

AIBR
**Revista de Antropología
Iberoamericana**
www.aibr.org
**Volumen 15
Número 2**
Mayo - Agosto 2020
Pp. 211 - 232

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

Exposiciones de nosotros mismos

Nigel Barley
British Museum

Recibido: 01.06.2018
Aceptado: 01.03.2019
DOI: 10.11156/aibr.150202

Traductor:
Sergio D. López
State University of New York at Postdam



RESUMEN

Los museos son máquinas del tiempo que juntan objetos de momentos distintos y los congelan en un presente perpetuo, de tal manera que las fuentes y recursos quedan cuidadosamente preservados para prevenir el cambio. Sin embargo, estos objetos se resisten a tal destino inicial y acaban desarrollando sus propias vidas. Es un hecho aceptado que en los museos se debe permitir a los objetos que hablen por sí mismos, pero, por supuesto, el tipo de historias que se les permite contar son estrechamente controladas. En este artículo, a través de la ironía y la crítica, el escritor Nigel Barley nos relata una multitud de historias recogidas durante sus décadas de experiencia como curador del Museo Británico.

PALABRAS CLAVE

Museo, exposiciones, objetos, arqueología, historias.

EXHIBITIONS OF OURSELVES**ABSTRACT**

Museums are time machines that bring objects of different periods together then freeze them in a perpetual present so that all the resources of a museum are bent towards preventing change. However, these objects resist the initial destiny and they end up creating their own lives. It is a commonplace of museums, that objects should be allowed to speak for themselves but, of course, the sorts of stories they are allowed to tell are tightly controlled. In this article, by the use of irony and critique, Nigel Barley narrates a multitude of stories collected during his experience as curator of the British Museum.

KEY WORDS

Museum, exhibitions, objects, archeology, stories.

Durante casi toda mi vida he trabajado como antropólogo en el Museo Británico, algo que no me ha impedido hacer trabajo de campo, pues en la antropología, como en el sexo, una excesiva preocupación por la teoría sin la adecuada práctica tiende a desembocar en esterilidad, impotencia y frustración. Claro que la diferencia principal entre trabajar en un museo y en la universidad es que, en la primera, la audiencia no es solo la comunidad académica, sino también el público general, y es, de hecho, el principal lugar de contacto que este público tiene con la antropología —aunque eso también pueda ocurrir en alguna que otra clase universitaria—. Cuando trabajé por primera vez como profesor, mi mentora me llevó aparte y me explicó los sencillos secretos de la enseñanza: «*Di las cosas tres veces*», decía, «*cuéntales lo que les vas a decir, dilo y después diles lo que les has dicho. ¡Oh! Y nunca pongas en tu lista de textos el libro de donde estás copiando tus clases. Entonces todo irá bien. Si te quedas sin cosas que decir, les cuentas una historia de campo*». Puede que sea también una buena guía para la vida en un museo, pero les prometo que no lo voy a hacer ahora. ¿O tal vez sí?

Y es que, después de todo, mi carrera académica comenzó a partir de un estudio sobre el terreno del sistema ritual de un pueblo del norte de Camerún, con unos preciosos diagramas y fórmulas abstractas. Tardé más de dos años en escribirlo y no me acababa de gustar. Lo reescribí una vez, otra y otra más, pero todavía no estaba satisfecho y cada vez que lo reescribía se hacía más corto, con lo cual tuve que parar antes de que desapareciera por completo. Entonces comprendí lo que fallaba. En él no había seres humanos, ni sonidos, ni olores, ni sensaciones, ni historias. Me senté y escribí otro libro, *El Antropólogo Inocente* (1983). Me llevó seis semanas, por lo que creo que debía haber estado allí durante todo ese tiempo, esperando a salir, y lo mandé a todos los editores del Reino Unido. Todos me respondieron prácticamente con la misma respuesta. «*Nos hizo reír*», decían, «*pero seguro que usted entiende por qué no podemos publicarlo*». Así que se quedó cinco años en lo alto del armario hasta que entré a trabajar en el Museo Británico. En mi calidad de novato, fui invitado a una comida con el director. A un extremo de la mesa estaba sentado un hombre de la editorial del museo. «*Este año estamos algo cortos de títulos*», se quejó. «*¿No tendrás tú alguna cosa, verdad...?*». Y así fue como *El Inocente* fue publicado. La respuesta de la Asociación de Antropólogos Sociales de Gran Bretaña y de los países de la Commonwealth fue la de admitir a trámite una moción para expulsarme de la organización, pues traía mala fama a la disciplina antropológica. Esos momentos demuestran que valió la pena escribir el libro.

Los museos se configuran a sí mismos a través de una colección de objetos que poseen una cualidad especial. El carcaj tejido que traes bajan-

do de la montaña cuando llueve a cántaros, el mismo en el que llevas tus calcetines sucios, se convierte en un objeto de museo registrado en un computador y es solo el conservador, con tres títulos universitarios y unos guantes de goma, quien está autorizado a quitarle el polvo. Pero los museos no solo consisten en objetos. También son un enjambre de historias, historias del Norte y del Sur, historias oficiales, extraoficiales, historias que las instituciones tratan de mantener fuera de sus puertas. De hecho, los museos son lugares de encuentro para esas historias. Es un hecho aceptado que en los museos se debe permitir a los objetos que hablen por sí mismos, pero, por supuesto, el tipo de historias que se les permite contar son estrechamente controladas, ya que los objetos tienen una desagradable tendencia a «hablar con lenguas viperinas». Las historias que nuestras instituciones quieren promocionar y divulgar se ven como conocimiento, pero por supuesto el conocimiento viene de muchas versiones. Se encuentra en los libros, en las exposiciones, se construye incluso en los materiales de los edificios. Los museos están lejos de ser espacios culturales neutros donde se reproduce la verdad pura y cristalina. En las exposiciones siempre hablamos tanto de nosotros como de El Otro.

El bagaje oficial de conocimiento, el capital cultural de cualquier museo, está unido a la colección que se ve como eterna, aunque sus servidores vayan y vengán —un poco como ocurre en la cúpula de la Iglesia Católica—. Los museos son máquinas del tiempo que juntan objetos de momentos distintos y los congelan en un presente perpetuo, de tal manera que las fuentes y recursos quedan cuidadosamente doblados para prevenir el cambio. Cuando entré en el Museo Británico, ese conocimiento se encontraba en unos registros encuadernados en cuero, hechos de papel libre de ácido y escritos en tinta china (Figura 1), guardados en armarios ignífugos de acero. Se remontaban al año 1753 y se hicieron con la intención de que duraran hasta el Día del Juicio Final. Estaba claro que eran textos sagrados. Solo los curadores tenían la autoridad de escribir y dibujar en ellos. Cualquier cambio tenía que ser refrendado y firmado. Y empleaban un vocabulario sacerdotal específico. Así, las cosas de muchos colores eran «polícromas». Cualquier cosa tallada en madera era «monoxílica». Y cualquier representación del acto sexual se describía como «pareja luchando». En ocasiones se equivocaban, por supuesto. Uno de los escribientes atravesó un período excesivamente freudiano y describía cada llave, lanza o caña como «un falo», hasta que se le descubrió, se le despidió y se le confiscó su lápiz. Como el inglés no tiene tiempo subjuntivo ni una jerarquía de modos lingüísticos, hubo un curador muy obsesivo que desarrolló un sistema de corchetes y paréntesis con marcas simples y dobles para indicar los diferentes tipos de conocimiento como *«el vendedor me dijo esto, pero no creo que sea cierto»*

o «sea lo que sea que esté escrito aquí, esto es lo que yo pienso». Y solo raramente el humano penetraba en estas augustas páginas, como en la descripción de un tejido oceánico cuyo patrón era «tan complicado que el tejedor no lo terminó y se volvió loco». En este contexto, los curadores suelen ser como policías de la veracidad, desenterrando conocimientos espurios y cuentos de viejas, patrullando las fronteras para descubrir las farasas y las copias, tan desconcertantes en un museo como lo sería el dinero falso dentro de un banco.

1923		BRITISH MUSEUM 200					
Date	No.	Description	How Acquired	Bill	Observations		
11-2.	1.	Clay pipe miniature shape, irregularly lobed. The 2 bases are containing a red impregnation in charcoal marks. 	Given by Mrs. A. Oldfield.		1 miniature shape, containing fragments of bones, various small pieces.		
11-3.	1.	Press roller, metal, oval shape, ornamented with a line in black. 	Given by G. H. Nichol, Esq.		1 roller from the Antiquary. Various other fragments.		
	2.	do. similar to 1; black metal base. 					
	3.	Stone cylindrical pipe, with slightly opening end; grey. 			From the Terrace of the Antiquary. Description No. 100-101-102-103.		
	4.	do. similar to 3. 					
	5.	do. 					
	6.	do. 					
	7.	Press block, metal, rectangular, ornamented with a line in black; black metal base. 			1 roller from the Antiquary. Description No. 100-101-102-103.		
11-5.	1.	Stone figure, oval with base of oval, ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. 	Given by Mrs. H. H. Nichol, Esq.		1 stone figure, ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. Description No. 100-101-102-103.		
	2.	Stone figure, oval with base of oval, ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. 					
11-6.	1.	Clay pipe, oval in form of a human being, ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. 	Given by Mrs. H. H. Nichol, Esq.		1 stone figure, ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. Description No. 100-101-102-103.		
11-7.	1.	Iron sword, with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. 	Given by Mrs. H. H. Nichol, Esq.		1 stone figure, ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. Description No. 100-101-102-103.		
	2.	Iron sword, with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. 					
	3.	Iron sword, with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black; ornamented with a line in black. 					

Figura 1. Registro del Museo Británico.

Pero bajo este conocimiento formal, los museos poseen una rica cultura oral al igual que la podría tener cualquier aldea africana. Están tan llenos de cosas que —dijo alguien una vez— se han sumergido en la conciencia colectiva y sus historias se consideran como una verdad evangélica, como algo que «simplemente se sabe». Las famosas esculturas de Benín (Figura 2) de África Occidental fueron nombradas como «Bronces de Benín» por el Museo Británico. Nadie sabe quién las llamó así, pero en realidad están hechas de latón barato, y la razón de su nombre fue en parte para que se vieran como arte naturalista refinado —y si era arte refinado, por lo tanto, no hubiera sido posible que las hicieran los africanos—. Así que ese nombre favoreció que

surgieran historias que proliferaron entre los museos sobre si las habían hecho los portugueses, los indios, los antiguos egipcios o los griegos de la ciudad perdida de Atlántida. Cualquiera menos los africanos que vivían allí donde fueron encontradas —siguiendo la corriente racista del siglo XVIII y su idea de que el arte era el referente del nivel de civilización de una nación—. No debemos olvidar lo que representan los relieves sobre la puerta principal del Museo Británico: «El progreso de la civilización» como mito fundacional, y sabemos de quién es esa idea de civilización de la que estamos hablando, la misma que se filtra también en los archivos sagrados. Cada trozo de madera de Benín traído al museo sería «el trozo del ejecutor», y cada cuchilla que cortaba la leña quedaba descrita como «usada para sacrificio humano». Los periódicos de finales del siglo XIX no eran los únicos en ver el triunfo de la civilización en la construcción de un campo de golf para uso de los oficiales consulares sobre lo que antes había sido el lugar de los sacrificios en Benín. Hoy en día el lema de coartada para estos museos es «la celebración de la diversidad y la creatividad humana» y el reunir a todos esos objetos que «pueden hablar entre sí». Pero también hay otros puntos de vista. Una vez escribí una historia del museo, vista por el gato del museo, donde cada colección es interpretada como si documentara la locura de las ideas por las que los humanos tenemos una fe ciega a través de los siglos, mostrando la inferioridad humana ante los escépticos y prácticos gatos (Barley, 2013).



Figura 2. Escultura de Benín.

Hay otras historias que invaden la fachada del museo a través de sus cientos de grietas. Una vez pasé por la galería egipcia, donde un guía mantenía hechizada a una audiencia de japoneses con la última noticia de que los antiguos egipcios provenían del espacio exterior, un secreto oculto que había sido recientemente revelado en una película de Bruce Willis. Tradicionalmente los curadores han considerado estas historias como un tipo de plaga infecciosa que debe ser erradicada, de la misma forma que los arquitectos conciben a los humanos que infestan la pureza de los edificios que diseñan.

Sin embargo, es precisamente en la habilidad de los objetos del Sur y de las historias que estimulan nuestra imaginación, donde está la clave de su poder. La Figura 3 es un ánfora que ha marcado mi vida como antropólogo. La hicieron los *dowayos* del norte de Camerún, fue mi jarra para agua mientras viví allí y es el cabo final de todo un nudo de ideas asociadas a través de las vastas franjas de África donde las humildes vasijas significan el poder y la sexualidad femenina, una filosofía de la mujer fresca y húmeda frente al hombre caliente y seco, el paso del tiempo, la vida y la muerte, todo ello envuelto en una perfecta historia. «*La primera mujer del mundo*», te dicen, «*era muy vieja y sentía que le llegaba la muerte. Nadie había muerto antes. Llamó a sus hijos, nietos y bisnietos y les dijo ‘voy a morir pronto, pero debemos decidir exactamente cómo debe hacerlo la gente. ¿Deben morir como vasijas o como calabazas?’*» «*Como vasijas*», le respondieron. «*Respuesta equivocada*», replicó ella. «*Si hubieras dicho ‘como calabazas’ los muertos podían haber sido devueltos a la vida justo igual que una calabaza rota puede ser cosida, arreglada y usada de nuevo*». Bueno, la respuesta sencilla puede valer para cualquier conservador de un museo decente, pero no se trata de eso. La historia hace que muchas creencias y prácticas encajen. Surge entonces toda la relación de ideas: la fabricación de nuevas ánforas para el matrimonio frente a la ruptura de las viejas en el momento de la muerte, el papel de la alfarera como partera e iniciadora de las jóvenes, la ornamentación del cuerpo de las jóvenes con los mismos patrones, la idea del envejecimiento como el momento del horneado y del secado, de la esterilidad que ha sido causada por la rotura de la jarra de agua de la mujer, e incluso la creencia de que los jóvenes acabarán siendo gais si chupan la cuchara que ha removido los contenidos del ánfora de una mujer. Es la mejor historia del Sur, y lleva en sí todo un mundo de significados.



Figura 3. Ánfora *dowaya* del norte de Camerún.

Mientras los curadores son frecuentemente hostiles hacia las historias «fuera de lo normal», siempre ha habido un área privilegiada —la de el «arte»—. Los museos occidentales se regodean en historias sobre cómo el arte primitivo ha inspirado el arte del siglo XX. Los mitos heroicos de Picasso, Nolde y Ernst permiten a los museos proyectar en retrospectiva el prestigio del arte contemporáneo en sus colecciones etnográficas, de tal manera que no es raro encontrar esculturas africanas del siglo XIX descritas como «dignas de Picasso». Es tal vez la única área donde los curadores desean con todo su corazón sostener la idea de que los objetos etnográficos no solo tienen una función en el contexto de su creación, sino que pasan a nuevos destinos y aceptan nuevos significados en el contexto del Norte.

El «Arte» es una manera de resacralizar objetos profanos, una especie de reserva natural dentro de la burbuja del museo y que permite tener historias encantadas del Norte, pero sobre el Sur. Un lugar donde vivir al tiempo que se borran las otras historias del Sur. Un director del Museo de Arte Moderno de Nueva York una vez me dijo en una visita *«Enséñame alguna escultura africana, pero no me digas nada sobre ella, ni etnografía ni datos de la colección. Me arruinarías el arte»*. Hoy en día, debemos admitir, es menos insidioso porque la idea de *arte* que tenemos en el Norte ha cambiado, se enfoca menos en lo estético y más en lo conceptual.

Sin embargo, los curadores todavía hablan de una cualidad mística llamada «el ojo», que ellos adquieren de manera mágica a través del con-

tacto con los grandes tesoros artísticos del mundo. Con esto, no se refieren al mal de ojo que tan prominentemente aparece en el discurso antropológico, sino a una visión especial y una habilidad para evaluar un objeto que se les muestra, para determinar su valor cultural y artístico de una forma libre de pretensión y elaboración de segundo orden.

Cuando era un joven curador me explicaron que este era el don especial de uno de mis predecesores, un hombre que se enorgullecía de ser capaz de localizar cualquier objeto africano en tiempo y espacio, clasificándolo inmediata y probablemente hasta diciendo qué individuo lo había hecho. En una ocasión, se le puso totalmente a prueba con una pieza de procedencia desconocida. La miró, la pesó con su mano, la examinó desde todos los ángulos y declaró seriamente: «*No tengo ni idea de lo que es, pero es un magnífico ejemplo de su propio estilo*». Ese es el ojo y supera a cualquier otro sentido hasta el punto de que —al menos hasta hace poco— las galerías han sido zonas exclusivas del ojo, zonas de privación sensorial. Sin embargo «el ojo» puede volver ciego a su poseedor y engañarle, haciéndole olvidar que los objetos del Sur tienen una terrible manía de irrumpir en el mundo real del Norte. Una vez organicé una exposición especial para ciegos. La idea era que, bajo una estrecha vigilancia, se les podría permitir a los invidentes tocar los objetos. Escogí algunas esculturas de África Central, con finas y sinuosas curvas que alternaran superficies suaves con intrincados diseños de marcas en el cuerpo y peinados elaborados, sin darme cuenta de que por el hábito eran todas representaciones del cuerpo humano que exhibían una sexualidad exacerbada. Mis ojos se quedaron abiertos de par en par cuando se abrieron las puertas al público y apareció un grupo de monjas ciegas.

La Figura 4, según los registros oficiales, es una pequeña escultura que representa una deidad en pie, posiblemente Chicomecoatl, con un elaborado de vestido de cuatro capas que rodea su cabeza y decorado con cuatro flores. Los brazos descansan estirados en ambos lados del cuerpo y hay restos de pigmento rojo en su cara, pies y partes del tocado. Posiblemente es una escultura *azteca* de los siglos XV-XVI del lago de Zumpango, México.



Figura 4. Escultura azteca de deidad.

Esto es lo que dicen los registros sagrados. Pero hay otra historia escondida en otro lugar. La información de los objetos que no coincide con las categorías de los registros se guarda aparte. Cuando yo trabajaba allí, eran unos oxidados y viejos armarios de la planta baja, en una bodega oscura y cerrada con llave —el típico lugar donde los victorianos encerraban a sus tías locas—. Esos son los así llamados «documentos etnográficos», un conjunto de sobres marrones que contienen todo tipo de extrañas y misteriosas historias que los objetos traen consigo. Siempre encontré esto mucho más interesante que los registros sagrados y estas son historias no solo del Sur, sino también del Norte, que acaban con la segregación de narrativas y en cierto modo nos acercan más a una humanidad universal.

Está claro que Edward Said no inventó el Orientalismo. Lo que realmente inventó fue una caricatura monolítica del Norte como cuna del Occidentalismo —una mentalidad de racionalidad, ciencia y hechos empíricos—. Pero existe un cuento nada occidental asociado con este

objeto (Figura 4). La referencia en el registro nos lleva a un libro impreso en 1894 —cuidadosamente mantenido fuera de la vista por su donante, la señora Jebb—. Una extraña carrera, contando la historia de su difunto marido Jack, que pasó gran parte de su vida en Sudamérica, y nos relata un incidente en la Ciudad de México. Déjenme que reproduzca sus palabras.

[Jack] trabajaba disciplinadamente desde la madrugada hasta tarde, haciendo sus combinaciones y nuevos esquemas, cuando la monotonía fue perturbada ligeramente por dos sucesos. Uno fue la llegada de un hijo pequeño, y la otra la adquisición de un nuevo ídolo. Su pedigrí era impecable, y Jack había suspirado por ello en vano. Tenía unos dos pies de alto, de piedra gris, teñido en algunos lugares de rosa, y su cara fea y complaciente era donde en una anatomía adecuada, debería estar su pecho. Había sido desenterrado de las excavaciones para un gran trabajo de drenaje, entre un gran entusiasmo de la mente nativa, y fue reconocido por los indios de alrededor como un antiguo dios del sacrificio enterrado en aquel lugar por los ancestros, cuando los sacerdotes españoles estaban limpiando la tierra de sus templos y dioses. Usando la sólida memoria de la tradición, los indios pudieron señalar el lugar exacto en que ese ídolo se mantenía en lo alto de un pilar, mientras alrededor de la base había una pila de sonrientes calaveras, que crecía y crecía a medida que se enviaban nuevas víctimas a la silenciosa e insaciable imagen. Hoy en día es ya rara la ocasión de encontrar alguna antigüedad que no venga de Birmingham, y naturalmente cuando Jack supo de este descubrimiento y su historia incuestionable, estaba ansioso por poseer el ídolo. Pero fue vano el intento de ofrecer sobornos o promesas. Uno de los oficiales nativos se lo había llevado y se negaba rotundamente a entregar algo tan raro e interesante. Jack le acosaba una y otra vez, pero sin resultado. Pueden imaginar su sorpresa cuando un día un indio apareció de repente en la escalera de su casa cargando el ídolo en su espalda. No se le pidió dinero, ni se dio la más mínima explicación sobre por qué su dueño había cambiado de parecer. El ídolo simplemente fue puesto delante de él sin más. Nadie le ofreció ninguna razón para esta extraña conducta, pero tampoco era para Jack el momento de planteárselo. Mientras tanto, él estaba encantado con su nueva posesión, colocada en una especie de trono en la esquina de una habitación y con todo el honor doméstico que un ídolo pueda requerir, ya que había razones para creer que se trataba del único dios del sacrificio todavía existente. Un cronista ya fallecido hizo alusión a que cuando los españoles llegaron a la ciudad donde estaba, encontraron el pilar y las calaveras, pero del ídolo no había ni rastro. Es un hecho comprobado que desde el día en que se

apropió de aquel bonito pedazo de piedra tallada, cada cosa que tocaba Jack acababa mal. Un negocio que hasta entonces iba bien comenzaba a fallar. Negociaciones que él ya pensaba finiquitadas tuvieron que comenzar de nuevo hasta que finalmente se rompían. Su propia salud empeoró, tres de sus mejores y más queridos amigos murieron, uno detrás de otro, y la extraña perversión de sus asuntos fue tal que no se sorprendió cuando, tras conseguir reunir dinero para hacer una demanda de bienes en la que tenía todos los derechos de ganar, el día anterior vendió esos derechos por un tercio de su valor. Justo entonces el adquiriente murió. Jack hubiera ganado el valor completo de la demanda si la firma de la escritura se hubiera retrasado veinticuatro horas. Por supuesto, no se le ocurrió conectar al ídolo con todas estas desgracias, pero es algo extraño que, cuando arruinado en salud y posesiones fue a Londres con su familia, la primera noche que el dios azteca pasó en suelo extranjero se escucharon ruidos ensordecedores en la casa, una casa que hasta entonces era conocida por ser la más silenciosa. Pero los problemas no acabaron aquí, pues cada noche, junto con otros desagradables sucesos, se escuchaban molestos golpes en una de las puertas mientras el ídolo permanecía en la casa. El ruido era tan alto que la gente no podía dormir, aunque hubo otros que no escucharon absolutamente nada. No se puede probar nada contra una imagen de piedra, pero se diría que está dentro de los límites de la imaginación pensar que una figura mirando tanto baño de sangre de forma inconsciente durante siglos, acabaría de alguna manera saturada por la maligna atmósfera que la rodeó, manifestando las agonías y maldiciones de las víctimas. Sea lo que sea lo que lo causara, sus consecuencias fueron las que se relatan, y desde el día en que lo recogió con regocijo hasta su muerte tres años más tarde, el ídolo se sentaba y sonreía mientras Jack luchaba con valor, pero cayendo más y más bajo. Podemos tranquilizarnos pensando que la deidad azteca también sufrió sus vicisitudes, pues después de que una mujer que visitara la casa que adornaba con su presencia hubiera pasado tres noches con los ruidos intempestivos constantemente entrando y saliendo de su habitación, su dueño decidió, no sin cierto escepticismo, que se iba a separar del ídolo. Someterlo a la indignidad de una venta era algo que ni se planteaba, así que Jack se lo ofrecía a sus amigos uno tras otro, que con frecuencia habían admirado sus cuestionables encantos. Para su sorpresa, ninguno de ellos parecía estar eclipsado por el goce de su posesión, aunque todos ellos se habían reído de las historias de influencias malignas relatadas sobre su origen. Durante un tiempo pareció que no había la más leve posibilidad de encontrarle un «hogar cómodo», pero un caballero se ofreció llevarlo a su casa de campo y ponerlo en su matadero de cerdos, donde a diario podría

gozar de todo el espectáculo de sangre que requiriera. Pero este plan se frenó debido a la circunstancia de que el caballero que hizo la oferta era el marido de la mujer que había tratado de dormir en vano durante las deambulaciones nocturnas del ídolo. No era tanto el pequeño dios lo que le preocupaba como la pérdida de su descanso natural, explicó ella delicadamente, así que simplemente rehusó tolerar su presencia en cualquier pertenencia donde ella era el ama de casa. Finalmente encontró refugio con una mujer y un caballero lo suficientemente enamorados de su apariencia y antigüedad como para no importarles su mal carácter ni el riesgo de las consecuencias de su ira. Se lo llevaron, y desde entonces resistieron con él valientemente a pesar de que desde el día de entrada a su círculo doméstico sus vidas han estado tan torcidas como las de su anterior dueño. Pero el final de esto no ha llegado aún, ya sea por la influencia maligna provocada por el dios exiliado, indudablemente la reliquia del ritual más sangriento que el mundo ha conocido, o ya sea por la incredulidad de sus dueños, lo cierto es que hay hechos que aún están por ver.

Bien, parece que este pacífico dios de la agricultura continuó jugado un papel macabro en la imaginación británica, ya que sabemos que fue devuelto a Mrs. Jebb, quien decidió poner distancia con él al entregarlo al Museo Británico, donde hoy vive en paz. Pero lo interesante es que el caballero anónimo que ofreció el matadero de cerdos como sangrienta casa para el ídolo es alguien bien conocido por todos nosotros. Se trata del escritor Rider Haggard (autor de *Las minas del Rey Salomón*, *Ella*, y otras historias aventuras y de romances exóticos), uno de los principales creadores de mitos que sostuvieron al imperialismo británico y a los primeros días de la psiquiatría a través de su influencia en Freud y Jung. Rider Haggard no solo escribió romances, sino que los vivió alrededor del mundo en una vida llena de incidentes, exploración, guerra y búsqueda de tesoros. Era un prominente espiritualista, un buscador de templos egipcios que había sido asustado de niño al encontrar una momia, que llevaba anillos saqueados de los dedos de cuerpos peruanos y se consideraba a sí mismo como la reencarnación de un sacerdote egipcio. Sospecho que es por su vínculo con la literatura que las historias sobre su figura han sido escritas, aunque también cuidadosamente ocultadas.

Debido al insistente efecto de congelamiento que tienen los museos, no es infrecuente que se utilicen como lugar de desecho de objetos demasiado tóxicos para que los manejen sus coleccionistas o incluso sus creadores originales, pero algunos objetos parecen ser destinados a erradicar las líneas entre el *nosotros* y el *ellos*, y en este sentido son realmente el resultado de un diálogo. Los *kalabari* son gente que vive en los infinitos

arroyos y ríos del delta del Níger, en Nigeria. Durante los siglos XVIII y XIX pasaron de ser pescadores pobres a tener tanta riqueza que apenas sabían qué hacer con ella, pues eran los intermediarios entre el interior de África y Europa. Mandaban fuera esclavos —más tarde marfil— y traían armas. Desde que fueron divididos en casas flotantes estuvieron compitiendo fieramente entre sí. Nigeria del Sur se convirtió en un invernadero ardiente de talento empresarial donde adoptaron a los mejores esclavos para servir en el negocio. Los esclavos fueron circuncidados, se les dio un nombre, una nueva madre y un padre, pero si no eran capaces de aprender rápidamente a responder en *kalabari* de la noche a la mañana, se les vendía sin más contemplación a las américas. Durante todo ese proceso, la sociedad *kalabari* se transformó. Mientras que los Estados Unidos inventaban el «modo de vida americano» a partir de fragmentos de la cultura europea, los *kalabari* forjaban una nueva identidad de la mezcla de elementos africanos y europeos. Así, los sombreros de copa se convirtieron en el signo distintivo de los jefes, la diosa nacional Owamekaso era el mascarón de proa con pechos desnudos y pelo largo al aire que adornaba los barcos, al estilo de los europeos, a la que se le hacían ofrendas de bizcocho y té con leche dulce. Los bailes estaban basados en las marchas de la marina británica y, cuando querían que los jóvenes fueran a la guerra, les daban el derecho a llevar bastones. Finalmente, era inevitable, un hombre de origen esclavo se convirtió en rey. Como no podía poseer ancestrales altares dinásticos, se le hicieron unos nuevos. La Figura 5 es el altar de un jefe *kalabari* basado en retratos europeos y en las fotografías que estaban rabiosamente de moda por aquel tiempo. Para entender esta imagen hay que comprender que el altar fue realizado por miembros de la familia de donde salían los patronos de los buques europeos, por lo que tenían acceso al interior de los barcos y observaban la manera en la que vivían los extranjeros, como por ejemplo los brindis que le hacían en las fiestas a los retratos reales. Parecía obvio para ellos que esas imágenes debían pertenecer a los ancestros de los marineros, así que hicieron versiones de estas imágenes del Norte, tallando tablas completas con marcos para que los *kalabari* les hicieran ofrendas de bebidas y comidas. Las tablas muestran al jefe con un peinado de imitación que ocultaba su rostro. Aquí las caras se muestran como si fuera un selfi tomado desde la ultratumba. Algunas de estas tradiciones de máscaras tienen bastantes años y existe también un boceto de principios del siglo XIX de un africano haciendo una mascarada al lado de la Torre de Londres a modo de teatro callejero. En algunos clubs *kalabari* todavía se pueden ver estas imágenes, colocadas en las paredes a la manera en que se hace con los retratos de antiguos directivos en las salas de juntas de las empresas. La diferencia,

por supuesto, es que los miembros del club *kalabari* no les están mirando a ellos, sino que son ellos los que miran a los miembros del club. Algunas casas ya no tienen los retratos, y no es de extrañar, pues ellos no aceptan las costumbres tal y como les vienen de otros. Así ocurrió con la Cristiandad, que la rehicieron. Durante la Primera Guerra Mundial hubo un conocido rezador llamado Garrick Braide. Agitó tanto a la población que el Oficial Británico del Distrito, llamado Talbot, finalmente lo metió en la cárcel. Los *kalabari* cuentan dos versiones sobre cuál fue el destino final de Braide. Algunos dicen que ascendió directamente al cielo sobre un torbellino, igual que lo hizo el profeta Elías, otros que murió de una enfermedad venérea. Lo que está claro es que exhortó a la gente local para que destrozaran sus altares ancestrales y que Talbot, en un intento de mantener la paz, dijo: «*Dádmelos a mí, yo los mandaré al Museo Británico y no tendréis que volver a verlos jamás*». Ahora, por supuesto, son la gran atracción de los nigerianos que viven en el Reino Unido, pero no es ninguna sorpresa si digo que una vez más las prioridades se han invertido y que estas obras han sido referenciadas para Europa como «*Arte pop de África*». Sin embargo, la tensión entre el cristianismo y el paganismo ha persistido entre los *kalabari* y, en cierto evento que presencié, la única persona capacitada y dispuesta para ser ofrecida hacia los altares fue un antropólogo británico, llevando un sombrero de hongo como muestra de su membresía en esa sociedad de mascarada.

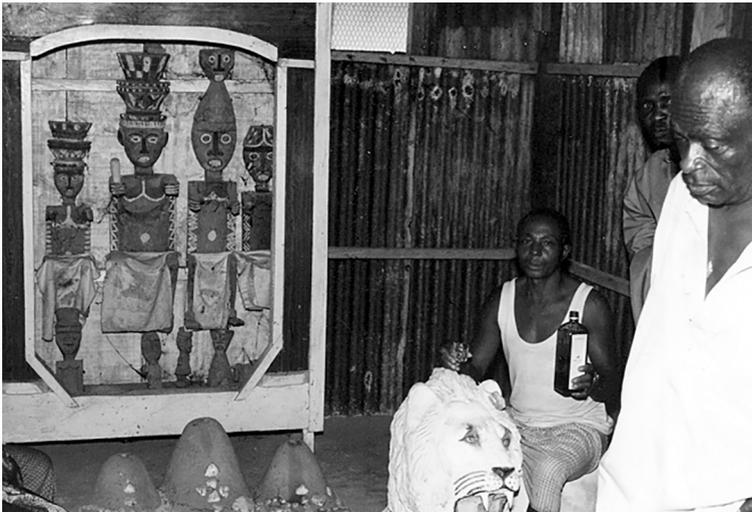


Figura 5. Altar de jefe *kalabari*.

Cuando un inglés usa bombín en un rito de sacrificio africano todo tipo de significados se fusionan, como cuando en la inauguración de una exposición de estas obras en Washington tuve que entrar con una botella de ginebra para derramar sobre la alfombra. Así, yo —como hombre— podría presentar a una escultora *kalabari* estas obras de su propia cultura, mientras ella me susurraba al oído las formas de saludo apropiadas en *kalabari*. Hoy en día, cuando hacemos esto en el Norte, hablamos de «apropiación cultural» inadecuada. Pero ¿dónde comienza el círculo?

Esa incompreensión mutua sigue siendo la norma recientemente demostrada en Indonesia por el descubrimiento de una muñeca sexual encontrada flotando en el mar. Había sido vista por pescadores locales como una *bidadari*, una ninfa celestial vestida, venerada y acarreada en los viajes en bote. Las historias rápidamente circularon, la habían escuchado llorar y su caída del cielo estaba relacionada con un reciente eclipse solar. La muñeca fue finalmente confiscada por la policía con la excusa de poner en peligro el orden público que Talbot una vez usó para meter a Garrick Braide en la cárcel. Se hizo mucha mofa con los «pueblerinos simples» en la prensa por parte de indonesios más sofisticados y urbanitas. «*No tienen acceso a Internet*», explicaba el jefe de policía local riendo, como si Internet fuera el árbitro de la verdadera realidad. Además, recientemente, el Museo de Culturas en Milán ha organizado una exposición totalmente seria de muñecas Barbies.

Uno de los objetos más famosos del Sur y que más historias han generado es quizá «La Momia Gafe» (*The unlucky mummy*, Figura 6). Se trata en realidad de una tabla de sarcófago perteneciente a la vigesimoprimera dinastía faraónica de Tebas. Llegó al museo en 1889, pero fue comprada unos 20 años antes por un hombre llamado Douglas Murray, uno de los cuatro o cinco ingleses de clase alta que inveraban en Egipto para escapar de los rigores del tiempo británico. Como todos estaban interesados en la pieza, hicieron un sorteo para ver quién debería quedársela, siendo el ganador Arthur Wheeler. A partir de entonces, el grupo sufrió una plaga de infortunios. Una pistola se disparó costándole a Murray un brazo. Otro murió arruinado, en un año. Otro se adentró en el desierto y no volvió a ser visto. Wheeler perdió su dinero y le pasó la tabla a su hermana. Esta fue visitada por la espiritista Madame Blavatsky, quien le advirtió sobre su influencia oculta. Un hombre que la fotografió fue asesinado, así como el hombre que la trasladó. La placa fotográfica resultante mostraba, en vez de la imagen femenina de la tabla, la cara de un hombre horrible convulsionado con hostilidad. Otro hombre encargado de descifrar la inscripción se disparó a sí mismo. La pieza fue finalmen-

te donada al museo por ser muy complicado el poseerla. La historia completa es tremendamente compleja, gira durante décadas e involucra a nombres prominentes como Arthur Conan Doyle (autor de las novelas de Sherlock Holmes) y al extraordinario curador de armas Enest Wallis Budge, de quien se dice fue uno de los inspiradores del personaje de Indiana Jones. Budge era un coleccionista entusiasta y agresivo, hasta el punto de que en algunas de sus obras se han encontrado agujeros de balas. Quizás no deba decir nada más. Parte de la historia alternativa de este objeto es que aquellos que la han narrado han perecido poco después, como el periodista Bertram Robinson, quien la escribió para su periódico, y moriría poco después. Robinson fue un héroe de guerra que viajó desde Sudáfrica en un barco de vapor con Conan Doyle y ambos acordaron coescribir una historia sobre un perro espectral en los páramos de Devon; incluso le pidió a su chófer llamado Henry Baskerville que le enseñara esa zona salvaje. Conan Doyle dio una impresionante entrevista en aquel tiempo, que fue reimpressa alrededor del mundo atribuyendo la muerte a aspectos «elementales», relacionados con esta tabla pintada. Durante años, Budge volvió felizmente a narrar los cuentos de la momia en el puerto alrededor de los clubes de caballeros de Londres, pero como resultado fue perseguido toda su vida por investigaciones y advertencias sinceras sobre esa pieza. Es importante tener en cuenta que murió a una edad avanzada, no perseguido por fantasmas, sino probablemente por el excesivo buen vivir que se daba en esos mismos clubes. La historia, si no los aspectos elementales, todavía persigue al museo y resurge regular e intrinsecamente mezclándose con historias de otras momias que provocan multitud de sucesos: elefantes homicidas, un primer hombre muerto en una colisión fatal en el aire, cayendo por los escalones del museo, cuentos de maldiciones, fantasmas, sesiones espiritistas, muertes horribles y extrañas. Tal y como la naturaleza de estos objetos, desde muñecas sexuales hasta tableros de momias, esta pieza se ha unido a cualquier evento que ocurriera. Cuando el espiritualista, editor y político William Stead, quien había escrito sobre la «momia», se hundió en el Titanic en 1912, la historia emergió de nuevo. Y, por cierto, él también lo hizo, porque «continúo» escribiendo a través de una médium desde su tumba. Stead fue, con diferencia, el británico más famoso en morir en el desastre y sus últimas horas fueron acaloradamente discutidas. Se hizo notar que él heroicamente había entregado su chaleco salvavidas a otra persona habiendo renunciado a su lugar en un bote que le habría salvado la vida y luego instó a la orquesta a tocar *Nearer My God to Thee* cuando el barco finalmente se hundió bajo las olas. Pero lo más intrigante es que la noche anterior al desastre él contó la historia de «la Momia Gafe» en el comedor, y finalizó

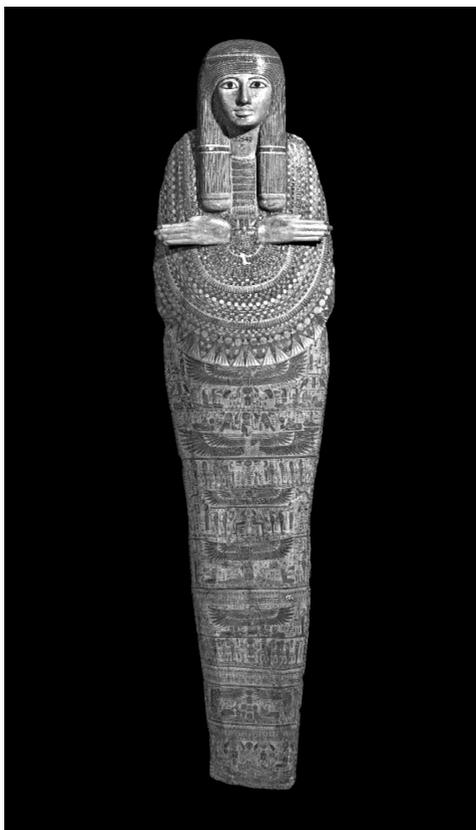


Figura 6. «La Momia Gafe».

su historia justo con el repique de las campanadas de medianoche. El museo, se ha llegado a decir, había vendido el objeto maldito a otro museo o a un millonario estadounidense, escabulléndolo en un viaje inaugural. Desde entonces se ha rumoreado que fue vendido al Kaiser para causar la Primera Guerra Mundial; y en 2001 se observó que estaba a bordo del Lusitania antes de que este barco fuera hundido por submarinos alemanes. En estos días, la «Momia Gafe», a pesar de descansar en su caja en el museo, vive una vida aún más vigorosa en Internet. Para la continua exasperación del personal se ha convertido en una maquina generadora de mitos y la entrada *online* del museo señala con cansancio: *«Este objeto quizás mejor conocido por la extraña historia folclórica que se le atribuye, ha adquirido el apodo popular de ‘La momia gafe’ con reputación de traer infortunios. Ninguna de estas historias tiene ninguna base de*

hechos, pero de vez en cuando la fuerza de los rumores ha traído una avalancha de preguntas». Dentro del propio museo, por supuesto, es tan grande el énfasis sobre el objeto *museonizado* como inerte —con una colección que cuenta con cientos de miles de objetos asociados a la muerte o incluso arrancados de sus tumbas— que los únicos fantasmas que permitieron una existencia institucional incluso humorística son empleados que se niegan a irse. Así que el pobre Wallis Budge, el egiptólogo que durante toda su vida argumentó contra las maldiciones, los fantasmas y las apariciones, se ha convertido él mismo en un fantasma de la casa al que a veces se le ve acechando las galerías por la noche.

Pero la cuestión es que la supresión de tales historias y la insistencia de pretender que las cosas son inocuas hace que los museos del Norte sean zonas de puro occidentalismo, donde las narrativas oficiales de las cosas particulares solo pueden venir del Sur, como si la humanidad pudiera estar dividida de acuerdo con unos modos de pensamiento claramente diferentes y la vida no fuera una serie de enredos. También despoja a los objetos de su más importante poder, su poder de conmovernos e inspirarnos, con lo que convierte a estos objetos en cadáveres de objetos. Había un joven nigeriano emprendedor que contactaba regularmente con el museo diciendo que sabía que allí había muchos objetos del Sur hambrientos e infelices. Como un nigeriano criado entre tales cosas, solo él sabía cómo hablarles en su propio idioma y escucharlos y, por una tarifa considerable, podía hacerlos felices de nuevo. Pero hoy en día todo se puede poner cabeza abajo a medida que sale a la luz; con la creciente fuerza de la hasta ahora silenciada voz del Sur, una nueva e insidiosa forma de censura, una creencia de que solo la gente del Sur debería contar las historias del Sur, que la única historia aceptable de la antropología es la historia local, por lo que el marco comparativo esencial de la antropología es invalidado y perdido y el antropólogo se convierte en un mero escriba. Lo que se necesita es la capacidad de contar historias libremente, no una restricción, algo que nos haga consciente de los bloqueos y barreras arbitrarias que hemos establecido hasta ahora contra diferentes narrativas. La antropología ha cambiado un poco en esa dirección en los años recientes y nuestro tema ya no excluye todas las historias interesantes que han destacado las etnografías clásicas, al igual que el etnógrafo fue cuidadosamente sacado del marco de esas colecciones interminables de fotografías de campo. A los antropólogos en el campo hoy en día les está permitido a veces estar aburridos, enfadados, sexualmente excitados, engañados y deprimidos, tal y como están en su casa. Son seres humanos y no mentes académicas sin cuerpo.

Y es que lo que era cierto para los *kalabari* del siglo XVIII, es aún más cierto en el mundo moderno. Las fronteras son fluidas y los roles se mueven y cambian, y lo que pasa con las historias es que nunca estás seguro de cuándo terminan. Hace muchos años organicé una exposición de arquitectura tradicional de los *torajan* de Sulawesi. La idea de la exposición era algo más que ir a algún sitio, poner cosas interesantes en una caja y llevármelas para enseñarlas. Por el contrario, publicitaría y alentaría una habilidad antigua y mostraría la construcción, el tallado y la pintura de un granero de arroz *torajan* en el mismo centro de Londres (Figura 7). Era una idea imposible, y que no volvería a intentar ahora con el beneficio de la sabiduría que da la edad. Pero de alguna manera lo superamos y fue una experiencia extraña ser el ingenuo informante nativo de tres generaciones de los *torajan* tratando de explicar las reglas del cricket, el papel higiénico, los grifos que debían cerrarse y por qué esa loca gente caminaba por las calles con perros atados a cuerdas. Algunos años después, por casualidad, me encontré en Singapur con Johanis, el más joven de los talladores. Ese chico, al que había conocido en una cabaña de madera en Sulawesi, montaba en un Mercedes gigante conducido por un chófer e iba vestido con un traje azul. Ahora era un diplomático de alto rango encargado del comercio de ASEAN (la Asociación de las Naciones del Sur Asiático), y todo fue gracias a esa exposición. Para obtener pasaportes y visas de salida para cuatro indocumentados *torajan*, tuve que hacer contacto con lo que nosotros jocosamente —e injustamente— llamamos la mafia *torajan*, un grupo de poderosos *torajan* en Jakarta que está tras los intereses de su provincia en el centro del Gobierno. No voy a entrar en detalles en cómo obtener esos pasaportes involucraba reunirse con hombres en uniformes de las fuerzas aéreas y pasarles sobres en bares a altas horas de la noche. Cuando regresó desde Londres a casa, Johanis utilizó el dinero que le habíamos pagado para ir a la universidad y estudiar... antropología. Siempre asumí que él sustituiría a su abuelo como sumo sacerdote de su vieja religión. Sin embargo, escribió una tesis sobre él. Usó los contactos en la mafia *torajan* para conseguir un trabajo en el Gobierno y se abrió camino gracias a su habilidad y buen inglés. Como parte del paquete de modernización se había convertido al cristianismo, así que ahora no había nadie que se hiciera cargo de las enseñanzas de su abuelo. Johanis había usado su nueva situación económica para construir una casa tallada tradicional en su pueblo, por lo que parte del proyecto había funcionado bien, pero un pesimista podría decir que el mayor impacto de mi presencia fue ayudar a matar una de las religiones ancestrales de Indonesia.



Figura 7. Granero de arroz *torajan*.

Permítanme acabar con una historia final, una que todavía se está escribiendo. Cuando me uní al Museo Británico, el personal del museo se consideraba más como funcionariado que ahora. Si, por ejemplo, había una huelga de metro, haciendo imposible llegar al trabajo, uno debía ir a la oficina gubernamental más cercana para ofrecer sus servicios. En mi caso, esa fue la del Control de Tráfico Aéreo, que extrañamente nunca requirió de mis habilidades. Parte de mi trabajo fue firmar un documento temible llamado la Ley de Secretos Oficiales, que amenazaba con el enjuiciamiento si revelabas cualquier información —daba igual lo trivial que fuera— adquirida en el trascurso del trabajo. Aquí tanto contaban las historias del Norte como las del Sur. Afortunadamente era un curador bastante ineficaz y de alguna manera perdí el documento antes de firmarlo y devolverlo. ¡Nadie se dio cuenta! Así que soy libre, aquí y ahora, para hablar de un gran secreto.

Un día regresé a mi escritorio donde encontré un sobre marrón que ponía «Altamente confidencial» o posiblemente incluso «Secreto». Dentro había una sola hoja de papel que comenzaba: *«después de leer esto, deshágase de ello de la manera más segura»*. Pensé que mi momento había llegado ¡Me iba a convertir finalmente en 007! Entonces continuaban de

manera decepcionante las líneas: «*El secretario de Estado Principal de Su Majestad*», en otras palabras, el Primer Ministro, «*ha decidido que en caso de una emergencia nuclear ciertos objetos de valor cultural deben ser desplazados a un depósito a prueba de bombas para el deleite del público británico tras la resolución de emergencia*». ¿Qué debía hacer con tal revelación? Era extraordinario pensar que alguien —quizá todo un departamento— en algún lugar de un Ministerio se estaba preocupando seriamente por estos asuntos arcanos y elaborando listas de priorización y estudiando cuidadosamente mapas.

Quizá es reconfortante que la existencia de tal esquema seguramente muestre que todos los demás pequeños inconvenientes causados por las bombas atómicas que caen sobre nuestras cabezas puedan haberse resuelto hace mucho tiempo. Desde entonces, he preguntado en voz baja a mis colegas europeos y descubierto que la mayoría de los Gobiernos europeos toman medidas similares, a menudo planeando el entierro de reliquias arqueológicas en bunkers. ¿Qué gran exposición sería si todas esas reliquias pudieran estar recogidas en un solo lugar! Pero escoger una para la salvación era como decidir a quién de tus hijos salvar en un incendio y qué podría ser lo que elevara nuestro espíritu mientras nos tambaleamos entre las ruinas humeantes. Así que finalmente escogí un objeto pequeño, compacto, útil y que justo era la primera cosa que puedes ver cuando entras en el museo cada mañana, resolviendo que si un día faltase sería el momento de dar un paso fuera y coger el primer avión a Tierra del Fuego.

Pero tengo que decir ahora que la última vez que visité el museo, aquel objeto no estaba, y se había reemplazado por una tarjeta insípida que ponía simplemente: «retirado temporalmente». ¿Está siendo conservado? ¿Limpiado? ¿Fotografiado? ¿Prestado? ¿O está enterrado en algún lugar confortable, bajo tierra, habiendo dejado irónicamente de ser un objeto muerto para convertirse en uno inmortal? No lo sé. Quizás ustedes mismos están escribiendo el final de esta historia en sus cabezas y les dejo que lo hagan. Pero eso significa que estoy particularmente contento de estar con ustedes en esta pacífica ciudad de Granada, en vez de en el amenazado centro de Londres y es con gran sinceridad que les agradezco el haberme escuchado.

Referencias

- Barley, N. (2013). *Requiescat: A Cat's Life at the British Museum*. Independently published.
 Barley, N. (1983). *The innocent anthropologist*. London: British Museum Publications.