

Mapa del metro de la ciudad de Nueva York, detalle (Copyright 1993, *New York City Transit Authority*. Reproducido con autorización.)

5

Cuatro museos de la costa noroccidental: reflexiones de viaje

El Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica es, en sí mismo, un artefacto famoso. La adaptación de los estilos indios de la costa noroccidental que Arthur Erickson realizó en vidrio y hormigón se encumbra y se agazapa simultáneamente en la cima de un escenográfico acantilado, que mira hacia la isla de Vancouver y el sol poniente. Al comienzo de la tarde, la luz reflejada permite ver un muro saliente de ventanas entre una multitud de viejos postes totémicos dentro del edificio y otros nuevos dispersos en el exterior.

El Museo y Centro Cultural Kwagiulth,¹ de Quadra Island, en la costa oriental de la isla de Vancouver, está construido con la forma espiralada de un caracol marino, simbolizando la importancia del mar en las vidas de esta comunidad nativa de pescadores. Se encuentra al lado de una escuela primaria y de una iglesia en Cape Mudge Village, una hilera de casas frente al Discovery Passage, por el cual, en las noches de verano, se deslizan los barcos que utilizan la ruta interior hacia Alaska. Detrás del museo, los restos de un poste totémico, cubierto con una red de alambre, se pudren en el pasto.

El Museo Real de Columbia Británica es una amplia caja blanca. Comparte el espacio cívico en el centro de Victoria con edificios gubernamentales, hoteles y comercios que fabrican objetos de colección ingleses y escoceses, para los turistas. La entrada del museo está dominada por una gran tienda de regalos que vende joyas, artefactos, libros y curiosidades nativonorteamericanas.

Afuera, en un cobertizo abierto, un artista hesquiaht/nuu-chal-nulth de la isla occidental de Vancouver, Tim Paul, que ha sido tallista mayor del museo desde 1976, trabaja en el reemplazo de un viejo poste totémico para el Stanley Park de Vancouver.

El Centro Cultural U'mista se halla ubicado en Alert Bay, en la isla Cormorant, cerca del abismo norte de la isla Vancouver. Está al lado de una reluciente estructura de ladrillos, otrora la Escuela Residencial St. Michael para niños indios, y que ahora alberga las oficinas administrativas de la comunidad nimpkish. El centro se extiende bajando la colina hacia el puerto y termina con un espacio para exposiciones al estilo de una gran casa tradicional. Subiendo la colina, al lado de una casa ceremonial mucho más grande, se encuentra el poste totémico más alto del mundo, reliquia del *Guinness Book of World Records* [Libro Guinness de Récords Mundiales], sostenido por cables tirantes, a la manera de una enorme antena de radio.



Fui a Vancouver en agosto de 1988 para enseñar en un instituto de verano. En los largos fines de semana, me dediqué a visitar los cuatro museos. Lo que sigue son las reflexiones de un forastero, un visitante estadounidense blanco, que se demoraba en las dos instituciones en las que le era posible pasar más tiempo: el Museo de Antropología de la UCB [UBC por sus siglas en inglés] y el Centro Cultural U'mista. Si bien me inspiro en conversaciones con curadores y lugareños y en información impresa, lo que sigue son ante todo impresiones personales sobre los locales, edificios y estilos de exhibición. Apenas me ocupo de las complejas historias locales de los cuatro museos, de sus públicos específicos y de sus debates internos. Estas reflexiones se hallan más cerca de la escritura de viaje que de la etnografía o la investigación histórica.

Había comenzado a interesarme en los cuatro museos al escribir un ensayo sobre las colecciones en los museos occidentales y en la antropología (Clifford, 1988). El ensayo analizaba el "sistema de arte-cultura", que ha determinado la clasificación y autenticación de los artefactos artísticos y/o culturales en Europa y Estados Unidos desde fines del siglo XIX. ¿Por qué ciertos objetos no occidentales terminan en los museos de bellas artes y otros en las colecciones de antropología? ¿Qué sistemas de valor regulan el

tráfico entre las diversas colecciones? El ensayo terminaba con la mención de varias desmentidas al sistema arte-cultura por parte de grupos nativos resurgentes que no han desaparecido, contrariando las predicciones, en la corriente homogeneizadora de la modernidad ni en el crisol nacional. Sus producciones actuales no encajaban fácilmente en las definiciones predominantes del arte o la cultura. Sugerí que dichos grupos habían llevado adelante y subvertido, a la vez, el juego dominante de arte-cultura. Los suyos eran senderos diferentes, pero no separados, a través de la modernidad (nadie escapa al mercado, la tecnología y el estado-nación). La repatriación de objetos de los museos nacionales a nuevas instituciones tribales como el Centro Cultural U'mista y el Museo Kwagiulth parecían ser un ejemplo sorprendente de cómo una práctica dominante de recolección y exhibición había sido llevada a fines no previstos. Las narraciones magistrales de desaparición cultural y salvamento podían reemplazarse por historias de renacimiento, recordación y lucha.



Figura 5.1. Tim Paul, tallador experimentado, trabajando en un poste totémico en el cobertizo público del Museo Real de Columbia Británica. Victoria. Cortesía del Museo Real de Columbia Británica.

Muchas comunidades de la costa noroccidental sobrevivieron y resistieron a la violencia que las acosó desde mediados del siglo XIX: enfermedades devastadoras, dominación comercial y política, supresión del potlatch, una educación forzada en escuelas residenciales y en misiones.² A pesar del enorme daño para las culturas indígenas y de la constante desigualdad económica y política, muchos grupos tribales e individuos encontraron formas de vivir separados de y en negociación con el Estado moderno. En los medios antropológicos y de museos que yo frecuenté, el clima político tenía una carga que nunca había sentido en otras áreas metropolitanas: Nueva York, Chicago, Washington, París, Londres. Hoy, en la costa noroccidental, cada vez son más comunes las luchas por reclamos de tierras, por la repatriación de colecciones de los museos y por superar las limitaciones de la comunidad en la investigación científica.

El arte indígena (tallado, construcción, pintura, estampado, joyería y diseño de mantas), trabajo que participa simultáneamente en las redes de los mercados y museos y en los contextos ceremoniales tribales y políticos, es una expresión pública básica de la vitalidad cultural. Los antropólogos y los curadores de museos que se ocupan de las tradiciones indígenas antiguas y modernas de la costa noroccidental están expuestos a una presión y una crítica constante: la amenaza, al menos, de un malestar público, e incluso de una intervención legal.³

Yo había ido a Columbia Británica con la idea de concentrarme en los dos museos tribales kwagiulth, pero descubrí que no podía ignorar las exhibiciones provinciales "mayores" de los otros dos museos del área, que a su manera responden también al contexto en evolución. Ambos ofrecen contrapuntos reveladores a las innovaciones visibles de Alert Bay y Cape Mudge Village y ayudan a aclarar que ningún museo en la década de 1990, sea tribal o metropolitano, puede sostener por más tiempo la pretensión de narrar la historia completa o esencial sobre las producciones artísticas o culturales de la costa noroccidental aborígen. En verdad, los cuatro museos exponen el mismo tipo de objetos: máscaras ceremoniales, vestidos, sonajas y esculturas, así como también trabajos producidos para los mercados de arte y de curiosidades. En cuatro contextos distintos, estos objetos cuentan historias discrepantes de vitalidad y disputa cultural. Los cuatro museos registran la irrupción de la historia y la política en los

contextos estético y etnográfico, desafiando por ende el sistema de arte-cultura que todavía domina en la mayor parte de las exposiciones de trabajo tribal o no occidental. Todos mezclan los discursos del arte, la cultura, la política y la historia de maneras específicas y jerárquicas. Discuten y se complementan recíprocamente en respuesta a una situación histórica cambiante y a un equilibrio desigual del poder cultural y económico.

Debe notarse, sin embargo, que mi enfoque comparativo general tiende a limitar lo que puede decirse sobre los cuatro museos. Se los ve menos como articulaciones específicas de historias locales, regionales o nacionales y más como variantes dentro de un campo unificado de representaciones. Tal escorzo es particularmente cuestionable en lo que atañe a los museos tribales y a los centros culturales, instituciones que tanto funcionan como no funcionan según los términos de la cultura dominante, mayoritaria. Son, en varios aspectos importantes de su existencia, proyectos minoritarios y de oposición dentro de un contexto museológico comparativo.⁴ Pero, en otros aspectos fundamentales, no son de ningún modo museos sino continuaciones de las tradiciones indígenas del relato, la recolección y la muestra. Me ocuparé de algunas de las tradiciones kwagiulth más adelante. En un sentido general, sin embargo, mi enfoque comparativo tiende a subrayar el enredo y la mezcla más que la independencia o una experiencia significativa fuera de la cultura nacional. Además, no se pueden captar adecuadamente las dimensiones más recientes de la vida tribal utilizando términos como "minorías" (que denotan una localización definida con relación al poder mayoritario). Las perspectivas tribales ausentes tendrán que proveerlas otros escritores mejor ubicados y con más sapiencia que yo. Este ensayo está fuertemente orientado, y limitado, por el contexto museológico comparativo en el cual pretende intervenir.⁵

★

El Museo Real de Columbia Británica en Victoria exhibe su colección permanente en dos amplios pisos. El itinerario para recorrer la exposición es lineal, cronológico y didáctico, y hace un uso extenso de explicaciones grabadas y escritas, fotografías de la época y documentos. La primera mitad de la instalación, en la parte superior, gira en torno de la ecología y la sociedad aborígenes

de la costa noroccidental antes del contacto. Explica las adaptaciones al medio, la tecnología (tejido, canoas, vestimenta, vivienda, utensilios), las máscaras y la mitología. La elaborada vestimenta tradicional se expone sobre maniquíes de tamaño natural. La proyección de un vídeo mudo (de la temprana película de Edward Curtis *In the Land of the Headhunters* [En la tierra de los cazadores de cabezas]) muestra canoas tradicionales con bailarines enmascarados en la proa. (Resulta fascinante ver estas máscaras y canoas familiares en movimiento.) Estampas primitivas y fotografías murales sugieren el mundo aborigen en los primeros años del contacto. En un espacio oscuro, las máscaras se iluminan en forma seriada, con voces grabadas que narran sus diferentes mitos.

La cultura, el comercio y el poder blancos llegan *in medias res* cuando uno desciende a la planta baja. Al pie de la escalera, las figuras chamánicas haida, talladas por primera vez en las décadas de 1880 y 1890, reflejan la declinación de la autoridad chamánica tradicional. Una escultura tlingit que representa a un sacerdote cristiano señala las nuevas fuerzas con las cuales tendrían que negociar las poblaciones nativas. Su éxito inicial, un cambio y diversificación de la producción artística y cultural en respuesta a los estímulos externos, está ilustrado con muestras del floreciente comercio de objetos curiosos. Sin embargo, este retrato del contacto cultural no catastrófico se interrumpe pronto con la evocación dramática de la epidemia de viruela de 1860. El visitante camina por un corredor cuyas paredes están cubiertas de rostros enormes, obsesionantes, de nativos norteamericanos (retratos de Edward Curtis), y en el que una voz grabada detalla la drástica disminución de la población, la crisis cultural y la subsiguiente lucha por la mera supervivencia. Este horripilante corredor es continuado por una evocación de la influencia misionera (fotografías de estudiantes en uniforme, una máscara rota, pero nada sobre la complejidad de la conversión o sobre lo que pueda haber significado desde un punto de vista indígena). Sigue una sección que documenta el potlatch, con testimonios fotográficos y documentales de su supresión por parte del gobierno canadiense. Se pensaba que esta ceremonia central en las culturas de la costa noroccidental era una costumbre "salvaje", debido a sus danzas dramáticas y a sus redistribuciones "excesivas" de riqueza. La exposición incluye comentarios hostiles de los diarios y la defensa del potlatch que

realizó Franz Boas. En esta exposición histórica, uno puede pasarse una enorme cantidad de tiempo leyendo textos, tanto de explicaciones modernas como de documentos contemporáneos.

El camino conduce luego al recinto más grande de la instalación, que contiene la reconstrucción de la casa de un jefe, un grupo de tótems y, en vitrinas ubicadas alrededor de la sala, máscaras y otros objetos artísticos y ceremoniales ordenados por tribu: tsimshian, bella coola, tlingit. La exhibición continúa, a través de la medialuz de la gran casa (cuya atmósfera se ha logrado con fuego simulado y cánticos grabados), hasta la sección final, titulada "La tierra: 1763-1976". Aquí, las fotografías y los textos avocan la larga lucha por el uso y la posesión de la tierra, incluyendo a una delegación de salish que viajó a Londres en 1906 y los reclamos recientes de tierra (hay una gran fotografía de indios atabaska mientras bloquean los rieles de un ferrocarril en 1975).

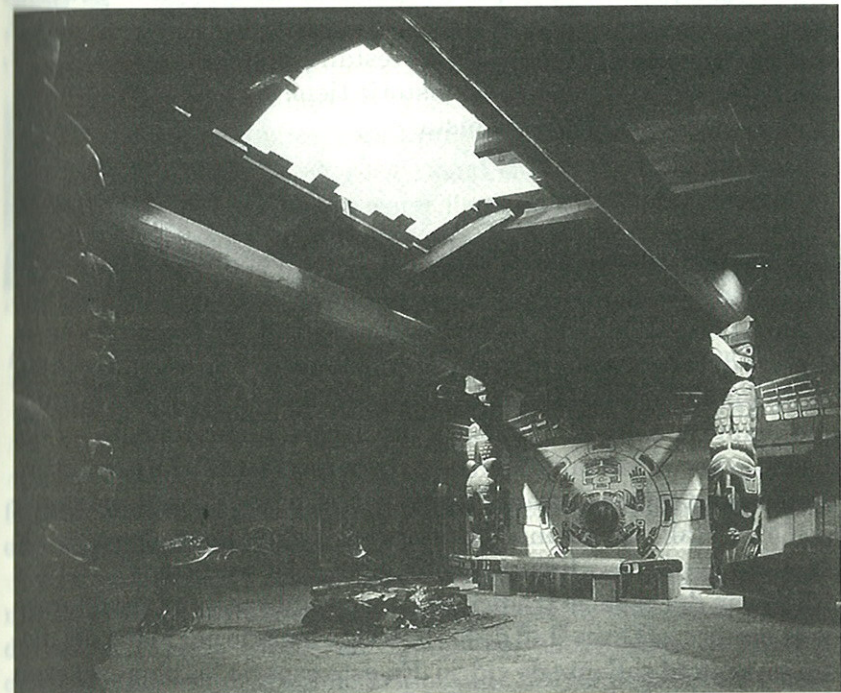


Figura 5.2. Interior de la casa del jefe (casa de Jonathan Hunt), Museo Real de Columbia Británica, Victoria. Cortesía del Museo Real de Columbia Británica.

En conjunto, el tratamiento histórico de la exposición es poco común por su complejidad, y especialmente por su tan temprana introducción del poder blanco en la secuencia. El cambio no está compartimentado o agregado al final.⁶ El amplio recinto culminante, con la casa del jefe y los antiguos artefactos que contiene, está precedido por las misiones y la supresión del potlatch y seguido por las luchas en torno de la posesión de la tierra. Por ende, no puede aparecer simplemente como un espacio arcaico tradicional sino que se lo presenta, más bien, como un enclave poderoso de autenticidad cultural enmarcado por el conflicto y el cambio. La secuencia histórica sugiere que los objetos tradicionales exhibidos allí no fueron confeccionados necesariamente antes de la llegada del poder blanco sino en relación con él y a veces desafiándolo.⁷ El enfoque histórico general del Museo Real de Columbia Británica es lineal y sintético. Narra una historia de adaptación, crisis y conflicto culturales en una amplia escala regional. La historia tal como fue experimentada por grupos específicos, y las contribuciones de las tradiciones míticas y las agendas políticas locales a las diferentes narrativas históricas están incluidas en la secuencia abarcadora. Como veremos, la historia tiene una inflexión diferente en el Centro Cultural U'mista.

★

En el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, los objetos exhibidos parecen ocupar a veces un segundo lugar frente al edificio de Arthur Erickson y su escenario en la cumbre del acantilado, algo que no puede decirse de la gran caja sin ventanas en Victoria. De los cuatro museos, el de la UCB es el único que empieza a hacer justicia a los aspectos monumentales del diseño espacial y el tallado en la costa noroccidental. La estructura proporciona espacios grandes y pequeños, pero está dominada por su Gran Hall, un recinto encumbrado cuyas vigas macizas de cemento evocan las líneas de una gran casa tradicional. Pero, a diferencia del espacio tradicional, todo sombras y luz temblorosa de la lumbre, el Gran Hall de la UCB está bañado por la luz del día, con una pared saliente de vidrio. En este espacio los objetos gozan de una visibilidad máxima garantizada, a menudo desde varias perspectivas. La primera frase del folleto guía anuncia: "El Museo de Antropología expone los artefactos de la costa noroccidental en



Figura 5.3. Gran Hall del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, Vancouver. Fotografía de W. McLennan; cortesía del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica.

formas que enfatizan sus cualidades visuales, tratándolos como obras de bellas artes".

Al entrar en el museo, se desciende por una rampa directamente al Gran Hall, que contiene viejos postes totémicos, pilares de casas, cajas y platos de banquetes. Entre ellos se pueden descubrir dos esculturas maravillosas de Bill Reid (artista contemporáneo haida, que es una especie de espíritu que preside el museo); ellas representan un lobo marino con orcas y un oso agazapado. La etiqueta de *El oso* dice así:

Grupo cultural: Haida
Lugar: Vancouver, Columbia Británica
Fecha: 1963
Objeto de tallado contemporáneo
Descripción:
A50045 *El oso*
Tallado por Bill Reid
Esta escultura puede tocarse con delicadeza.

La mayor parte de los rótulos en el Gran Hall, igualmente concisos, incluyen pequeños dibujos de cada obra en su ambiente original. Estos ambientes modestos, de algún modo idealizados, se han diseñado sin intención de competir con el impacto visual de los artefactos. (No hay dibujos de este tipo para las esculturas de Reid, por una razón obvia: su ambiente original es el museo.)

En el Gran Hall todo es más grande que el tamaño natural, pero accesible, y en cierta medida traduce la *presencia* de esas esculturas que son a un tiempo monumentales e íntimas. (En Victoria, los más grandes postes antiguos se exhiben detrás de un vidrio.) En su ambiente original, los postes, pilares y pórticos a menudo estaban ligados a las viviendas y demarcaban las aceras públicas. La gente pasaba entre ellos todos los días. El Gran Hall, al no tener vidrios que separen a los visitantes de los artefactos, y al disponer de senderos para caminar a su alrededor y de lugares confortables para sentarse cerca de ellos, reproduce algo de esta monumentalidad íntima.

También se crea cierta ambigüedad entre interiores y exteriores. El Gran Hall se halla diseñado de tal modo que los postes totémicos y las casas de estilo tradicional recientemente construidas detrás del museo son visibles desde adentro, y se convierten en parte de la muestra. Dos casas haida y varios postes fueron construidos entre 1958 y 1962 por el artista haida Bill Reid, ayudado por el artista nimpkish (kwagiulth) Doug Cranmer. (Su colaboración prueba que, en el contexto general emergente y sobre todo en un museo urbano de importancia, la categoría de arte y cultura de la costa noroccidental a menudo se impone sobre las especificidades de clan, lengua o aldea.) También hay, esparcidos por el piso, postes realizados por otros artistas contemporáneos que representan diferentes tradiciones. La proximidad entre estas nuevas obras y los viejos artefactos reunidos detrás de la pared de

vidrio pone muy en claro el mensaje más importante del museo: las obras tribales son parte de una tradición dinámica y vigente. El museo exhibe sus obras de arte como parte de un proceso inventivo, no como tesoros rescatados de un pasado desvanecido.

Al abandonar el Gran Hall, se pasa de lo monumental a la miniatura. La Galería de Obras Maestras contiene pequeños objetos, elegidos por su calidad artesanal: tallas en madera, hueso, marfil, arcilla; curiosidades, peines, pipas, sonajas y joyería. Una vez más, la mezcla de lo nuevo y lo viejo presenta el arte tradicional como un proceso que continúa aun hoy. Brazaletes en oro y plata primorosamente grabados, realizados por el artista de fines del siglo XIX Charles Edenshaw, se exponen junto a obras similares confeccionadas por innovadores contemporáneos como Bill Reid y Robert Davidson. La galería es oscura; los objetos se exhiben con

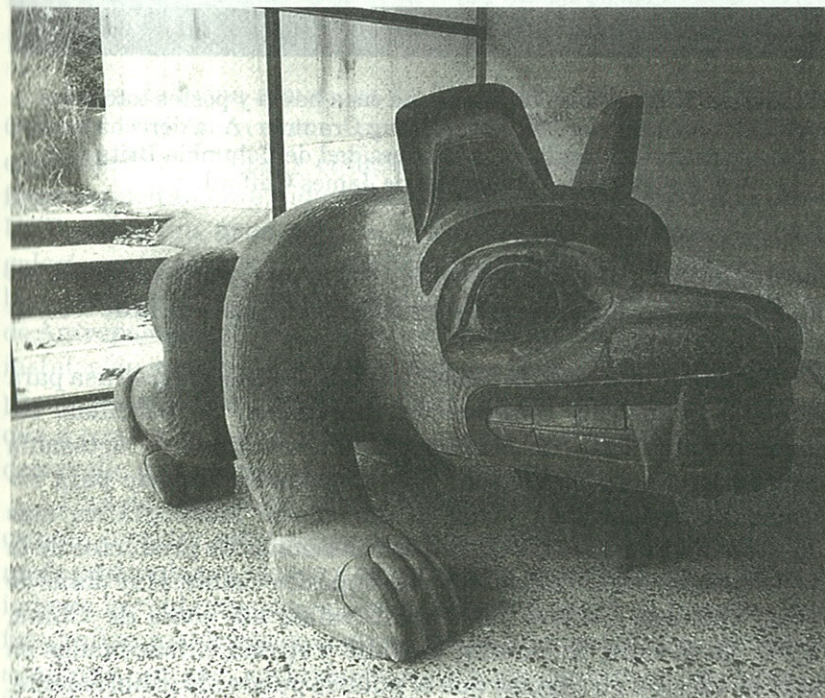


Figura 5.4. *El oso*, talla contemporánea de Bill Reid. Colección del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, Vancouver. Fotografía de W. McLennan; cortesía del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica.



Figura 5.5. En primer término: una casa haida y postes totémicos realizados en 1962 por Bill Reid y Doug Cranmer. A la derecha está el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, Victoria. Fotografía de James Clifford.

una iluminación de estilo boutique y con rótulos mínimos, todos los cuales enfatizan el mensaje de que estamos en presencia de tesoros de las bellas artes.

El teatro, detrás de la Galería de Obras Maestras, se usa para pequeñas muestras, conferencias, proyección de películas, sesiones de narración de relatos y demostraciones de artesanía nativa norteamericana. Linda con un pequeño espacio para exposiciones temporarias y con la innovación museográfica más conocida del museo de la UCB: sus colecciones de productos de la investigación, organizadas como un depósito visible. Hay obras de varias culturas nativas norteamericanas, así como de China, Japón, Melanesia, Indonesia, la India y Africa, almacenadas en cajas de vidrio o en cajones que el público puede abrir libremente. También se dispone de una extensa documentación sobre cada pieza, en volúmenes impresos. Aquí, la presentación corre en sentido contrario al enfoque estetizante que predomina en el resto del museo. Los objetos almacenados no aparecen como obras

maestras de arte. En cambio, se configura una taxonomía: una gran caja contenedor encierra cajas y canastos de todas formas y tamaños, provenientes del mundo entero.

Los cajones llenos de pequeñas piezas provocan la sensación íntima de un descubrimiento, la excitación de un desván antes que la sublimidad escenificada del gran arte. La sección del depósito-visible compensa la selectividad y la explicación mínima de la instalación permanente con un hartazgo de artefactos e información. Lo que excluyen las dos estrategias, una narrativa histórica elaborada, está indicado por la inclusión marginal de un objeto, encogido en un rincón, camino a la salida de la instalación permanente. Un ángel tallado en 1886 por el artista tsimshia Freddy Alexei para una pila bautismal metodista remite a la elaborada historia del contacto cultural, las misiones, la colonización y la resistencia que se narra en Victoria.



La instalación a manera de “caja-negra” del Museo Real de Columbia Británica crea un ambiente oscuro, totalmente interior, en el que la secuencia y el lugar de observación se controlan con fines explícitamente didácticos. El Museo de Antropología de la UCB ofrece un gran espacio abierto, bañado en luz, ligado a galerías más pequeñas, y accesible desde más de una dirección. Si bien existe un itinerario general preferido para recorrer el Museo de Antropología, no se trata de un avance lineal, y el mensaje de la instalación permanente no depende en forma significativa de un pasaje seriado. Se dirige la atención a los objetos individuales más que a cualquier narrativa en la que estén encastrados. Falta el desarrollo de una contextualización histórica.

Uno de los índices de un enfoque histórico, en contraste con otro de carácter estético, es el uso sistemático de fotografías, de modo particular en blanco y negro o sepia. (Las fotografías en color indican lo contemporáneo; las en blanco y negro, el pasado.) Las fotografías históricas muestran los objetos exhibidos, u objetos similares, en uso, incluyendo a menudo contextos “impuros” o “irrelevantes”. Tomas impresionantes de aldeas indias de la costa noroccidental a fines del siglo pasado muestran las que ahora se consideran con frecuencia esculturas u obras de arte, ligadas a las casas o apoyadas en ellas. A veces, puede verse en la acera de tablas

a una persona en pantalón con tiradores o en zapatos abotinados. Tres de los cuatro museos que estoy analizando aquí hacen un uso prominente de viejas fotografías, a veces dramáticamente ampliadas. El Museo de Antropología de la UCB, sin embargo, no exhibe ninguna fotografía en su instalación permanente. Este hecho basta para señalar su estrategia distintiva.

A pesar de que tanto el museo de la UCB como el de Victoria contextualizan los objetos tribales de múltiples maneras, los enfoques dominantes de sus instalaciones permanentes son muy distintos y complementarios: uno muestra el proceso histórico; el otro, el estético. Este último énfasis, en el de la UCB, culmina en el área de la rotonda ubicada frente a la sección del depósito visible, un espacio diseñado para contener la talla monumental de Bill Reid *Raven and the First Men* [El cuervo y los primeros hombres], que describe un mito haida de la creación. Hay programas de vídeo que documentan la producción de esta obra maestra realizada por encargo; también muestran el levantamiento de un poste totémico tallado por Reid en las islas Queen Charlotte y al artista nishga Norman Tait, mientras enseña a jóvenes nativos norteamericanos cómo construir una canoa.

En la década anterior, el Museo de Antropología de la UCB y el Museo Real de Columbia Británica abrieron sus colecciones y sus programas educativos a artistas nativos norteamericanos y a activistas culturales. Tanto sus exposiciones permanentes como temporarias reflejan la actualidad del arte, la cultura y la política tribales. A pesar de que la extensión de su respuesta es limitada y sus modos de exhibir y contextualizar no rompen en forma tajante con las prácticas museológicas tradicionales, ambos museos son poco comunes en lo que hace a su sensibilidad ante la vitalidad y el cuestionamiento de las tradiciones que documentan.

El Museo Real de Columbia Británica ha instado durante algún tiempo a los artistas nativos norteamericanos a usar sus objetos como modelos y ha contratado a algunos de aquellos como miembros de su personal. Ha encargado nuevas obras tradicionales y las ha prestado con fines ceremoniales. Un taller abierto, en funcionamiento, recibe hoy a los visitantes que se dirigen al museo, al tiempo que el término de la instalación permanente de la costa noroccidental brinda una profundidad histórica a los movimientos actuales de reclamo de tierras, una lucha que ya lleva más de un siglo. La instalación termina con una galería de tallas en arcilla

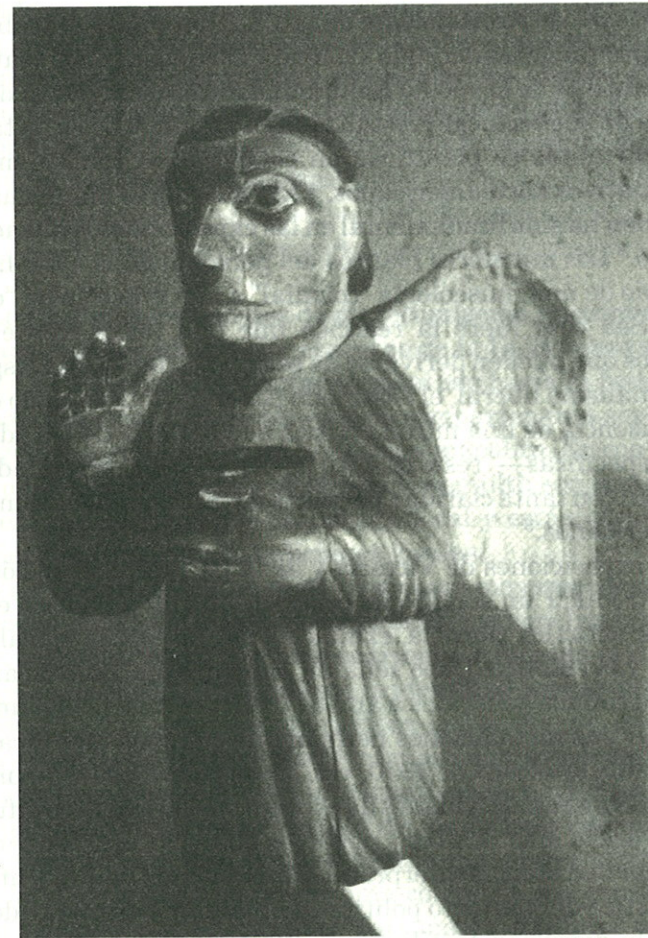


Figura 5.6. Angel tallado por el artista tsimshian Freddy Alexei en 1886 para una pila bautismal metodista. Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica. Fotografía de James Clifford.

haida: se explica que esta forma de arte se originó en los contactos con los comerciantes blancos y que últimamente fue revitalizada. Luego de documentar la pérdida y supresión de técnicas de tallado y principios de composición muy elaborados, la muestra finaliza con esta declaración: "Estos principios sólo se han redescubierto y dominado hace muy poco tiempo. El arte haida contemporáneo experimenta hoy un inspirado resurgimiento, y esperamos que esta exposición contribuya a que renazca".

El Museo de Antropología de la UCB abre paso al trabajo de artistas prominentes del siglo xx: Reid y Davidson. En el teatro del museo, mujeres de la vecina comunidad musqueam hacen demostraciones de sus técnicas revitalizadas de tejido. Los espectáculos más importantes se planifican en colaboración con los mismos artistas nativos norteamericanos, y hay curadores indígenas cuya cooperación ha sido fundamental en las exposiciones realizadas en el pasado.⁸ Los miembros blancos del personal de la UCB hablan del cambio de una museología "colonial" a una museología "cooperativa". Sea cual fuere la reacción que uno tenga frente a los obstáculos que pueden derivarse de esa transición —los riesgos de un paternalismo liberal, el obstinado poder del museo como custodio, la ausencia de una mirada crítica a la historia de las adquisiciones específicas— resulta raro oír que tales prioridades se mencionen con tanta claridad por parte de profesionales de museos norteamericanos.⁹

Las exposiciones de Victoria y de la UCB muestran cómo se puede introducir un sentido de proceso cultural y político en dos contextos actuales para la exhibición de las obras tribales: el histórico y el estético. Debo señalar, sin embargo, que al caracterizar en términos generales a ambas instituciones me he limitado a describir sus instalaciones permanentes, ambas planificadas a comienzos de la década de 1970, y no sus exposiciones temporarias más diversas o sus actividades de archivo, investigación o difusión. En estas áreas más flexibles, podemos observar una tendencia a multiplicar estrategias interpretativas explícitas, una orientación característica del contexto político cambiante y controvertido. Por ejemplo, la discusión familiar en importantes museos de arte y antropología con respecto al valor relativo de las presentaciones estéticas contra las científicas, de las formalistas contra las culturalistas, parece estar cediendo en favor de enfoques tácticamente mixtos. Algún grado de contextualización cultural está presente en todos los museos que he visitado, así como está presente una apreciación estética. De hecho, el tratamiento más formalista en mi muestra se da en un museo antropológico, con una impresión resultante del arte como proceso cultural.

El tratamiento de los artefactos como arte es actualmente uno de los modos más eficaces de transmitir, en un cruce cultural, un sentido de calidad, significado e importancia.¹⁰ Esto no necesita hacerse en formas que simplemente igualen los criterios estéticos

no occidentales y los occidentales. Cada uno de los cuatro museos, con su distinta mezcla de contextualización y relatos, deja abierta una posibilidad de apreciación estética de los objetos exhibidos. Cada uno evoca por igual significados locales y globales para las categorías interpretativas (o recursos de traducción) del arte, la cultura, la política y la historia.¹¹



Los dos museos tribales de mi recopilación proponen otro eje comparativo. Según este eje, el museo de la UCB orientado hacia la estética y el museo de Victoria orientado hacia la historia, son más parecidos que diferentes, ya que comparten una aspiración a la mayoría y apuntan a un público cosmopolita. En contraste, el Centro Cultural U'mista y el Museo Kwagiulth son instituciones tribales, que se dirigen a un público local y están atrapadas en significados, historias y tradiciones locales.

Vistos esquemáticamente, los museos mayores incorporan la cultura, la ciencia, el arte y el humanismo cosmopolitas, a menudo con un sesgo nacional. Los museos tribales expresan la cultura, la política de oposición, el parentesco, la identidad étnica y la tradición locales. Creo que las características generales de los museos mayores son bastante conocidas, ya que cualquier colección de arte o etnografía que pretenda ser importante debe participar de ellas: 1) la búsqueda del "mejor" arte o de las formas culturales más "auténticas"; 2) el interés en los objetos ejemplares o representativos; 3) la impresión de poseer una colección que constituye un tesoro para la ciudad, para el patrimonio nacional y para la humanidad; y 4) la tendencia a separar las artes (bellas) de la cultura (etnográfica). El estudio de Carol Duncan sobre el Louvre (1991) como museo nacional emblemático brinda alguna genealogía relevante (Horn, 1984; Coombes, 1988). Es conocida la actitud del museo mayor hacia lo que considera el "provincialismo" y la colección "limitada" del museo local. La otra perspectiva queda expuesta en un punzante comentario sobre el Museo de Antropología de la UCB por parte de un miembro del personal de uno de los centros tribales kwagiulth: "Allí tienen mucho material, pero no saben mucho acerca de él".

El museo tribal tiene programas distintos: 1) su postura es de oposición, en la medida en que sus exhibiciones reflejan experien-

cias excluidas, pasados coloniales y luchas actuales; 2) la distinción arte/cultura es a menudo irrelevante o está decididamente subvertida; 3) la noción de una historia unificada o lineal (ya sea de la nación, la humanidad o el arte) es cuestionada por las historias locales, comunitarias; y 4) las colecciones no aspiran a que se las incluya en el patrimonio (de la nación, el gran arte, etc.) sino que apuntan a su inscripción dentro de tradiciones y prácticas distintas, independientes de los patrimonios nacionales, cosmopolitas.

El argumento opositor de las instituciones tribales es, sin embargo, más complejo que lo dicho, y aquí las experiencias tribales hacen pensar en otras minorías. El museo y el artista tribal o menor, aun cuando tengan una base local, pueden aspirar también a un reconocimiento más amplio, a una participación nacional o global. Por eso, se requiere un movimiento táctico constante: del margen al centro y de nuevo al margen, dentro y fuera de los contextos, los mercados y las pautas de éxito dominantes. Las instituciones y los artistas menores participan en el sistema arte-cultura, pero con una diferencia. Por ejemplo, el Centro Cultural U'mista produce y explota "efectos de museo" familiares (Alpers, 1991). Pero como veremos, también los cuestiona, historizando y politizando las posiciones de observación. Por un lado, entonces, no es posible o deseable una postura puramente local u opositora en el caso de las instituciones menores. Por el otro, se resiste el estatus de mayoría, socavado por vínculos y aspiraciones locales, tradicionales, comunitarias. El resultado es una hibridez compleja, dialéctica, como señala Tomás Ybarra-Frausto (1991) en el caso de gran parte de la cultura y el arte chicanos. Esta mezcla de programas locales y globales, de compromisos comunitarios, nacionales e internacionales, varía según las instituciones tribales, como se hará evidente en el contraste entre Cape Mudge Village y Alert Bay.



El Museo y Centro Cultural Kwagiulth tiene una apariencia convencional. Pasando el área de recepción y la tienda de regalos, hay un recinto amplio y semicircular donde pueden verse artefactos tradicionales exhibidos en cajas de vidrio sobre el piso, postes tallados de viviendas, un poste totémico y una canoa suspendida.

Abajo, en el sótano, hay un recinto que se utiliza para presentaciones audiovisuales y para acontecimientos escolares y comunitarios. La estética de conjunto es modernista: líneas definidas, iluminación brillante, silencio. Hay fotografías históricas ampliadas de la región, distribuidas a lo largo de la pared curva. Es improbable que un visitante proveniente de la ciudad se vea sorprendido por algo inusual en el estilo de exposición del museo.

Observado con más detenimiento, sin embargo, aparecen las anomalías. Las máscaras de las vitrinas tienen rótulos con una o dos frases descriptivas, que incluyen a veces la información: "Utilizada en tal o cual ceremonia". Al reflexionar acerca de la función del museo en una comunidad nativa norteamericana viviente, los tiempos verbales se hacían ambiguos. Se me planteó un interrogante sobre el uso ceremonial o cultural de los objetos, en la actualidad, interrogante que nunca me había visto obligado a formularme cuando contemplaba artefactos tribales en un museo metropolitano. Además, cada rótulo en el museo concluye con la frase "propiedad de" y el nombre propio de un individuo. ¿Todos los objetos del museo son prestados? Se plantea así una cuestión de propiedad, nunca puesta de relieve en tales exhibiciones. De hecho, los propietarios identificados son jefes individuales. Los objetos pertenecen a familias específicas, ya que, por tradición, no existe la propiedad tribal. El hecho de que esos objetos tengan hoy su hogar en un museo tribal es el resultado de un acuerdo político.

Los objetos exhibidos en el Museo Kwagiulth y en el Centro Cultural U'mista fueron adquiridos a la fuerza por el gobierno canadiense en 1922, tras un gran potlatch "ilegal", el más grande que se recuerde en la región. El potlatch tuvo lugar a fines de 1921 y fue organizado por Dan Cranmer (un nimpkish de Alert Bay), con la colaboración de su esposa, Emma Cranmer, y la familia de esta (mamalillikulla de Village Island, donde se realizó el potlatch); colaboró también el jefe Billy Assu (un lek wiltok de Cape Mudge Village). Durante seis días, Dan Cranmer distribuyó una colección impresionante de bienes a un amplio grupo de invitados que participaban de la ceremonia. Dado que el potlatch se realizó en invierno en un lugar remoto (Village Island se encuentra hoy deshabitado), se esperaba que las autoridades no se enteraran. Pero el agente indio de Alert Bay, William Halliday, un ex administrador indio de la escuela residencial imbuido de celo civilizador, se enteró del acontecimiento y decidió que era una excelente

oportunidad para erradicar los potlatch “primitivos” y “excesivos” de la región. Movilizó a la Real Policía Montada del Canadá e hizo arrestar, juzgar y condenar a prisión a los participantes.

Entonces se ofreció un trato. Si quienes habían sido condenados y sus parientes renunciaban formalmente al potlatch y cedían sus insignias —cobres, máscaras, sonajas, pitos, sombreros, mantas, cajas—, no habría encarcelamiento. Algunos se negaron y cumplieron su condena. Pero muchos, desmoralizados y temerosos de que su parentela sufriera, renunciaron a los artefactos tan amados, una colección invaluable de más de 450 objetos que terminaron en los principales museos de Ottawa y Hull, así como también en el Museo de los Indios Norteamericanos de Nueva York. Las autoridades ofrecieron pagar como seña montos que no guardaban proporción alguna con el valor de los objetos en la economía nativa. (Los cobres, por ejemplo —placas muy cotizadas que valían varios miles de dólares debido a sus historias prestigiosas de intercambio— fueron “comprados” por menos de cincuenta dólares.) Los castigos y la pérdida de las insignias significaron un golpe muy duro para la comunidad tradicional: los intercambios en gran escala desaparecieron y la vida ceremonial y los vínculos sociales se mantuvieron con dificultad frente al cambio socio-económico y la hostilidad del gobierno, las misiones y las escuelas residenciales.¹²

Pero los tesoros perdidos siguieron recordándose, y con la legalización del potlatch y el resurgimiento cultural general que se produjo durante las décadas de 1950 y 1960 se organizó un movimiento a favor de la repatriación. Estaba demasiado claro que los artefactos habían sido adquiridos por coerción. Por eso, después de una discusión considerable, el Museo de Hombre en Hull (ahora Museo Canadiense de la Civilización) acordó su repatriación. El Museo Real de Ontario lo siguió después. Pero se impusieron ciertas condiciones. Los objetos no podrían entregarse a jefes y familias individuales, pues se temía que no se los cuidara apropiadamente o se los vendiera por grandes sumas de dinero a coleccionistas privados. Las insignias debían albergarse en un museo tribal a prueba de incendios. Hubo desacuerdo, sin embargo, acerca del lugar donde debía construirse el museo. En los años que siguieron a 1922, los sobrevivientes del gran potlatch y sus descendientes se habían juntado en dos comunidades kwagiulth, Cape Mudge Village y Alert Bay. Finalmente, con financiación



Figura 5.7. Galería central del Museo y Centro Cultural Kwagiulth, Cape Mudge Village. Fotografía de James Clifford.

privada y del gobierno, se construyeron dos museos y los objetos repatriados se dividieron entre ambos. Las autoridades familiares que podían reclamar objetos específicos decidieron adónde irían. En los casos de disputas o incertidumbre, las insignias se distribuyeron siguiendo un principio de igualdad cuantitativa para cada local.

Los dos museos difieren en muchos aspectos: arquitectura, forma de exhibición, significado político local, gama de actividades y reputación. El Centro Cultural U'mista forma parte de una comunidad kwagiulth más amplia y más movilizada, y el área que rodea a Alert Bay hospeda a un gran número de artistas nativos norteamericanos muy conocidos. El Centro funciona como un catalizador artístico y cultural para la región y está conectado también con el mundo más amplio de los museos de Vancouver, Victoria y más allá. Su directora, Gloria Cranmer Webster, hija de Dan Cranmer, que tiene formación académica y participa activamente en foros nacionales e internacionales, provee al centro de un dinamismo que mira hacia el exterior. En contraste, el Museo y Centro Cultural Kwagiulth de Quadra Island tiene una atmósfera íntima, tal vez incluso un poco soñolienta. Sus actividades culturales están más circunscriptas y centradas en la aldea. No ha producido, como el U'mista, vídeos de circulación amplia sobre la supresión del potlatch o la devolución de las insignias perdidas.¹³ El Museo Kwagiulth presenta su herencia atesorada con simpleza, incluyendo breves explicaciones de la historia y el significado tradicional de las piezas. Muestra a la gente a la cual pertenecen. Aquí los objetos no son propiedad cultural (como en la mayoría de los museos) o propiedad tribal (como en el Centro Cultural U'mista) sino más bien propiedad individual (familiar). Los objetos están expuestos de tal modo que se destacan su especificidad y su apariencia visual. Un visitante puede, sin distraerse demasiado, tomarlos como gran arte. En su estilo general de contextualización, el museo de Quadra Island es compatible con el Museo de Antropología de la UCB, a pesar de que su uso de fotografías históricas añade una dimensión diferente. Y, a diferencia tanto de la instalación del Real de Columbia Británica como, según veremos, del Centro Cultural U'mista, la exhibición no subsume los objetos individuales en una narrativa histórica más amplia.

Aquí los objetos son recordaciones de las familias y de la comunidad. Para un extranjero, por lo menos, gran parte de su

fuerza evocativa —más allá de sus valores formales, estéticos— deriva del simple hecho de estar *aquí*, en Cape Mudge Village. En un museo local, ese “aquí” interesa. O bien uno ha viajado para llegar hasta aquí, o bien ya vive aquí y reconoce una herencia íntima. Por supuesto, cada museo es un museo local: el Louvre es parisiense, y el Museo Metropolitano de Arte es un establecimiento típicamente neoyorquino. Pero si bien los museos mayores reflejan a su ciudad y región, aspiran a trascender esta especificidad, para representar una herencia nacional, internacional o humana. En lugares como Cape Mudge Village y Alert Bay, la comunidad y la historia que rodean al museo son parte inextricable de su impacto. Uno se pregunta de qué modo participa la comunidad local en la institución, qué significa para sus miembros. En Cape Mudge Village, los niños llegan hasta la puerta en bicicletas; ¿cuántas veces entran? (¿para ver a un pariente que trabaja detrás de un escritorio?) ¿Qué piensan ellos del contenido del museo? ¿Qué se les ha enseñado sobre él? Preguntas como estas no se plantean en forma inmediata con relación a los grandes museos metropolitanos y su público. (¿Por qué? El hecho de tomar en serio a los museos tribales fuerza la pregunta: ¿Por qué es difícil considerar a los museos mayores en función de las comunidades imaginadas a las que ellos sirven y de los conocimientos locales, con aspiraciones de universalidad, que ellos expresan?)

Cape Mudge Village es una aldea de pescadores relativamente próspera. Las casas de madera se extienden frente al mar, de una a dos en fondo, y hacen pensar en las comunidades kwagiulth de las viejas fotografías. El museo se encuentra ubicado en la misma calle que la escuela, el cementerio, una iglesia. Una mujer que trabaja en la tienda de regalos responde a mi comentario sobre la reacción de los miembros de la comunidad cuando les devolvieron las insignias, diciendo, “Sí, es bueno para ellos tener los artefactos cerca”. (“Cerca”... ¿Una presencia cotidiana y una sensación de parentesco? ¿Un mensaje de orgullo y de control local? ¿Una historia recordada de pérdida? ¿Cuáles son los significados locales de su palabra “cerca”?) Esta especificidad de los significados altera las percepciones de un visitante acostumbrado a las exhibiciones de arte y cultura tribal en los museos mayores.

★

Me doy cuenta del cambio mientras estoy en la tienda de regalos del Museo Kwagiulth. Reparo en que allí se venden tarjetas postales con fotografías de Edward Curtis: retratos en sepia de hombres y mujeres kwagiulth de comienzos del siglo. Todos ellos me son familiares. Los conozco de los libros ilustrados, de los calendarios (con títulos como “Sombras”), de pósters en las paredes de los dormitorios estudiantiles. Mi primera reacción es sentirme decepcionado. ¿He viajado tanto hasta Quadra Island para encontrar estos rostros demasiado conocidos, incluso estereotipados? Sé cuán artificiales son muchos de los retratos de Curtis (Holm y Quimby, 1982; Lyman, 1982). Tal vez algunas de estas personas visten las pelucas y ropas que llevaba consigo y utilizaba para crear una imagen purificada. En cualquier caso, dudo firmemente de que este hombre en una tarjeta postal —con un arete en la nariz, vestido con ropa de corteza teñida, que sostiene una placa de cobre— luciera así en la vida cotidiana. Eligiendo una tarjeta postal diferente, veo el retrato en colores de un hombre que lleva una chaqueta decorada con botones y un tocado de pieles con un rostro esculpido incrustado en una oreja marina. En el dorso de la postal, se identifica al hombre como “Jefe kwakiutl Henry George de la tribu na-kwa-tok con tocado kla-sa-la (Paz), en la apertura del Museo Kwakiutl, junio de 1979”. Esta no es la apariencia cotidiana de Henry George. Miro otra vez la postal de Curtis y la doy vuelta, esperando un título como el que él le dio: “Jefe nakoaktok y placa de cobre”. Esta anotación aparece, entre comillas, y está rodeada de otras especificaciones: los nakoaktok son identificados como kwakwaka’wakw (kwakiutl); y la anotación continúa, “Hakalaht (‘el que abarca todo’), el jefe principal, sostiene el cobre wamistakila (‘Lleva todo fuera de la casa’). El nombre de la placa de cobre se refiere a su elevado costo, que se calcula en cinco mil mantas”. Sosteniendo el retrato de Curtis en Cape Mudge Village, comprendo que representa un individuo, un antepasado con nombre. Lo que la imagen comunica aquí puede ser muy diferente del exotismo y del pathos experimentados por un público de extraños.

Más tarde, me encuentro con una revelación similar en el libro de Ruth Kirk *Tradition and Change on the Northwest Coast* [Tradición y cambio en la costa noroccidental]. Una persona mayor de los hesquiaht/nuu-cha-nulth, Alice Paul, mira una de las imágenes más llamativas de Edward Curtis —una mujer, con ropas tradicionales de corteza teñida y que sostiene un canasto

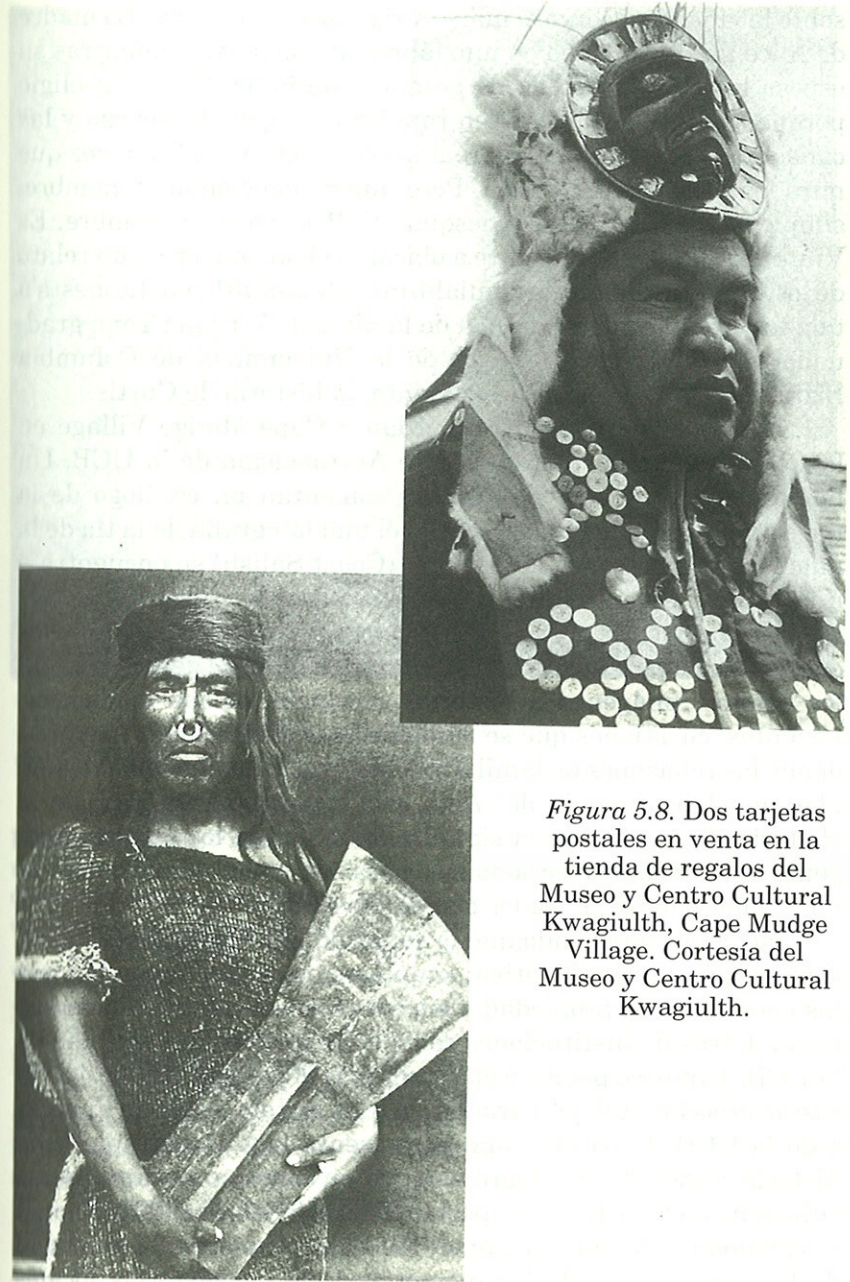


Figura 5.8. Dos tarjetas postales en venta en la tienda de regalos del Museo y Centro Cultural Kwagiulth, Cape Mudge Village. Cortesía del Museo y Centro Cultural Kwagiulth.

sobre la vincha, observa el mar— y reconoce a su madre. La madre de Alice Paul trabajaba en una fábrica de conservas, mientras su esposo lo hacía en un barco pesquero de focas. Curtis la eligió porque sabía confeccionar con rapidez las ropas de corteza y las canastas necesarias. “Siempre miro su fotografía... Cada vez que miro los libros, ella está allí. Pero nunca mencionan su nombre, simplemente dicen ‘mujer hesquiaht’. Pero yo sé su nombre. Es Virginia Tom.”¹⁴ (Kirk vuelve a ubicar la vieja imagen en un relato de los logros de mujeres hesquiaht/nuu-chaa-nulth, yuxtapuesta a una fotografía contemporánea de la nieta de Virginia Tom, graduada en la Escuela de Leyes de la Universidad de Columbia Británica. Esto no es, decididamente, la historia de Curtis.)

Inesperadamente me recuerdan a Cape Mudge Village en la tienda de regalos del Museo de Antropología de la UCB. Un hombre mayor y una adolescente comentan un catálogo de la tejeduría musqueam, buscando en él una fotografía de la tía de la muchacha. La reserva musqueam (Coast Salish) se encuentra a unos pocos kilómetros de distancia. Encuentran la fotografía. Después de visitar el museo kwagiulth, ya no puedo olvidar las cuestiones de parentesco y propiedad que siempre deben rodear a los objetos, imágenes e historias recogidas de las tradiciones vivientes, cuestiones que se eluden en las exhibiciones mayores, donde las relaciones de familia y la historia local quedan subsumidas en el patrimonio del Arte o la narrativa sintética de la Historia. Pero ¿cuál es el significado actual de los objetos, imágenes e historias coleccionados, para las comunidades nativas norteamericanas? ¿Para los clanes específicos?

No estoy sugiriendo que la conexión local siempre esté presente o que sea significativa; simplemente, ya no puedo ignorar las cuestiones de propiedad y las historias de coleccionismo que están detrás de instituciones como el Museo de Antropología de la UCB. Tampoco puedo aceptar sin más el énfasis absoluto en la costa noroccidental que caracteriza a las instalaciones de Victoria o de la UCB. Es verdad que se presenta algo importante: una historia regional y un logro estético en marcha, en una escala suficiente para reclamar importancia y poder en el medio nacional y cosmopolita del museo mayor. Pero algo se pierde: la densidad de los significados, de las memorias y de las historias locales reinventadas.

Al volver a visitar el Museo de Antropología, reconozco los

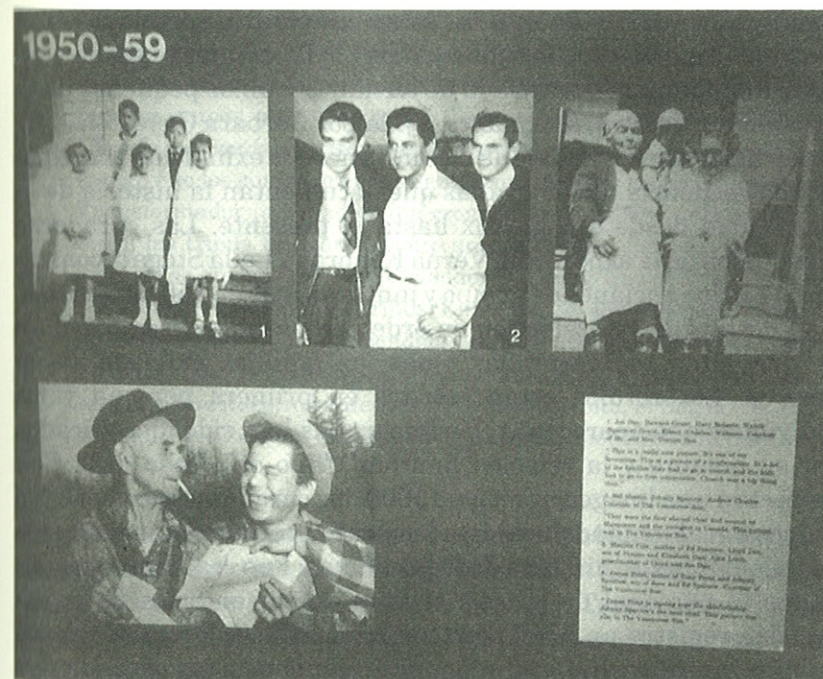


Figura 5.9. Sección de la exposición “Orgullosos de ser musqueam”, agosto de 1988, Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica. El texto dice:

1. Joe Dan, Howard Grant, May Roberts, Wendy (Sparrow) Grant, Eileen (Charles) Williams. Cortesía del Sr. Vernon Dan y Sra. “Esta es una fotografía realmente linda. Es una de mis favoritas. Es una fotografía de confirmación. En muchas familias, era obligatorio tomar la primera comunión. La Iglesia era una gran cosa entonces.”

2. Bill Guerin, Johnny Sparrow, Andrew Charles. Cortesía del *Vancouver Sun*. “Fueron el primer jefe y concejales elegidos en Musqueam y los más jóvenes de Canadá. La fotografía apareció en el *Vancouver Sun*.”

3. Matilda Cole, madre de Ed Sparrow; Lloyd Dan, hijo de Vernon y Elizabeth Dan; Alice Louie, abuela de Lloyd y Joe Dan.

4. James Point, padre de Tony Point y Johnny Sparrow, hijo de Rose y Ed Sparrow. Cortesía del *Vancouver Sun*. “James Point está traspasando la jefatura. Johnny Sparrow es el próximo jefe. La fotografía también apareció en el *Vancouver Sun*.”

Fotografía de James Clifford.

significados locales en una muestra temporaria instalada en el teatro, "Orgullosos de ser musqueam".¹⁵ La primera vitrina contiene una fotografía ampliada de ancianos y niños pequeños de la comunidad en 1988, una manta tejida por Barbara Cayou en 1987 y un fragmento de canasto de tres mil años. La exhibición principal es una secuencia de fotografías que documentan la historia de la comunidad desde el siglo XIX hasta el presente. Las curadoras musqueam de la exposición, Verna Kenoras y Leila Stogan, consultaron con los ancianos del grupo y juntaron más de 150 fotografías. Han desplegado su selección en orden cronológico, asegurándose de que estén representadas todas las familias extensas de la reserva. Los rótulos están escritos en primera persona y los individuos que aparecen en las fotografías han sido identificados por su nombre y la relación familiar ("hijo de", "hija de"). Con respecto a una imagen anterior a 1900, las curadoras escriben: "No fuimos tan afortunadas con esta fotografía, porque no disponíamos de los nombres de ninguna de estas damas. Fue realmente triste". Según el personal de museo, el libro de comentarios de la exposición registra un nivel poco común de interés por parte de un público internacional, con reacciones a menudo transmitidas en forma directa a las curadoras. Cuando abandone el Museo de Antropología, la muestra será albergada en forma permanente por el Centro de Ancianos Musqueam.



Las fotografías y los textos también construyen la historia en la entrada del Centro Cultural U'mista en Alert Bay:

Los jefes kwagu'l estaban discutiendo la creación de sus antepasados mientras esperaban el segundo plato de un banquete ofrecido por uno de los jefes de Tsaxis. Al principio, nadie habló por un rato. Luego habló Malid, diciendo: "Es el Sol, nuestro jefe, quien creó a nuestros antepasados de todas las tribus". Y cuando los otros le preguntaron cómo era posible, pues el Sol nunca había hecho ni un solo hombre, el jefe permaneció en silencio. Otros dijeron, fue el Visón, Tlisalagi'lakw, quien hizo a nuestros primeros antepasados. Luego habló el gran invitador, diciendo: "Escuchen kwagu'l y déjenme hablar una palabra verdaderamente cierta. Veo como totalmente errado lo que los otros dicen, pues fue la Gaviota quien primero se transformó en hombre, sacándose la máscara y convirtiéndose en un hombre. Este fue el

comienzo de uno de los grupos de nuestra tribu. Y los otros surgieron cuando el Sol, el Oso Gris y el Pájaro del Trueno también se quitaron sus máscaras. Esa es la razón por la cual nosotros, los kwagu'l, somos muchos grupos, pues cada grupo tiene su propio antepasado original". Un jefe que venía de visita desde Nawitti estuvo en desacuerdo, y los kwagu'l de los cuatro grupos se enojaron. Pues los nawitti creen que el Transformador (o Creador) iba creando los primeros antepasados de todas las tribus utilizando gente que ya existía. Pero los jefes de los kwagu'l se burlaron de esto diciendo: "No digas que el Transformador fue el creador de todas las tribus. En verdad, él sólo vino para hacer daño a los hombres, convirtiéndolos en mapaches, nutrias de tierra y venados, pues sólo los transformó en animales. Nosotros los kwagu'l sabemos que nuestros antepasados son la Gaviota, el Sol, el Oso Gris y el Pájaro del Trueno" (Adaptado de una discusión grabada por George Hunt, 1903).

Este es uno de los doce textos expuestos a lo largo del corredor de entrada, donde las historias de la creación forman parejas con viejas fotografías de aldeas (en este caso, "Tsaxis, Fort Rupert, Kwagu'l", de Edward Dossetter, 1881). Las parejas representan a cada una de las principales comunidades nativas de la región, se encuentren estas actualmente habitadas o no. La impresión que se tiene, como ocurre con el texto que acabo de citar, es de diferencia y debate, de diversidad dentro de un contexto social y lingüístico compartido (el banquete y la discusión). Al presentar las fotografías y los textos por parejas, la declaración de apertura del centro cuestiona directamente el modo como estas personas diferentes, aunque relacionadas, han sido identificadas por los extraños: "Desde el momento en que los blancos vinieron a nuestras tierras, se nos ha conocido como los kwawkewlths por los Asuntos Indios o como los kwakiutl por los antropólogos. En realidad, somos los kwakwaka'wakw, gente que habla el mismo lenguaje pero que vive en lugares diferentes y tiene nombres diferentes según el grupo". Y al introducir los relatos sobre el origen, la declaración termina con un fuerte reclamo:

Cada grupo de personas en la tierra tiene su propia historia de cómo llegó a ser. Como dice Bill Reid en su prólogo a *Indian Art of the Northwest Coast* [Arte indígena de la costa noroccidental]: "En el mundo actual existe una creencia comúnmente sostenida de que, hace miles de años, según la manera de contar el tiempo que tiene el mundo,

los nómades mongoles cruzaron un puente de tierra para entrar en el hemisferio occidental y se transformaron en lo que hoy se conoce como indios norteamericanos. Hay, puede decirse, algunos escasos elementos para apoyar el mito del puente de tierra. Pero existe una enorme riqueza de pruebas para confirmar que las otras verdades son todas válidas". Estas son algunas de nuestras verdades.

Desde su inicio, el Centro Cultural U'mista destaca las oposiciones, subrayando la política de la identidad (conflicto en torno del derecho de nombrar, circunscribir y esencializar a grupos específicos) y de la historia (historias verdaderas discordantes, en torno del lugar del que proviene un pueblo y del lugar al que se dirige; el conflicto de la historia científica y el mito local o la genealogía política). Desde el inicio, se demuestra el poder para reclamar y recontextualizar textos y objetos "coleccionados" por las autoridades de afuera. Muchos de los relatos sobre la creación citados en la entrada son "adaptaciones de la obra de Boas y Hunt, *Kwakiutl Texts* [Textos Kwakiutl], 1903-1906". El grano de la "etnografía salvaje" se recicla, como parte de una articulación renovada de la identidad y la autoridad kwakwaka'wakw.

Al final del largo corredor de entrada, el visitante ingresa en la "Colección del potlatch" que se halla dispuesta en una escenografía de casa grande. Aquí las insignias del gran potlatch de Dan Cranmer cubren las paredes de un amplio recinto, siguiendo el orden aproximado de su aparición en la ceremonia. En la puerta, se leen las impresiones de dos ancianos que estuvieron presentes durante la rendición de los objetos en 1992:

Y mi tío me llevó al edificio parroquial donde estaban reunidos los jefes. Odan levantó una sonaja y habló. "Hemos venido a decir adiós a nuestra vida"; luego empezó a cantar su canto sagrado. Todos los jefes, de pie en círculo alrededor de sus cosas, estaban sollozando, como si alguien se hubiera muerto. (James Charles King, Alert Bay, 1977)

Mi padre tomó un gran cobre, está aún allí. Tomó un gran cobre y pagó nuestra salida de la cárcel. Pues la gente blanca no sabía que eso valía mucho dinero. No creían que fuera costoso.

Cada ser vivo en la tierra tiene una historia de su gente; esto es ahora parte de nuestra historia, que fuimos a la cárcel por nada.

Lo que hizo Dan Cranmer no tuvo fin; incluso si la gente quería que terminara, será recordado (George Glendale, Alert Bay, 19 de octubre de 1975).

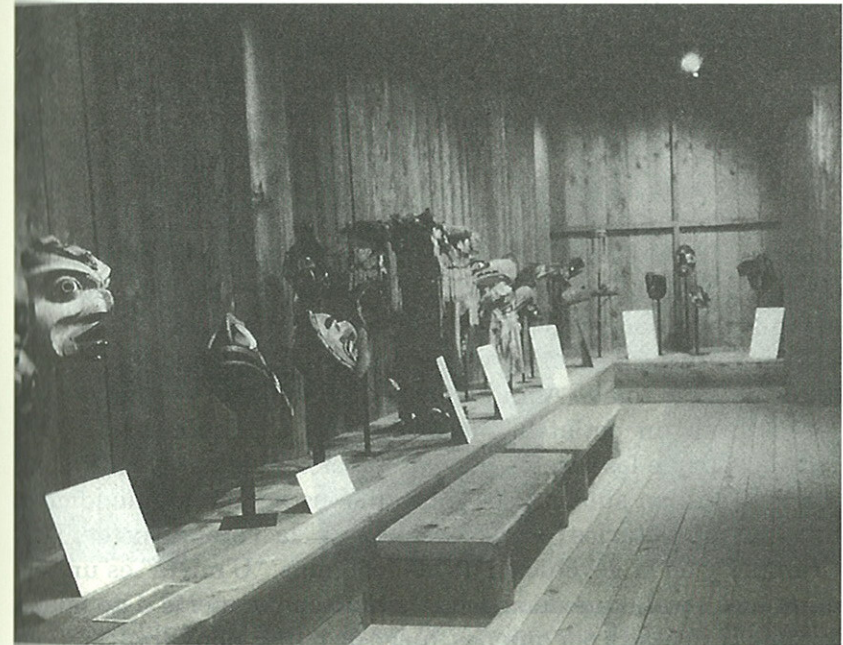


Figura 5.10. La Colección del potlatch en uno de los muros de la galería de la casa grande, Centro Cultural U'mista, Alert Bay. Fotografía de James Clifford.

En el recinto oscuro de la casa grande, los reflectores iluminan las insignias. El olor de la madera invade todo. Vigas y parantes de cedro macizo sostienen un cielo raso alto. Los objetos exhibidos están asegurados sobre pies de hierro en plataformas elevadas, contra las paredes, que es donde, en un potlatch actual, suele sentarse el público. (Patrick Houlihan [1991] señala que, a veces, parece como si los artefactos estuvieran observándonos.) En el fondo del recinto hay dos puertas anchas, que pueden abrirse en ocasiones ceremoniales, dando acceso directo a la playa. Si bien la casa grande es ante todo un museo (no hay tiraje para el humo de la chimenea y se han montado cámaras de seguridad sobre las grandes vigas de cedro), el recinto puede utilizarse para otros fines. Los ancianos enseñan a los niños pequeños canciones y relatos. Hay grupos de danza que se reúnen aquí (puede verse un gran palo para marcar el ritmo, montado sobre ruedas). Y una talla maorí muy elaborada, tendida sobre un banco, recuerda un re-

ciente encuentro transpacífico en el que el Centro recibió a una delegación maorí.

En el interior de la galería de la casa grande hay una atmósfera íntima; ningún vidrio separa al observador de lo observado. Las insignias, en procesión ritual, funcionan como un grupo que narra un cuento colectivo. Si bien es posible admirar sus cualidades formales individuales, los discursos históricos y políticos interrumpen la atención estética. (En realidad, algunos críticos de la muestra encuentran que su presentación un poco saturada y el estilo de iluminación no destacan ni la riqueza formal de los objetos ni el modo como debían de aparecer en los potlatch, dramáticos a la luz de las llamas.) Aquí los cobres, las sonajas y las matracas representan un potlatch muy específico. Cualquier otro uso y significado que los objetos puedan haber tenido para sus propietarios se hallan subsumidos (tal como los nombres individuales de esos propietarios) en la historia de la ceremonia de Dan Cranmer y en la devolución de las insignias. “U’mista” es un término kwak’wala que denota una situación de suerte o de buena fortuna disfrutada por quienes, luego de haber sido capturados en la guerra, logran regresar sanos y salvos al hogar.

Los visitantes de la exposición se enteran así del potlatch de 1921, del clima imperante de represión y de los recuerdos locales de esta historia. La información se brinda mediante citas intercaladas que provienen de los testimonios orales y de los archivos históricos. Contrariamente a lo que constituye la regla para una presentación orientada estéticamente, se ofrece a los visitantes una gran cantidad de material para leer, muy cerca de los objetos. Y en contraste con las contextualizaciones etnográficas familiares, no es la función de los objetos lo que se utiliza para rotularlos o localizarlos en forma específica (como ocurre en los otros tres museos). En realidad, no están rotulados en absoluto, en el sentido referencial corriente. En lugar de ello, se encuentran grandes tarjetas blancas esparcidas entre las insignias, con textos y citas seleccionadas por los miembros de la comunidad kwagiulth. Las tarjetas incluyen reminiscencias de los ancianos; citas de los informes del agente indio Halliday, en tono paternalista; descripciones que hacen otros agentes y misioneros de las costumbres “paganas”; una petición de 1919 en la que los jefes protestan por la supresión del potlatch (señalan la pérdida económica que esto



Figura 5.11. Máscaras de la colección del potlatch con textos históricos. Centro Cultural U’mista, Albert Bay. Fotografía de James Clifford.

representa para los que poseen cobres importantes, estableciendo una lista con su nombre y valor en dólares, y piden que se los deje tranquilos); un mensaje que Franz Boas recibió de un jefe kwagiulth (que dice esencialmente: “si usted viene a cambiar nuestras costumbres, entonces váyase; si no, es bienvenido”); una cita de una carta de 1922, escrita por el Jefe Inspector de las Agencias Indias (señalando que el doctor Boas es un norteamericano; que debería ocuparse de sus propios asuntos y no mezclarse en la defensa de los potlatch), etc. Los textos tienen una gran fuerza evocativa: voces de un pasado difícil que provocan curiosidad, admiración, congoja, pena, ira... Una de las tarjetas más breves merece ser citada in extenso:

Le devuelvo su cheque número 3799 por u\$s 22 pagadero a Abraham, quien se niega a aceptarlo por sus insignias, ya que dice que la suma es absolutamente demasiado pequeña para las insignias que él entregó. El quiere que yo le diga a usted que prefiere regalarle esos objetos y no aceptar los u\$s 22 que le da por ellos.

La mayor parte de los cheques restantes fueron pagados a los indios y, aunque algunos pensaron que el precio era muy bajo, los aceptaron (W.

M. Halliday, Agente Indio, Agencia kwawkewlth, Alert Bay, 1º de mayo de 1923).

Con respecto al cheque por US\$ 22 a favor de Abraham, se lo devuelvo y le pediría que le requiera su aceptación de esta cifra. Todos estos artículos están ahora en el museo y la valuación fue fijada por los funcionarios de esa institución. (Duncan C. Scott, Superintendente General Delegado, Departamento de Asuntos Indios, Ottawa, 16 de mayo de 1923)

Michael Baxandall (1991) nos recuerda que los rótulos no son, en sentido estricto, descripciones de los objetos a que se refieren. Más bien, constituyen interpretaciones que sirven para abrir un espacio significativo entre el que hace los objetos, el museo que los exhibe y la persona que los ve. A esta última, se le asigna la tarea de construir intencional, activamente, traducciones culturales y significados críticos. En la casa grande del Centro Cultural U'mista, el espacio entre rótulo y objeto se ha ampliado en forma dramática, y por ende solicita abiertamente el papel constructivo del observador. No queda ninguna relación de referencia directa entre el texto y el artefacto. Simplemente se han acercado los testimonios de una historia importante con respecto a los objetos. Al mismo tiempo que reacciona ante las tallas visualmente evocativas, el visitante arma una historia. Puesto que la propia visibilidad y la presencia de los objetos están aquí inextricablemente unidas a esa historia, los objetos mismos nunca pueden tratarse como iconos de arte o cultura puros. El efecto de la muestra, al menos para mí, fue de una poderosa narración de historias, una práctica que *implicaba* a su propio público. La implicación era política e histórica. No se me permitía simplemente admirar o abarcar las insignias. Me perturbaban, me entristecían, me inspiraban, me enojaban: respuestas que surgían en el espacio evocador entre textos y objetos.

Existen, desde luego, por lo menos dos audiencias principales para esta exhibición. Para la gente nativa local, la muestra cuenta su historia desde su perspectiva, basándose tanto en la memoria oral como en las fuentes de archivo. (La historia resultante puede ser cuestionable en algunos detalles para algunos otros grupos de kwakwaka'wakw, como veremos.) En términos generales, se rescata de la tragedia un mensaje de esperanza y orgullo. La simple presencia de las insignias en Alert Bay es un signo de elasticidad

cultural, y un futuro abierto, confirmando la opinión de George Glendale en el sentido de que “lo que hizo Dan Cranmer no tuvo fin”. Pero un visitante casual sólo puede adivinar cuáles serán las respuestas nativas. Me pregunto qué efectos se sentirían si se quitaran las tarjetas impresas esparcidas en la galería de la gran casa. ¿Y qué ocurre con esos visitantes que no han interiorizado lo que Baxandall llama la “escenografía de museo”? ¿De qué modo el museo, como “caja de tesoros” de los kwakwaka'wakw, continúa y transforma los modos tradicionales de riqueza, acumulación, colección y exhibición?¹⁶ ¿Qué historias cuentan y vuelven a contar estos objetos? Conozco muy poco de los modos en que esta exposición instruye e implica a los diversos públicos indígenas. ¿Qué es lo que se está comunicando? ¿Qué autoridad tribal específica se expone aquí?

Para los extranjeros como yo y para los canadienses blancos de la región, la muestra narra también nuestra historia. Es una historia de colonización y explotación de la cual nosotros, en la medida en que participamos de la cultura dominante y de una constante historia de injusticia, somos responsables. Nos encontramos con un discurso que informa y avergüenza. Cualquier postura puramente contemplativa se ve puesta en jaque por la mezcla perturbadora de los mensajes estéticos, culturales, políticos e históricos. Esta historia impone un sentido de localización a aquellos que se comprometen con ella, exacerbando la sensación de ser observada que experimenta la persona blanca. La muestra histórica en el Centro Cultural U'mista es pues marcadamente distinta de la instalación histórica del Museo Real de Columbia Británica en Victoria, poseedora del abarque, de la integridad que no mira las oposiciones, característica de la Historia mayor. Identificar un objeto como “utilizado en el potlatch” no es lo mismo que mostrarlo como propiedad de un potlatch específico y como parte de una lucha cultural aún vigente. Las narrativas de la Historia (objetiva) y la genealogía (política) no coinciden.

La diferencia entre el énfasis orientador de la UCB (mayor, estética) y el Centro U'mista (tribal, histórico) debería ser igualmente clara. Mostrar un objeto como obra de arte en una tradición vigente de la costa noroccidental desmerece su papel de valor en disputa en una historia local de apropiación y reclamo. Los objetos que integran la colección del potlatch del Centro U'mista son tesoros comunitarios, no obras de arte. Pero si bien ambos énfasis

no coinciden, tampoco se excluyen mutuamente. He dicho que uno de los modos actuales más efectivos de brindar valor de cruce cultural (moral y comercial) a una producción cultural es tratarla como arte. En las galerías temporarias que siguen al recinto de la casa-grande en el Centro Cultural U'mista, se exhibe arte antiguo, y especialmente nuevo, incluyendo la obra de transición de las décadas de 1940 y 1950 realizada por el maestro tallador jefe Willie Seaweed de Blunden Harbour.¹⁷ (En el Museo de la UCB, aunque están representados el antiguo y el nuevo arte, los lazos históricos entre ambos reciben poca atención: no hay obras de Willie Seaweed o de Mungo Martin, y algo de Charles Edenshaw.) Todo el arte representado en Alert Bay retiene un tono fuertemente histórico. Y es difícil separar el arte de la cultura en una estampa de una orca realizada por Tony Hunt, que contiene una declaración acerca del destino de la obra, que se utilizará en un potlatch. En un área de exposición, se hallan yuxtapuestas dos adquisiciones recientes: una vieja máscara y una máquina de coser antigua; esta última se identifica como perteneciente a Mary Ebbets Hunt, Anisalaga, 1823-1919, originaria de Alaska y esposa del agente de Hudson's Bay en Fort Rupert. Su bella máquina sobresale con mucho entre los demás trabajos artísticos, al mismo tiempo que recuerda un importante linaje. (Mary Ebbets Hunt fue la madre de George Hunt, el colaborador de Franz Boas y un antepasado de muchos miembros importantes de la comunidad kwagiulth.)¹⁸

Las diferentes inflexiones culturales y políticas del arte y la historia en Vancouver, Victoria, Cape Mudge Village y Alert Bay no excluyen la comunicación y la superposición. Los museos han cooperado desde comienzos de la década de 1980, compartiendo experiencia en curatoria y exposiciones. Uno de mis objetivos al señalar las limitaciones y ventajas de las instituciones mayores y tribales ha sido sostener que ninguna de ellas puede cubrir o controlar completamente los importantes significados y contextos que generan los objetos expuestos. Así, el intercambio y el carácter complementario, más que la jerarquía, debieran regir idealmente las relaciones institucionales. Por supuesto, existen obstáculos reales para tales relaciones: desigualdades en la dotación, el prestigio, el acceso a los fondos. Pero a medida que las perspectivas tribales ganan en visibilidad nacional, y que las colecciones mayores abandonan su pretensión de ser exhaustivas y universales, cabe esperar que las relaciones institucionales reflejen esos cambios.¹⁹



Figura 5.12. Máscaras de la colección del potlatch, Centro Cultural U'mista, Alert Bay. Fotografía de James Clifford.

La emergencia de los museos y centros culturales tribales posibilita una repatriación y circulación efectivas de objetos que durante largo tiempo se consideraron "propiedad" de los coleccionistas y curadores metropolitanos. La idea de que las instituciones mayores (como el Museo Canadiense de la Civilización y el Museo de los Indios Norteamericanos) exponen las culturas nativas norteamericanas ante la nación como un todo es cada vez más cuestionable. Lo mismo ocurre con la existencia misma de colecciones muy bellas, enormemente valiosas y no circulantes. Con una mejor comunicación profesional, con la manifiesta capacidad de las comunidades locales para hacer cosas diferentes, complejas, a partir de los objetos recibidos en herencia, y con las mayores posibilidades para los ciudadanos (y para los investigadores científicos) de visitar lugares remotos, pueden cuestionarse en sus propios términos incluso las argumentaciones científicas y políticas dominantes en favor de las colecciones centralizadas. Las instituciones gubernamentales y las fuentes privadas de financiación debieran impulsar activamente una distribución de la "propiedad" cultural más diversa, más interesante y más equitativa.

Después de visitar el Centro Cultural U'mista, me sorprendí reaccionando con mucha impaciencia frente a las dilatadas negociaciones con respecto al destino del Museo de los Indios Norteamericanos y sus depósitos subterráneos en el Bronx, repletos de artefactos nativos norteamericanos, la mayoría de los cuales nunca han sido exhibidos y bien puede ser que jamás lo sean. ¿Esta colección importante, "irreemplazable", debiera anexarse al Museo Norteamericano de Historia Natural, ser absorbida por el Instituto Smithsonian o ubicada en la Aduana del bajo Manhattan? ¿Se permitirá que H. Ross Perot la traslade a Texas? ¿Pertenece al estado de Nueva York? ¿O es un tesoro nacional que incumbe al Mall de Washington? (Finalmente se decidió crear un nuevo museo en el Smithsonian y usar la Aduana como anexo.) Al leer que se recaudaron muchos millones de dólares para salvar esta inmanejable colección, no pude dejar de recordar que los museos de Alert Bay y de Cape Mudge Village tienen que luchar en forma constante para obtener subvenciones que les permitan cubrir sus gastos operativos mínimos, desviando así energías que podrían dedicarse a otros proyectos comunitarios. Algunas migajas grandes de las mesas de Nueva York y Washington bastarían para mantenerlos a ellos y a docenas de museos tribales que están emergiendo. Una ironía aun peor: en algún lugar del depósito subterráneo del Bronx se encuentran treinta y tres piezas de insignias del potlatch de Village Island. George Heye, incansable comprador, arquitecto de la colección neoyorkina, se las compró a W. M. Halliday en Alert Bay. (Una tarjeta que puede verse en la muestra del Centro Cultural U'mista documenta esta compra por un "precio excelente", remitida a Ottawa. Sus superiores reprenden a Halliday por haberse desprendido de las piezas y consideran el hecho como una pérdida para *Canadá*.) Hasta el presente, el Museo de los Indios Norteamericanos se ha negado a devolver estas últimas insignias faltantes. (Webster, 1988).

★

Luego de haber establecido el contraste, entre sí y con los centros tribales, de las instituciones mayores de mi recopilación, me agradaría sugerir algunas diferencias entre los dos museos tribales. El Centro Cultural U'mista y el Museo Kwagiulth en Quadra Island adoptan estrategias bastante diferentes para exhi-

bir sus cupos de las insignias devueltas. En Alert Bay, la exposición permanente presenta la historia colonial del potlatch y, en particular, la historia de la gran ceremonia que organizó Dan Cranmer en 1921, en Village Island. En Cape Mudge Village vuelve a contarse esta historia pero sin destacarla; el nombre "Cranmer" carece de prominencia. En Alert Bay, se mencionan alrededor de una docena de comunidades que hablan kwak'wala, así como sus historias de origen, y la historia del potlatch de Cranmer termina representando la historia colonial común. El hogar al cual han regresado las insignias es una amplia unidad (en la diferencia) kwakwaka'wakw: una unidad "tribal" forjada por una cultura y una historia comunes de alianza, opresión y resistencia colectiva.

En Cape Mudge Village, la palabra "kwagiulth" en el nombre del museo remite a una unidad más amplia y a un grupo limitado de familias. El hogar en el cual han sido repatriados los objetos es una comunidad compuesta de jefes y de familias identificados, con reclamos continuos que atañen a objetos específicos. En su memoria recientemente publicada, el jefe Harry Assu (un lekwiltok) de Cape Mudge Village expresa a ambos programas:

Aquí en Cape Mudge, creamos la Sociedad nuyumbalees para fundar un museo y recuperar las insignias del potlatch. Elegimos el nombre de Museo Kwagiulth porque queríamos que fuera para toda nuestra gente, no sólo para nuestra tribu lekwiltok. En Cape Mudge, estamos ubicados en un lugar donde toda la gente puede visitarnos con facilidad, cuando se dirigen desde las aldeas del norte hasta la ciudad (Victoria o Vancouver). Es un muy buen lugar para reunirse. "Nuyumbalees" significa "el comienzo de todas las leyendas". Las leyendas son la historia de nuestras familias. Eso explica por qué nuestros jefes muestran nuestras danzas en el potlatch, así nuestras leyendas se transmiten a la gente. (Assu e Inglis, 1989:106)

Harry Assu describe el museo, ante todo, como un lugar de reunión y como un ámbito para exhibir las historias familiares dentro de una unidad diversa más amplia, ahora designada con el término "kwagiulth". Los objetos en la colección devuelta se vinculan con historias familiares fortalecedoras; se los muestra en forma análoga a la utilizada para ejecutar las danzas en el potlatch.²⁰ El público del museo es kwagiulth y la institución ha sido concebida dentro de un idioma distintivo y de una práctica

diferente de la propiedad, los derechos y la exhibición. El establecimiento del museo, impuesto como un requisito para la repatriación, fue reconcebido en términos tradicionales kwagiulth. Harry Assu continúa: "Todo anduvo bastante bien. Todo nuestro material que vino de vuelta desde Ottawa está en vitrinas en el museo, con la conformidad de la familia a quien pertenece. Eso es lo que significan para nosotros las máscaras y las demás cosas: propiedad familiar. ¡Nos sentimos orgullosos de eso! Narran nuestros derechos de familia a la gente. Con nuestro pueblo no se habla de los derechos y las danzas que se tienen; se convoca a la gente y se los muestra en el potlatch" (Assu e Inglis, 1989: 106).

El museo habla *en representación* de los derechos familiares a la gente (kwagiulth). No pone en primer término el objetivo de hablar *en nombre* de todos los kwagiulth *entre sí* o a una audiencia no tribal. La función primaria del museo, según el informe del jefe Assu, es la expresión del orgullo familiar local y de sus derechos, mediante objetos, relatos, danzas, autoridad política. Este es el significado principal del diseño de la exposición organizada en función de la propiedad familiar.

Reclamos familiares similares existen en Alert Bay pero no se los destaca en la muestra u'mista. Reflejando el hecho de que después de sesenta años hay conflictos en torno de la atribución familiar correcta (no todos están de acuerdo con todos los rótulos en el Museo Kwagiulth), el Centro Cultural U'mista afirma la propiedad en un nivel más amplio: los objetos aparecen en el museo como tesoros y testigos históricos de los kwakwaka'wakw. En efecto, el Centro Cultural U'mista aspira a una especie de condición mayoritaria dentro de la unidad tribal, dispersa pero emergente, que antes se llamaba kwakiutl del Sur.

Tal vez podemos distinguir énfasis cosmopolitas y locales dentro del espectro compartido de las instituciones tribales, énfasis que sugieren públicos, aspiraciones y políticas diversas. El Centro Cultural U'mista es tanto un centro comunitario (con programas de historia oral, lengua, vídeo y educación) como una institución que mira hacia afuera (productora de programas para una amplia distribución, colaboradora de los museos mayores en la organización de exposiciones itinerantes y otras cosas similares). La Sociedad U'mista comparte los objetivos de la Sociedad Nuyumbalees de Cape Mudge en tanto catalizadora comunitaria y como sitio de depósito y exhibición de objetos e historias del poder

y el significado tribal. También actúa en el mundo más amplio de los museos. Por ejemplo, la exposición que organizó para su décimo aniversario, sobre el importante trabajo de Mungo Martin durante las peores décadas de opresión, viajará a Cape Mudge Village, Victoria y la UCB, así como a otros varios museos de Canadá y posiblemente a los Estados Unidos. Gloria Cranmer Webster, como directora del Centro, tiene antecedentes de colaboración con las instituciones mayores de Victoria y con la UCB.²¹ Y el centro hace participar a artistas locales prominentes, en especial Hunt y Cranmer, cuyos públicos llegan hasta mucho más allá de la isla Vancouver.

El Centro Cultural U'mista también se apropia de la tradición antropológica mayor. Franz Boas, la autoridad blanca que puso a los kwakiutl en el mapa sociocientífico, figura como una suerte de antropólogo interno. Los textos kwakiutl que recolectó aparecen adaptados y citados; surge como un aliado en la exposición potlatch. Puede rastrearse un vínculo "familiar" en el colaborador etnográfico de Boas, George Hunt, abuelo del importante artista kwagiulth Henry Hunt, muchos de cuyos parientes viven y trabajan en Alert Bay y en la vecina Fort Rupert. En 1986, el Centro Cultural U'mista organizó una reunión a la que concurrieron treinta y cuatro miembros de la familia Boas, incluyendo a la hija de Franz Boas, Franziska, y muchos descendientes de Hunt. Entre los regalos intercambiados, hubo copias de la correspondencia entre George Hunt y Franz Boas. Siguiendo estos contactos de Boas, el centro ha rastreado algunas grabaciones tempranas de canciones locales, conservadas actualmente en lugares remotos como Washington, D.C. e Indiana.²² La antropología del salvamento se repatria.

El museo de Quadra Island no es tan amplio. No presenta su colección, a la manera del Centro U'mista, como arte, historia y mito kwakwaka'wakw, reclamando así en un nuevo contexto el ámbito de la cultura "kwakiutl" según Boas. Sus objetivos son más modestos e incluso, en ciertas áreas, implícitamente críticos del programa u'mista. El hecho de que el potlatch de Dan Cranmer sea subrayado en un museo dirigido por su hija no puede ser políticamente neutral. En realidad, algunas autoridades de otras familias kwagiulth han adoptado puntos de vista algo distintos con respecto al potlatch de Village Island, a quienes lo animaron y a su significado permanente. El papel central de los Cranmer, los

Hunt y el Centro Cultural U'mista no ha estado libre de cuestionamientos.

Al final de la secuencia del potlatch en Alert Bay, leemos el siguiente testimonio: "Cuando llegó a la casa, tu padre (Dan Cranmer) estaba vestido así, con los pies desnudos. Se deshizo de todo. Hizo todo de inmediato para hacernos sentir orgullosos. De una sola vez, para hacer todas las grandes cosas distintas entre nuestra gente. Otros hacían una cosa por vez; él fue el único que lo hizo todo junto porque su esposa era una mujer juiciosa" (Agnes Alfred, Alert Bay, 1975). El elogio de Dan Cranmer se ve complicado por una frase final que da crédito a su esposa. La frase, enigmática para un extraño, ha sido elaborada en un libro que escribió por la nieta de Agnes Alfred, Daisy (My-yah-nelth) Sewid Smith, *Prosecution or Persecution (Proceso o Persecución)*, publicado en ocasión de la apertura del Museo y Centro Cultural Kwagiulth en 1979. El libro, que contiene informes de los participantes del potlatch Agnes Alfred y Herbert Marting acerca de su encarcelamiento, describe la ceremonia de Village Island como un trabajo común de tres familias, los Cranmer (nimpkish) de Alert Bay, la nobleza mamalillikulla de Village Island y el jefe Billy Assu, un lek wiltok de Cape Mudge Village. El relato de Daisy Sewid Smith asigna el papel inicial en el asunto a la esposa de Dan Cranmer, Emma Cranmer, y a su familia. Los parientes de Emma Cranmer y Billy Assu habían acumulado una gran cantidad de efectos y dinero para facilitar el pago de la dote nupcial de Dan Cranmer. Cranmer también recibió ayuda de su propia familia (Agnes Alfred y otros) para hacer posible el gran dispendio. En la versión de la ceremonia de Village Island por Daisy Sewid Smith, Dan Cranmer aparece como un participante central en un acontecimiento colaborativo, no como su conductor. Su relato otorga preminencia al papel organizativo de Emma Cranmer y a su sentido de honda responsabilidad y culpa por aquellos que fueron a prisión. (A ella se la eximió, dado que su familia política nimpkish entregó sus insignias.)

Según Daisy Sewid Smith, su padre, el jefe James Sewid, inició el proceso de repatriación. Insistió en que Ottawa debía "recordar que esos artefactos pertenecían a jefes individuales, no a la tribu, y que nadie podía arrogarse el derecho de hablar en su nombre". Un comité de ancianos, representantes de las familias más involucradas, decidieron que el museo solicitado debía cons-

truirse en Cape Mudge Village. "Más tarde, algunos miembros de la comunidad nimpkish modificaron esta decisión y quisieron hacerlo en Alert Bay. De modo que se decidió tener dos museos y que cada familia determinara dónde quería exponer sus artefactos" (Smith, 1979:3). La división de los objetos entre dos museos no estuvo libre de disputas sobre el modo correcto de conmemorar el potlatch de Village Island y de exhibir sus insignias. *Prosecution or Persecution* contrarresta cualquier apariencia de preminencia nimpkish.²³

He mencionado brevemente las historias familiares vigentes después del gran potlatch y durante el proceso de creación de los dos museos. Mi intención, al plantear estas cuestiones que apenas empiezo a comprender, no es afirmar la verdad de una versión de los acontecimientos con respecto a la otra, o de establecer la autenticidad de un museo frente al otro. Simplemente deseo mostrar a los extraños la complejidad que se esconde detrás de palabras como "local", "tribal" y "comunitario". Pues es demasiado fácil hablar de "historia local", "tribu" o "comunidad" como si se tratara de conceptos que no admiten interpretaciones distintas ni son a menudo objeto de controversias. Es necesario tener presente el desacuerdo básico que muestra el relato de la creación de los kwagiulth, citado más arriba, emblemático de una diversidad vital dentro de una cultura y una historia compartidas.²⁴

Sería un error, empero, sobredimensionar las rivalidades. Las comunidades antes llamadas kwakiutl del sur están unidas por un fuerte sentido de historia, cultura, parentesco y opresión vigente que son comunes. El sentido de una identidad kwakwaka'wakw más amplia, representada en el Centro Cultural U'mista, es una poderosa realidad. Y, más amplio todavía, el dominio de la cultura y la cooperación de la costa noroccidental constituye en sí mismo una importante fuerza tribal. (En el Centro Cultural U'mista se exhibe una pintura de Bill Reid; el nimpkish Dough Cranmer trabajó con el haida Bill Reid en las casas y postes que se encuentran detrás del Museo de Antropología de la UCB.) En un nivel aun más global, las alianzas de la política poscolonial y del "Cuarto Mundo" están en íntimo contacto. El nombre de un equipo femenino de vídeo en el Centro Cultural U'mista, las Salmonistas, juega con los vocablos "salmón" y "sandinista", por referencia a la relación de aldea "hermana" que tiene Alert Bay con una aldea de pescadores en Nicaragua. Existen planes de un viaje

kwagiulth a Nueva Zelanda, para retribuir la reciente visita de una delegación maorí.



Regresé de la Columbia Británica con una sensación más compleja de los contextos distintivos, aunque interrelacionados, que rodean la circulación y muestra de los artefactos de la costa noroccidental. Cada uno de los cuatro museos se halla inmerso en relaciones de poder cambiantes y en articulaciones distintas de los significados locales y globales. La identidad y el poder tribales se han moldeado siempre por medio de alianzas, debates e intercambios: entre comunidades locales y, desde mediados del siglo XIX, con los blancos intrusos. Estos procesos continúan en la vida cultural contemporánea. Y a medida que instituciones como los dos centros kwagiulth ganan en visibilidad, escapando de una condición meramente local o menor, desafían las visiones globales corporizadas en las colecciones mayores. Simultáneamente, funcionan como centros culturales, ámbitos para la educación y la movilización comunitarias y para la continuidad de la tradición. Los museos mayores, las instituciones cosmopolitas que narran historias incluyentes sobre el arte y la cultura, comienzan a aparecer como instituciones nacionales más limitadas, enraizadas en centros metropolitanos específicos. Estos “centros” son, en sí mismos, productos de culturas e historias poderosas, hoy cuestionadas y descentradas por otras culturas e historias. Los efectos de este descentramiento comienzan a sentirse en los museos mayores de Victoria y Vancouver. Queda por verse en qué medida responden y con cuánta rapidez.

En la costa noroccidental, como en otros lugares, las economías e instituciones del estado-nación moderno han explotado, reprimido y marginando sistemáticamente a las culturas tradicionales de los pueblos nativos. Una lucha desigual por el poder económico, cultural y político mantiene su vigencia, en muchos aspectos, desde la época del potlatch de Dan Cranmer en 1921. Pero, por lo menos, una cosa ha cambiado. Hoy es evidente en la cultura dominante que muchas de las poblaciones nativas norteamericanas cuyas culturas se habían declarado oficialmente moribundas, que fueron “convertidas” al cristianismo, cuyas tradiciones culturales se “salvaron” en recolecciones textuales como las de

Boas y Hunt, cuyos objetos “auténticos” se coleccionaron masivamente hace un siglo, no han desaparecido. Con algunos aspectos de su vida drásticamente cambiados, con otros profundamente conectados con la tradición y el lugar, estos grupos tribales continúan resistiendo, peleando, adaptándose e ignorando los reclamos de la cultura dominante. La explotación —escuelas de menor nivel, atención inferior de la salud, escasas perspectivas de trabajo— continúa en muchos lugares. Lo mismo ocurre con la resistencia política y con el recurso fundamental de una tradición fuerte y flexible.

En la isla de Vancouver, el potlatch ha regresado; lo mismo ocurre con la mayor parte de las insignias confiscadas en 1922. Pero ello tuvo un precio: los objetos tomados ilegalmente no fueron devueltos en forma directa a las familias que los poseían. Por el contrario, se impuso un museo y finalmente dos. Es difícil imaginar una institución más occidental, metropolitana y de elite. Sin embargo, hemos visto que también el museo puede ser ocupado y desplazado. Nótese, por ejemplo, lo que ocurre con la palabra “museo” en un pasaje del jefe Harry Assu. Está evocando la ceremonia inaugural del Museo Kwagiulth en 1979 (un acontecimiento similar en espíritu a la inauguración del Centro Cultural U'mista en 1980, registrada en la película producida por el Centro, *Box of Treasures* [Caja de tesoros]: “El espíritu de la danza, mencionado como *Klassila*, ha estado preso en Ottawa durante muchos años y hoy se lo devuelve al pueblo kwagiulth. El Poder del Espíritu se arrojó simbólicamente del barco a la costa, en donde fue ‘atrapado’ e inició la danza con el que lo había atrapado. Este, a su vez, persiguió al espíritu a través de la playa y de las puertas del museo. El espíritu había entrado en la casa ceremonial (museo)”.