

Sol Montoya Bonilla*

Disonancias rituales. Curupira y la ambigüedad

Resumen: La antropología crea imágenes coherentes para domesticar las culturas. Esta es su fuerza sólida, y su mentira. El presente texto aborda la labor en el museo antropológico desde la perspectiva planteada en las discusiones contemporáneas de la antropología sobre el concepto procesual y relacional de cultura. El punto de partida es la acción ritual, subrayando su capacidad de disonancia y discontinuidad, es en este sentido que se alude a la figura de un espíritu de la amazonía, Curupira, que representa la ambigüedad y lo contradictorio del ser humano y del mundo espiritual. Finalmente se vinculan las reflexiones sobre el ritual con las cuestiones inherentes al museo antropológico.

Summary: Anthropology creates coherent images in order to domesticate cultures. This is both its strength and its weakness. The present text approaches work in the anthropological museum from the perspective raised in contemporary anthropological discussions about the procedural and relational concept of culture. The starting point is ritual action, underlining its capacity of dissonance and discontinuity; in this sense it refers to an Amazonian spiritual character, Curupira, which represents the ambiguity and the contradictory nature of the human being and the spiritual world. Finally, reflections about the ritual are related to the inherent questions of the anthropological museum.

1. Discontinuidad en la representación. Escenificaciones en rituales y museos

Los conceptos de transformación, de representación y de traducción son inherentes a la antropología, al quehacer antropológico y asimismo a la labor museal. Entender la cultura implica traducir de un lenguaje a otro, lo cual a su vez requiere de una interpretación de los códigos culturales. Esta interpretación se concreta en la mayoría de los casos en el texto escrito.

El museo constituye un espacio al que se trasladan realidades que han tenido lugar en otro contexto socio-cultural, por eso la representación de esa otra realidad en el nuevo espacio, debe re-construir y para ello interpretar. De esta forma es necesario yuxtaponer espacios y tiempos, acto creativo en tanto no es posible copiar una realidad

* Medellín, Colombia. Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.



pre-existente; el texto escrito tanto como el guión museal nos confrontan con una reflexión similar: ¿en qué medida la etnografía y la exposición museal son fieles a una realidad cultural determinada?

Esto quiere decir que el antropólogo como escritor y el antropólogo como expositor en un museo, se enfrentan a un proceso similar en la representación del Otro, al cual antecede el proceso de descontextualización. En el caso del texto escrito, los textos producidos en un determinado marco socio-cultural se dirigen a un Otro cultural, de donde proviene el autor; en forma similar, en una exposición se reúnen artefactos presentados de tal forma que permitan construir un discurso sobre una cultura, independientemente de que los objetos existan aún en su lugar de origen. Se trata en ambos casos de traducir para comunicar, esta es una labor de representación del Otro, tanto el texto escrito como la exposición museal constituyen una puesta en escena. La exposición cuenta una historia visualmente en diferentes espacios (las salas) con unos compartimientos que son las vitrinas; de la misma forma en que los capítulos de un libro pueden ser leídos separadamente, las salas del museo pueden ser visitadas separadamente, pero el conjunto debe conformar un todo orgánico para el público o el lector.

El objetivo del presente texto es hacer confluír cuestionamientos que conciernen tanto al museo antropológico como a la investigación y a la docencia antropológica. Las preguntas en relación a las formas de comunicación entre realidades culturales diferentes, entre diferentes aspectos de una realidad, o que conciernen a las relaciones entre artefactos en apariencia desligados unos de otros, preguntas comunes a cualquier quehacer antropológico.

La idea de cultura como totalidad orgánica, surgida con el inicio de la antropología, permitió romper con las clasificaciones racistas sobre la diversidad humana al introducir el concepto de cultura para todos los grupos humanos; sin embargo, esa forma de entender la cultura como unidad coherente y continua, ha impedido en muchos casos tanto preguntarse sobre las rupturas de esa continuidad física, como abordar la cultura como una sucesión de relaciones establecidas que tienen lugar en un momento histórico concreto. Ver la cuestión de esta manera, posibilitaría abordar la cultura como una narración discontinua y reconocer así mismo que la etnografía es igualmente una narración discontinua que selecciona imágenes y las coloca unas al lado de otras, tal como si así figuraran en la realidad, lo cual equivale a crear ficciones con base en un concepto o en un discurso determinado.

James Clifford se refiere en esta dirección a la etnografía como una forma de colección de cultura (1998: 274 y ss.), lo cual le permite mostrar la manera en que los hechos y las experiencias son coleccionados, desprendidos de sus circunstancias de origen y dotados de un valor durable en una nueva reorganización.

En correspondencia con la idea de cultura como una totalidad orgánica, en la antropología se ha desarrollado una historia del ritual, que le atribuye como principal característica la de servir de ordenador coherente en situaciones de desorden incoherente. Desde Émile Durkheim hasta Victor Turner ha imperado la concepción del ritual como un puente que posibilita transitar entre dos puntos o momentos en forma

adecuada, absorber tensiones y catalizar desórdenes; es de esta manera que el ritual garantiza la continuidad de una unidad cultural, lo cual es particularmente subrayado por Durkheim.

Esta perspectiva del ritual como acto estabilizador y ordenador que impera desde el inicio de la antropología hasta hoy, es denominada por Rodrigo Díaz Cruz “la historia de bronce del ritual” que según el autor se ha complacido en abordar la claridad de esa práctica humana y por eso se le ha escapado su lado oscuro y salvaje (Díaz Cruz 1998: 310). Alternativa a esta visión, es pertinente introducir aquella que evidencia la pluralidad de perspectivas del ritual o de horizontes rituales y rompe con la idea del ritual con capacidad de brindar la percepción de una cultura, pues esta visión no está basada en la existencia de una percepción unitaria.

A la “historia de bronce del ritual” corresponde una visión “domesticada” del ritual, definida por Díaz Cruz como aquella que ve en el ritual sólo un medio para fortalecer las instituciones (Díaz Cruz 1998: 65) y por lo tanto es reducida. Díaz Cruz propone adjuntar la teoría “salvaje” del ritual, entendida como aquella que incluye su posibilidad de transgresión; en esta dirección puede pensarse en que tal teoría tenga en cuenta los desgarramientos y todo tipo de sentimientos que por el hecho de formar parte del ser humano, sujeto a la dicha pero también al terror, hacen parte de los procesos rituales. En este sentido es posible hablar de discontinuidades en los rituales. La discontinuidad en contraste con la continuidad que ha sido acentuada en la antropología tradicional –la cual no considera las rupturas que existen en todo proceso socio-cultural–, se refiere tanto a que el ritual no es un acto calculado y totalmente regularizado que excluye los imprevistos, como al hecho de que la acción ritual no margina absolutamente la acción cotidiana. El término de discontinuidad como el de continuidad y ausencia de ruptura, tiene que ver con la perspectiva del antropólogo, no con la de los sujetos de la acción ritual. La importancia de las discontinuidades en las experiencias rituales, que acentúan su espacio “salvaje” como se ha definido anteriormente, se evidencia en algunas descripciones etnográficas que transcribo a continuación. En ellas se observa la irrupción de lo cotidiano en la acción ritual, la presencia de elementos no planificados y previsibles de antemano, actitudes muy diferenciadas de los participantes y la simultaneidad de acciones diversas en el proceso ritual, elementos que permiten repensar la visión “domesticada” del ritual en la antropología.

El etnólogo alemán Koch-Grünberg hace la siguiente descripción del momento posterior a una ceremonia funeraria acaecida durante su permanencia entre los indígenas Kaúa del Alto Aurá en el Amazonas:

A las cuatro de la mañana me despertaron unos lamentos. Mandú y el hermano del difunto estaban sentados en el suelo, junto a mi hamaca, lamentándose en forma desgarradora. Comenzaban con un diálogo monótono como el de la víspera pero, gradualmente aumentaba la velocidad con la que se expresaban y el tono se hacía más lastimero. Los dos se cubrían la cara con las manos y sollozaban con fuerza entre una y otra frase. Por último sus oraciones fúnebres se mezclaron hasta formar un dúo prolongado. Interrumpidas por los sollozos y lamentos, el tono de sus voces subía en una especie de acorde hasta hacerse casi inaudibles. Todo tenía un carácter melódico, en especial Mandú llevaba el ritmo y la tona-

da, mientras que el otro profería gritos desafinados. Los lamentos terminaron abruptamente después de un cuarto de hora; los deudos se destaparon la cara y reanudaron la conversación en tono normal. Lo más probable era que Mandú no hubiera derramado una sola lágrima, pero el hermano del difunto debía haber llorado mucho porque se sonaba con gran estrépito usando la mano como pañuelo. Hasta llegó a transmitirme algo de su aflicción. Nuevamente, mientras duró la ceremonia, los deudos permanecieron sentados en ángulo recto en relación uno con otro y no se miraron, por el contrario, se dieron la espalda. Mientras tanto, los demás moradores de la Maloka que no tomaban parte en las lamentaciones, conversaban y reían a carcajadas, algunos niños correteaban por la casa entrando y saliendo (Koch-Grünberg 1995: 51-52).

En la anterior descripción contrasta la actitud de los dos protagonistas dolientes, el uno ha llorado mucho y el otro no, uno canta melodiosamente, otro profiere gritos disonantes. La descripción no permite percibir un orden continuo en la ceremonia, como tampoco una reacción similar de los hombres ante el mismo hecho; en tanto el primero expresa el dolor silenciosamente el segundo lo hace bulliciosamente; sin embargo los dos son personas de un mismo entorno cultural ante un mismo hecho. Es la imagen discontinua y contrastante que transmite la descripción, lo que posibilita en parte ingresar en la escena descrita y contagiarse, como el propio autor, de la aflicción de los participantes. La descripción simultánea de la diversidad de actitud de los participantes resulta por ello de sumo interés.

Una segunda descripción hecha por el antropólogo colombiano Roberto Pineda del baile de Chontaduro de los indígenas Andoque nos orienta en la misma dirección:

Durante toda la noche se bailó así. Cuando la danza terminó el cantor principal se desprendió del grupo y salió de la maloca. Al día siguiente, en la tardecita, comenzó el rito del Tori (delfín), de "Don Placer". Tres enmascarados llegaron de manera súbita a la maloca. Traían puesto un palo de balsa pintado de negro y con la punta roja, que semejaba un pene erecto. Mientras hacía ruido agredían a las mujeres y ellas los espantaban. Los pequeños lloraban y salían corriendo tras sus madres. Cuando alguna mujer lograba golpear el Tori, el pene perdía erección y su dueño se revolcaba quejumbroso en el suelo. Mientras tanto la algarabía y el bullicio aumentaban. Don Placer cantaba inmutable en medio del aparente desorden. Durante largo tiempo los Toris embistieron a las mujeres. El día se inició y aún en la maloca los bailarines cantaban y gritaban (Landaburu/Pineda: 1984: 137; véase también Espinoza 1995: 226).

Esta descripción permite entrever dos planos diferentes de los sucesos, uno planeado y el otro no, éste es cuando los niños lloran en realidad y corren tras sus madres, lo cual sin formar parte de la ceremonia llega a convertirse en parte integral de ella; evidenciando que la ceremonia incluye momentos que no son de ninguna manera previsibles. Si se tratara de preverlo todo de antemano siguiendo un curso perfectamente estipulado, se llevarían a los niños lejos de sus madres durante la persecución, de manera que no "interfirieran" en la escenificación e instauraran desorden. Existe naturalmente, de otro lado, la posibilidad de que sólo de esta manera sea posible que los niños aprendan el ceremonial y su significado.

Una tercera descripción de un ritual funerario de la población negra en Colombia, durante el cual se cantan unos cantos llamados alabados, permite una reflexión sobre el ritual en una dirección similar.

Las mujeres se van turnando, se corrigen, recuerdan los cantos, se animan, se corrigen, recuerdan los cantos, se animan, se critican, se ríen, comentan.

Hacen un recorrido por la vida de cada uno y de la comunidad, de manera espontánea e informal, sin preparación previa y sin libretos, al calor del licor ofrecido por los dolientes.

En el entorno reinaba igualmente el ruido producido por los asistentes quienes además de cantar reían, discutían, se ponían de acuerdo, se paraban, caminaban de lado a lado del salón, bebían aguardiente, fumaban y compartían con los dolientes, quienes a su vez los atendían con sandwiches, tintos, cigarrillos y tabacos.

Este grupo tiene poca fuerza al cantar, y las mujeres que están acompañando a las cantantes principales no conocen bien los cantos, como tampoco se los sabe doña María, quién además argumenta que no se entiende lo que cantan, por lo cual no puede ni siquiera acompañar.

La gente forma pequeños grupos con sus amigos y amigas y hablan entre ellos, lo cual hace que un señor alce la voz y diga “silencio que esto parece un piñata” (Montoya 2002: 103).

Esta tercera etnografía da cuenta en forma más vehemente que las anteriores, de la simultaneidad “dispar” de acontecimientos; unos gritan, otros comen, otros juegan, otros simulan, otros representan, otros observan o presencian serenamente. Todos están reunidos alrededor de un hecho que los convoca; la muerte y más que ella el ritual de despedida. Pero cada uno de los participantes se ubica en una perspectiva diferente ante el acontecimiento y tiene un papel diferente en él, lo cual permite hablar de la existencia de una pluralidad de perspectivas.

Las tres descripciones se refieren a situaciones diversas, vividas en diferentes momentos y entre grupos humanos diferentes, sin embargo todas ellas posibilitan señalar elementos comunes del ritual, que pueden colaborar para la reflexión sobre nuevas formas de representación en el museo antropológico, tal como he definido uno de los propósitos del texto. Pero más allá de este interés y en relación con él se ubica la cuestión de la narrativa en cualquiera de sus variantes ¿Cómo narrar una historia? ¿Es posible narrarla desde una pluralidad de perspectivas?.

En el ritual se narran múltiples historias ordenada y desordenadamente, pero la necesidad de la ilusión de un orden ritual preexistente parece fortalecerse en situaciones en las que el ritual se lleva a cabo en contextos diferentes al original o en contextos cambiantes, como son los de la migración. Es ésta la dirección indicada por prácticas rituales observadas de migrantes, en las cuales se pretendía copiar un orden ritual que existía en el lugar de procedencia de los migrantes ¿Había existido ese orden en realidad o más bien había una necesidad de inventarlo para reconstituir historias coherentes y continuas, rompecabezas en los cuales todas las piezas se ajusten a la perfección? (Montoya 2002). El proceso enunciado es similar al que tiene lugar en el museo antropológico, en tanto se inventa una tradición a los ojos del presente: los migrantes ima-

ginan un orden de referencia que tenían en otros espacios, el antropólogo en el museo, imagina y reconstruye una tradición y un orden existentes con base en objetos y relatos descontextualizados.

La falta de infalibilidad y de previsibilidad en la experiencia ritual fue posible observarla igualmente durante un ritual de curación entre los indígenas embera-chamí en el municipio de Antioquia, Colombia. En ese caso la mujer jaibaná (chamán de este grupo indígena) que vino a ayudar a su hermano en la ceremonia, se quedó dormida en la pieza vecina a aquella en la que se desarrollaba la curación, mientras veía televisión en compañía de otros familiares del jaibaná oficiante del rito. Los antropólogos presentes quedamos sorprendidos, pues para nosotros era difícil entender que la participación planeada de la jaibaná en el ritual no tuviera lugar y además que en el cuarto vecino adonde se celebraba el ritual se estuviera viendo televisión. Nuevamente nos enfrentamos al entrelazamiento de la acción ritual y la acción cotidiana que se corresponde al que existe entre la acción sagrada y la profana.

Estas reflexiones van dirigidas a ilustrar como en los rituales se genera un tipo de orden que no puede ser representado en un museo que elimine la disonancia en las estructuras, en los sonidos, en las perspectivas, es decir en un museo que favorezca y presente sólo una versión del acontecimiento o del objeto, pues el entendimiento de estos pasa por la presentación de sus múltiples variantes, tal como acontece con el relato mítico (Montoya 1996).

2. El museo – ¿caricatura de la antropología de bronce?

La historia de bronce del ritual que lo ha desprovisto del accionar humano es válida igualmente para las representaciones museales, en las cuales el Otro se vuelve inexistente si no se tiene en cuenta la forma en que los sujetos representados se apropian de los objetos museales. La perspectiva que ha favorecido presentar la coherencia y unidad cultural de los seres humanos conduce a la exclusión de una serie de voces, al privilegiar sólo una de ellas es unilateral. Reivindicar una unidad y regularidad cultural, sea en el ritual o en la exposición museal va en contravía a la plurivocalidad y multidimensionalidad de la acción humana.

Si se considera que el quehacer antropológico que constituye un viaje hacia la alteridad está lleno de sorpresas, inconvenientes y hallazgos incómodos (Díaz Cruz 1998: 316), no hay razón para excluir del museo antropológico esas sorpresas en aras de construir un orden inexistente. El calificativo que se le ha dado al museo de prisión o de cementerio por el afán manifiesto de preservar y coleccionar, imperante en el occidente, se debe también a que en él se ha buscado presentar una continuidad y una totalidad ficticias (Ochoa 2001). En esta perspectiva los artefactos han cumplido la función de ilustrar la supuesta totalidad cultural, en la misma forma en que para la antropología tradicional el ritual cumplía la función de restaurar una continuidad acosada por el desorden. Las implicaciones de esta perspectiva son ofrecer una imagen de grupos humanos ausente de contradicciones y de ambigüedades, ya sea en textos etnográficos o en exposiciones museales. En esta misma dirección argumenta Homi Bhabha

para introducir el concepto de “tercer espacio”, que indica el espacio de la ambivalencia, de la permanente constitución identitaria, un espacio que no es resultado de la contradicción de polaridades binarias sino de identidades contradictorias y ambiguas (Bhabha 2000: 57 y ss.).

En analogía con el término de horizontes rituales que se refiere a la multiplicidad de perspectivas para observar e interpretar un ritual, es pertinente introducir aquí el término de horizontes de representación para referirse a las diferentes posibilidades en que los objetos son representados en una misma cultura y también a sus formas de representación, sea en el texto o en el museo. En cuanto al último, se plantea la pregunta sobre la manera posible de incluir los diferentes horizontes de representación en la exposición museal, presentar las múltiples funciones y sentidos del objeto e incluir las diversas formas de su apropiación. En suma, queda abierta la pregunta sobre las posibilidades de introducir la multivocalidad cultural con base en objetos museales.

Si la narrativa, tanto en el texto antropológico como en el mítico, está constituida por una multiplicidad de versiones, lo mismo es válido para la narrativa en el museo; por esto resulta importante incluir diversas versiones en la exposición museal. En una forma similar a la del análisis mítico, que requiere ocuparse de las diferentes versiones de un mito, también la inclusión de los diferentes horizontes de representación en el museo es necesaria para dar cuenta, tanto de las dinámicas de actualización estética y simbólica de los artefactos, como de su multivocalidad. En el museo con frecuencia se preserva a los objetos de sus cambios; a través de los objetos se congelan situaciones y algo surgido de una circunstancia y de una perspectiva particular, se constituye en la situación y en la perspectiva. Es decir que el discurso antropológico se expresa igualmente en el museo.

3. Artefactos rituales en la Amazonía

Paso ahora a ilustrar estas reflexiones sobre las posibles múltiples representaciones y significados de un objeto con algunos ejemplos de grupos indígenas de la Amazonía.

En diversos grupos indígenas se le da al niño pequeño un arco cuya forma y dimensión va cambiando de acuerdo al desarrollo del menor, “es el arma con la que uno se para primerito cuando es muchacho y está aprendiendo a caminar” (Espinoza 1995: 220), dice un relato de los indígenas andoque; entre los grupos indígenas de la región del Xingú (Brasil Central) cuando se realiza la ceremonia de perforación de las orejas con la cual empieza el período de iniciación para los niños alrededor de los 8 años, ellos comienzan a fabricar sus flechas durante la reclusión; por lo tanto los artefactos acompañan los procesos vitales, los marcan e inciden en ellos. En la misma medida que los rituales, los objetos rituales no sólo ilustran o significan algo existente con anterioridad a los objetos mismos, sino que están en condición de crear nuevos significados.

Entre los xinguanos las flechas acompañan procesos vitales importantes en los cuales tienen la función de establecer un orden en fases de ambigüedad y peligro como lo son los ritos de paso y en particular la fase liminal de ellos. La flecha, símbolo de

comunicación y apertura entre los kamayurá del Xingú materializa externamente un proceso que el joven está viviendo interiormente durante la fase de reclusión, después de la cual ingresará al mundo de los adultos; por lo tanto la flecha se constituye tanto en una experiencia práctica como espiritual del iniciante (Suhrbier 1998: 190). Entre los indígenas andoque (Colombia), la flecha es el arma adecuada para enfrentar la rabia frente a los enemigos y propiciar condiciones de paz, es por esto que el baile de Fausiya (flecha) se celebra con el objetivo de superar la rabia y la violencia (Landaburu/Pineda 1984: 253 y ss.).

La flecha remite en los dos casos mencionados a procesos humanos y a sentimientos existentes, a la posibilidad de apaciguar sentimientos negativos frente al Otro y resolver conflictos, también sintetiza la materialización de un orden que constituye un polo en momentos de confusión ritual. A un joven kamayurá enfrentado al proceso de iniciación, el proceso de fabricación de la flecha ofrece una posibilidad de expresión individual y simboliza su integración al mundo y a la seguridad en un momento liminal signado por la ambigüedad, en ese sentido la flecha se constituye en un soporte importante.

Así como en el caso expuesto, en el mameadero, espacio ritual, cuando se relata al ritmo del pilón de la coca los objetos se constituyen en voces; tanto el palo multiplicador como el manguaré (objetos rituales) son vehículos de expresión, este último es la voz del líder de la colectividad (Espinoza 1995: 209). Los artefactos son voces de los espíritus no sólo en sentido figurado. Durante la fiesta Yawarí la flecha lanzada produce en su vuelo un sonido semejante al del rugido del jaguar cuando está furioso, el artefacto no es el jaguar pero habla como éste y se asemeja a él en momentos de furia (Münzel, según Suhrbier 1998: 104).

También la flecha sin filo utilizada para matar aves por los indígenas kamayurá, produce un sonido al ser lanzada, el objeto tiene una voz y es por medio de ella que es posible descifrar su sentido; ello indica que el objeto debe ser interpretado de acuerdo a su contexto específico y no cuando silenciosamente reposa al lado de múltiples objetos en apariencia idénticos, acompañados por explicaciones sobre su origen y su función. Retomando la apreciación de Rodrigo Díaz sobre el ritual, es posible decir que el objeto desprovisto del accionar humano pierde su sentido.

Es importante preguntarse qué pasa con los objetos que acompañan los estados de liminalidad regidos por la ambigüedad y el peligro; ¿Logran constituir un orden o expresan ellos mismos el desorden ritual? ¿Existen objetos que atestigüen las dificultades del ser humano durante esos procesos? Hace falta evocar el viaje antropológico, no exento de desdichas, y el viaje ritual lleno de zozobras y preguntarse qué pasa con las imágenes surgidas durante esos viajes y el por qué la antropología con frecuencia ha callado sobre los objetos que los acompañan. Ahondar en estas reflexiones permitiría articular la discusión sobre el museo antropológico con aquella de la disciplina sobre los procesos de configuración de identidad, en el sentido de que los procesos culturales son contradictorios y no previsibles, tal como ocurre con las fases liminales. Si durante los viajes rituales se observan seres monstruosos, se emiten gritos desaga-

rradores, se sienten temores ¿En dónde están los objetos liminales o las imágenes surgidas durante estos momentos? ¿Cuáles colecciones y exposiciones museales los ubican como núcleo de atención?

Las investigaciones no se centran en las imágenes y los objetos “salvajes”; es posible afirmar que la historia del objeto, de la imagen y de la representación “salvaje” está por escribirse y por reflexionarse. Hasta ahora se ha desarrollado aquella visión que en analogía con el ritual puede denominarse versión “domesticada” del objeto, la que les atribuye sólo el control del desorden espiritual, el apaciguar los sentimientos y la posibilidad de aprisionar en el sentido de someter al Otro, tal como lo ha hecho en gran medida el museo, dejando de lado otros aspectos. La posibilidad del museo que logre satisfacer la necesidad cognitiva y la estética puede ser avisorada desarrollando la reflexión sobre la representación salvaje del Otro, de su ritual, sus objetos y su cultura.

¿La flecha “cargada con la fuerza del espíritu” (Suhrbier 1998: 105) tiene un vuelo ordenado y recto, o imita su vuelo también la voz a veces terrorífica de los espíritus y la confusión que producen en el ser humano? ¿Qué características tiene la flecha del chamán que produce enfermedades? No hay razón para escuchar tan sólo la voz de aquella flecha que ordena el mundo y que permite presentar las culturas como un todo coherente ajeno a los procesos humanos reales.

La flecha señala un proceso y también señala un fin cuando acompaña a quien muere en su tumba, ofrece al iniciante seguridad pero también es un peligro cuando proviene del chamán, su vuelo es suave cuando es disparada al enemigo simbólico en los bailes o cuando se dirige a señalar la mujer escogida como esposa, pero es mortal cuando su objetivo es el enemigo real. La posibilidad de vincular el mundo humano y el de los espíritus somete a la flecha a un vuelo que puede ser sorpresivo, como todo aquello que está en relación con el universo de los espíritus.

4. El museo como espacio de domesticación

La base de las colecciones museales son historias de seres humanos en un espacio y en un tiempo ausentes; historias de pérdidas, transformaciones y creaciones, por lo tanto las exposiciones deben narrar esas historias. Si las colecciones, las taxonomías antropológicas, tanto como la vida están amenazadas por contingencias temporales, ¿por qué dejar de lado en el museo esas contingencias en aras de dar a conocer historias coherentes de principio a fin?

Por medio de colores, sonidos, olores, imágenes y objetos, el museo está en posibilidad de dar cuenta de una realidad que se transforma y puede de esta manera constituirse también en un espacio de transformación para el visitante, al cual se le ofrece la oportunidad de experimentar tanto los gustos como los disgustos del viaje antropológico. Más que presentar en el museo la voz del Otro, se trata de presentar las voces del Otro, un guión es uno entre muchos posibles guiones, trátense de flechas, rituales, cerámicas o fetiches. Los artefactos son, como las perspectivas antropológicas, efímeros, flexibles y llenos de significados contradictorios, tal como lo expresaba el mascarero

(hacedor de máscaras) Hugo Ladino a propósito de la máscara del carnaval que reunía espacios de enemistad, expresando el proceso histórico contradictorio en la localidad de Riosucio (Montoya 2000).

Existen objetos que señalan rabia, fracaso, infiabilidad del ser humano. Valdría la pena pensar en la forma adecuada de presentar en el museo hechos de desordenamiento, discontinuidad y disonancia de la experiencia vital de seres socio-culturales, lo cual no está contemplado en la historia de bronce de la antropología con sus correspondientes espacios de domesticación, como lo han sido los museos y las colecciones etnográficas. De esta manera un orden puede entenderse como orden y como debate sobre ese orden (Gutiérrez Sanín 2001: 12); el discurso y el contradiscurso constituyen un conjunto.

Este fue uno de los puntos álgidos de discusión en el simposio de etnografía en Bogotá, Colombia, en 1999, durante el cual se cuestionaba la posibilidad de configurar un museo nacional con base en una memoria colectiva y continua. La creación de un museo que integre a toda la población de un territorio geográfico delimitado como nación bajo el supuesto de la existencia de una identidad única y globalizante, va en contravía a la necesidad de pensar en dirección de la representación de diferentes realidades entrecruzadas que constituyen una nación o un grupo socio-cultural.

Esta posibilidad de expresar dos tiempos diferentes en un sólo espacio en forma simultánea, de reunir actitudes contradictorias, se concreta en la figura de Curupira (Izzi 1996: 91), espíritu guardián de animales y plantas en la Amazonía indígena. Para el observador no es posible saber si el espíritu se ubica hacia el pasado o hacia el futuro, ya que si sus pies se dirigen a una dirección, su mirada está dirigida hacia la dirección contraria.

Bibliografía

- Bhabha, Homi (2000): *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg Diskussion, 5. Tübingen: Stauffenburg.
- Clifford, James (2001): *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna* [1988]. Barcelona: Gedisa.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1998): *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. Autores, Textos, Temas: Antropología, 33. Barcelona/ Iztapalapa (México): Anthropos/ Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.
- Espinoza, Mónica (1995): *Convivencia y poder político entre los andoque*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gutiérrez Sanín, Francisco (2001): "Las trampas de la memoria." En: Ministerio de Cultura/ Museo Nacional de Colombia (eds.): *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*; Bogotá: Ministerio de Cultura/ Museo Nacional de Colombia, pp. 171-179.
- Izzi, Massimo (1996): *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Barcelona: Editorial Alejandría.
- Koch-Grünberg, Theodor (1995): *Dos años entre los indios* [1909-1910]. 2 vols., Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Landaburu, John/Pineda, Roberto (1984): *Tradiciones de la gente del hacha: Mitología de los indios andoque de la Amazonas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Montoya Bonilla, Sol (1996): *Verflechtungen. Indianische Mythologie des Amazonasgebietes. Jenseits von Wort und Bild*. Curupira, 3. Marburg: Curupira/ Förderverein Völkerkunde in Marburg.
- (2002): *Informe final de investigación "Reelaboración y recontextualización de referentes simbólicos. Rituales de migrantes en la ciudad de Medellín"*. Ms.; Medellín: Centro de Documentación de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
- Montoya Bonilla, Sol/ Schmidt, Bettina E. (2000): *Teufel und Heilige auf der Bühne: Religiosität und Freude bei Inszenierungen mestizischer Feste in Südamerika*. Curupira, 8. Marburg: Curupira/ Förderverein Völkerkunde in Marburg.
- Ochoa, Ana María (2001): "Arte y etnografía. Los insoportables extremos del ser nacional." En: Ministerio de Cultura/ Museo Nacional de Colombia (eds.): *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*; Bogotá: Ministerio de Cultura/ Museo Nacional de Colombia, pp. 193-202.
- Landaburu, Jon/ Roberto Pineda (1984): *Tradiciones de la gente del hacha. Mitología de los indios andoques del Amazonas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo/ UNESCO.
- Pineda, Roberto (1987): "Witoto." En: Instituto Colombiano de Antropología (ed.): *Introducción a la Colombia Amerindia*; Bogotá: Ican, pp. 151-165.
- Suhrbier, Mona (1998): *Die Macht der Gegenstände. Menschen und ihre Objekte am oberen Xingú, Brasilien*. Curupira, 6. Marburg: Curupira/ Förderverein Völkerkunde in Marburg.
- Vidal, Lux. (ed.) (1992): *Grafismo indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Studio Nobel/ Universidade de São Paulo/ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.