y ss).

<sup>11</sup> Fabian (1983: 18). Probablemente, a la vista del interés estructuralista por la noción de «transformación» o de la atención que prestan algunos hermeneutas culturales al «tiempo» narrativo, fuera mejor hablar de una anulación de la historia, esto es, no del «tiempo» en general sino del tiempo real de producción, reproducción y cambio culturales.

<sup>12</sup> Fabian (1983: 80-87). No sé, sin embargo, hasta qué punto podría afirmarse que la anulación del tiempo por la ciencia social depende del visualismo característico de la ideología occidental (*Ibid.*: 120-121). Aunque es fácil advertir la dependencia de las formas de conocimiento en Occidente con respecto del espacio (algo que revela muy bien el estudio de las metáforas cotidianas) creo que lo característico del modo de conocimiento científico no depende de la elección de un sentido prioritario en detrimento del resto [a la manera en que lo plantea Fernández (1991: 86)], sino más bien del intento de acceder de lo sensible (esto es, de lo que cualquiera de nuestros sentidos nos transmite) hasta las relaciones inteligibles.

<sup>13</sup> Kaplan (1994); Cummins (1994); García-Canclini (1991).

<sup>14</sup> García-Canclini (1991: 164-177); Morales-Moreno (1994); Iniesta (1994: 198-208).

<sup>15</sup> Morales-Moreno (1994: 185); Iniesta (1994: 206).

<sup>16</sup> Que supone, por lo demás, un tipo de relación con el pasado contextualizable histórica y culturalmente, y que no en vano puede considerarse «museificada» (Dickenson, 1994: 242).

<sup>17</sup> Iniesta (1994: 68 y ss.); Fuller (1992: 330-333).

<sup>18</sup> La utopía del museo planetario o del ecomuseo global, aunque animada desde los años sesenta por las teorías de la globalización; forma parte, como señala Prössler (1996: 22), del imaginario museístico desde prácticamente sus orígenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTHABE, G., FABRE, D. y LENCLUD, G. (eds.), *Vers une ethnologie du présent*, París, Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, 1992.
- ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1993.
- APPADURAI, A. (ed.), *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991.
- APPADURAI, A., «Introducción. Las mercancías y la política del valor», en Appadurai (1991).
- AUGÉ, M., *El genio del paganismo*, Barcelona, Muchnick, 1993.
- AUZIAS, J.-M., *La antropología contemporánea*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969.
- BENNETT, T. T., *The Birth of the Museum*, Londres, Routledge, 1995.
- BOON, J.A., *Otras tribus, otros escribas*, México, FCE, 1990.
- BUENO, G., «Prólogo» a Ronzón (1991).
- CÁTEDRA, M. (ed.), *Los españoles vistos por los antropólogos*, Gijón, Júcar, 1991.
- CHAPMAN, W.R., «Arranging Ethnology. A.H.L.F. Pitt-Rivers and the Typological Tradition», en Stocking (1985).

- CLIFFORD, J., *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- CUMMINS, A., «The 'Caribbeanization' of the West Indies: The Museum's Role in the Development of National Identity», en Kaplan (1994).
- DEITCH, L.L., «El impacto del turismo en el arte y la artesanía de los indios del Suroeste de Estados Unidos», en Smith (1992).
- DERRIDA, J., *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978.
- DICKENSON, J.-P., «Nostalgia for a Gilded Past? Museums in Minas Gerais, Brazil», en Kaplan (1994).
- DOUGLAS, M., ISHERWOOD, B., *El mundo de los bienes*, México, Grijalbo, 1990.
- FABIAN, J., *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, N.Y., Columbia Univ. Press, 1983.
- FERNÁNDEZ, J.W., «Al servicio del sistema. El estudio de la cultura ibérica desde dentro y desde fuera», en Cátedra (1991).
- FULLER, N.J., «The Museum as a Vehicle for Community Empowerment: The Ak-Chin Indian Community Ecomuseum Project», en Karp, Mullen y Lavine (1992).
- GARCÍA CANCLINI, N., *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1991.
- GOURARIER, Z., «Le musée entre le monde des morts et celui des vivants», en *Ethnologie française*, 14, 1, 1984.
- GUIDIERI, R., *La abundancia de los pobres*, México, FCE, 1989.
- HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres, Routledge, 1992.
- HUBERT, F., «Du réseau de musées à l'écomusée», en *Ethnologie française*, 17, 1, 1987.
- INIESTA I GONZÁLEZ, M., *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*, Lleida, Pagès, 1994.
- JACKNIS, I., «Franz Boas and Exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology», en Stocking (1985).
- JACQUELIN, Ch., *Quels musées, pour quelles fins, aujourd'hui*, París, La Documentation française, 1983.
- JONES, A.L., «Exploding Canons: The Anthropology of Museums», en *Ann. Rev. Anthropol.*, 22, 1993.
- KAEPLER, A.L., «Paradise Regained: The Role of Pacific Museums in Forging National Identity», en Kaplan (1994).
- KAPLAN, F.E.S. (ed.), *Museums and the Making of 'Ourselves'*, Londres, Leicester Univ. Press, 1994.
- KARP, I., «Introduction» de Karp, Mullen y Lavine (1992)(1992a).
- KARP, I., «On Civil Society and Social Identity», en Karp, Mullen y Lavine (1992)(1992b).
- KARP, I., MULLEN, C., LAVINE, S.D. (eds.), *Museums and Communities: Debating Public Culture*, Washington, DC, Smithsonian Inst. Press, 1992.
- KOPYTOFF, I., «La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso», en Appadurai (1991).
- KUPER, A., *The Invention of Primitive Society*, Londres, Routledge, 1988.
- LECLERC, G., *Antropología y colonialismo*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1973.
- LEE, R.B., «Art, Science, or Politics? The Crisis in Hunter Gatherer Studies», en *Am. Anthropologist*, 94, 1992.
- LENCLUD, G., «Le grand partage ou la tentation ethnologique», en Althabe, Fabre y Lenclud (1992).
- LEVI-STRAUSS, C., *Tristes trópicos*, BBAA, EUDEBA, 1976.
- LEVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*, BBAA, EUDEBA, 1980.
- MACDONALD, S. y FYFE, G. (eds.), *Theorizing Museums*, Cambridge, Blackwell, 1996.
- MARCUS, G.E. y MYERS, F.R. (eds.), *The Traffic in Culture*, Berkeley, Univ. of California Press, 1995.
- MARTIN, J.-C., y SUAUD, Ch., «Le Puy du Fou. L'interminable réinvention du paysan vendéen», en *Actes de la Recherche...*, 93, 1992.
- MORALES MORENO, L.G., «History and Patriotism in the National Museum of Mexico», en Kaplan (1994).
- NEWTON, D., «Old Wine in New Bottles, and the Reverse», en Kaplan (1994).
- PANOFF, M., «Une valeur sûre: l'exotisme», en *L'Homme*, nº 97-98, 1986.
- PAUL-LEVY, F., «A la Fondation de la sociologie: l'idéologie primitiviste», en *L'Homme*, 97-98, 1986.
- PERIN, C., «The Communicative Circle: Museums as Communities», en Karp, Mullen y Lavine (1992).
- POMIAN, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIII siècles*, París, Gallimard, 1987.
- PRICE, S., *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI, 1993.
- PRÖSLER, M., «Museums and Globalization», en Macdonald y Fyfe (1996).
- RAPHAËL, F. y HERBERICH-MARX, G., «Le musée, provocation de la mémoire», en *Ethnologie française*, 17, 1, 1987.
- RIEGEL, H., «Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference», en Macdonald y Fyfe (1996).
- RONZON, E., *Antropología y antropologías*, Oviedo, Pentalfa, 1991.
- SMITH V.L. (ed.), *Anfitriones e invitados. Antropología del turismo*, Madrid, Endymión, 1992.
- SPOONER, B., «Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental», en Appadurai (1991).
- STEINER, Ch.B., «The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market», en Marcus y Myers (1995).
- STOCKING, G. (ed.), *Objects and Others: Essays on Museum and Material Culture*, Madison, Univ. Wisconsin Press, 1985.
- TORGOVNICK, M., *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago, Univ. Chicago Press, 1990.
- WADE, E.L., «The ethnic art market in the American Southwest. 1880-1980», en Stocking (1985).
- WINTERS, H.D., «Anthropology and the Kistapi Wakin Syndrome: Distortions in Interpreting Subsistence Patterns among Mississippian State, Coast Salish, and Haidan Complex Societies and Other Simpler Societies in North America», en Kaplan (1994).

# Heart of Darkness

**The heart of darkness awaits.** It's the unknown place that exists in the wilderness, among the people, inside your mind. As a researcher, you've chosen to venture into this shadowy world to extract its truths. How deep are you willing to go?

The expedition is difficult. You need the best tools.

Sociological Abstracts (SA) and Social Planning/Policy & Development Abstracts (SOPODA) outfit you for this important journey.

Drawing from more than 2,400 journals published in 35 countries, SA and SOPODA present abstracts of articles, books and conference papers. Bibliographic entries will guide you to relevant dissertations and important book and other media reviews. All are expertly classified and indexed for easy access.

SA and SOPODA are available in a variety of media: print, online, the sociofile CD-ROM, and magnetic tape.

Explore the unknown with confidence by using the most timely information directly related to your areas of interest and expertise.

SAI's Web site, located at [www.socabs.org](http://www.socabs.org), contains searchable subsets, hot topics, the *Note Us* newsletter, and links to other relevant sites and resources.

For more information about our products and services, visit our Web site, or contact us at:



**sociological abstracts, inc.**

P. O. Box 22206, San Diego, CA 92192-0206

619.695.8803, Fax 619.695.0416

Internet: [socio@cerfnet.com](mailto:socio@cerfnet.com)

Web site <http://www.socabs.org>

SAI products are available in print; online from Knight-Ridder, DIMDI, OCLC and Ovid; on CD-ROM from SilverPlatter, EBSCO, Ovid and NISC; and on magnetic tape directly from SAI. For document delivery contact **SOCIOLOGY\*Express**. Phone: 619.695.8803 Fax: 310.208.2982