

La “originalidad” del otro como construcción de poder

Colonialismo, relación arte / antropología y crítica de la “diferencia” en los diarios etnográficos de Michel Leiris ¹

Eduardo Grüner

La “Misión” (¿imposible?) y su “botín”

La antropología francesa, aparentemente, sufrió un cierto retraso comparativo en su adopción del *trabajo de campo* como técnica privilegiada de investigación. En efecto, entre 1931 y 1933 – cuando Boas, Malinowski o Radcliffe-Brown ya habían acumulado una rica experiencia etnográfica- un acontecimiento científico inédito sacudió al ambiente cultural parisino. El gran antropólogo Marcel Griaule –discípulo directo y dilecto de maestros como Emile Durkheim y Marcel Mauss- dirigió la primera expedición etnográfica de gran envergadura organizada en Francia, y cuyo objetivo era realizar investigación y trabajo de campo en Africa, cruzando el continente de una costa a la otra, desde Senegal a Etiopía: la celebérrima *Misión Dakar-Djibouti* , hito funda-

¹ Una primera versión de este ensayo fue publicada en la revista *Pasajes* No. 3, Buenos Aires, 2002. La actual es inédita

dor de la gran tradición etnológica (o de “antropología cultural”, como prefieren decir los anglosajones) francesa. La así llamada “misión” (una denominación de por sí sugestiva, con connotaciones tanto religiosas como militares) se da en un contexto histórico –contexto occidental , y más aún, específicamente *francés* – en el que las culturas *nègres* , como se las llama en la época, hacen verdadero furor entre los miembros de la burguesía ilustrada, tanto como entre los artistas e intelectuales cultores del modernismo estético. Recuérdese, entre otras cosas, el importante (hay quien sostiene que decisivo) rol jugado por la inspiración del arte “primitivo” (desde luego totalmente abstraído de su originario marco sociocultural, ritual o religioso) en las vanguardias parisinas, del cubismo al surrealismo, aunque sin duda por razones muy diferentes: mientras los cubistas encuentran allí la palanca para una revolución *formal* que permite desarticular el “punto de vista unificado” consagrado por el arte académico, los surrealistas, con un gesto más etnocéntrico, ven en el *contenido* del “primitivismo” un universo “irracional”, preconceptual, que asocian a sus propios ideogramas estéticos, influidos –muy esquemáticamente, como el propio Freud se encargó de señalarle a André Breton- por el psicoanálisis.

En sí misma, la Misión tiene ciertas características peculiares que (por supuesto más allá de las honestas intenciones de su director, un humanista y científico irreprochable) la inscriben en un proceso de “absorción cultural” típica de la construcción de poder colonial en el campo ideológico y simbólico, así como de un proceso de generación de un imaginario “orientalista” –en el sentido genérico que le da Edward Said (cfr. Said, 1979) a ese concepto-específicamente aplicado al arte. Para empezar, una buena parte de la expedición fue financiada en forma privada, con la recaudación proveniente de espectáculos ofrecidos, entre otros, por “la Bekair” (como la llamaban los franceses), es decir la famosa *vedette* negra Josephine Baker, y por el boxeador negro norteamericano Al Brown –ambos símbolos paradigmáticos, en su mo-

mento, de “domesticación” de las “habilidades” africanas por la cultura occidental-. Cuando el equipo “misionero” está a punto de partir, se organiza una fenomenal exposición de las culturas de “ultramar” en el Bois de Vincennes. Pabellones de las colonias, máscaras, esculturas, “danzas salvajes”, se despliegan a lo largo de caminos perfectamente diseñados que conducen a los espacios de las “avanzadas del progreso” de la civilización francesa: Indochina, Africa Occidental, Madagascar, Nueva Caledonia, Guinea, Martinica, Isla Reunion, representan otros tantos mundos *ajenos* que han sido tocados por la musa de la Razón cartesiana, aunque los habitantes reales de esas lejanas tierras no quieran entenderlo.

Pero además, y mucho mas importante para los objetivos de este artículo, uno de los fines explícitos y centrales de la Misión era el de la recolección de un “*botín artístico*” (es literalmente llamado así en las Instrucciones que orientaron a la Misión, un folleto-libro que por otra parte se transformó en una suerte de *best-seller* de la época): ese “botín”, que reunió cerca de 5 000 piezas de todo tipo de objetos de uso y muestras de arte “primitivo”, terminó conformando el núcleo principal del tesoro artístico del instituto Trocadero –otro de los financiadores de la expedición-, rebautizado en 1937 como *Musée de L’Homme de Paris* , y que hasta hace poco seguía siendo quizá el principal museo etnográfico europeo ². Para cumplir con ese fin de recolección del “botín” artístico, la Misión incluyó entre su personal a varios artistas plásticos y críticos de arte, cuyo rol debía ser identificar y “reconocer” las piezas que tuvieran un “auténtico” valor estético (para la mirada occidental, se entiende).

Casi no hace falta decir que este sólo hecho convoca una reflexión crítica sobre la relación Arte / Poder, sobre las ambigüedades mismas del concepto de “arte” en las diferentes culturas –ambigüedades sin duda multiplicadas en un contexto de dominación

² Hoy esa función ha sido reemplazada por el Museo llamado del *Quai Branly* , creado en 2005 por Jacques Chirac.

colonial, como es el de la época de la Misión-, sobre el lugar del arte en la constitución de un imaginario de Alteridad (la cultura *nègre* y el arte “primitivo” como Otro exótico que sirve para ratificar o para replantear la identidad “propia”), sobre la apropiación y “museificación” de la cultura ajena, sobre la *autonomización* de esas “obras” que no fueron concebidas como autónomas (ya que la idea de autonomía estética sólo tiene sentido en la modernidad occidental, tema sobre el que tendremos que volver), sobre la propia noción de “obra” (que presupone la identificación de una autoría que también es propia de la modernidad), etcétera. Sería interesante, por ejemplo, comparar el significado de esa “ajenidad” para la cultura occidental, que implica una distancia *contemplativa* respecto de la “obra” exhibida en el museo (para colmo de ambivalencia, en un museo que no es identificado plenamente como museo artístico, sino etnográfico), con el significado de la apropiación, por parte de esa misma cultura, de los *cuerpos vivientes* de Josephine Baker o Al Brown, transformados en mercancías cuya exhibición en movimiento, a través de la danza o el boxeo, está destinada a contribuir al financiamiento de una expedición que tiene entre sus funciones la de *saquear* las culturas originarias de las etnias a las que los antepasados de esos cuerpos vivientes pertenecieron.

En fin, hay algo en todo esto que nos interesa de modo particular: uno de los miembros de la Misión Dakar-Djibouti es el notable escritor, ensayista, crítico y esteta Michel Leiris, por entonces discípulo *amateur* de Marcel Griaule, estrechamente vinculado al grupo surrealista, y en quien su propia participación en la Misión despertó una vocación etnográfica y antropológica que continuaría practicando profesionalmente toda su vida, y que lo llevaría a afiliarse al célebre y “maldito” *Collège de Sociologie* en el que revistaban Georges Bataille, Roger Caillois y Pierre Klossowski, entre otros intelectuales obsesionados por las relaciones entre el arte y lo sagrado, el erotismo, la violencia y la política. Entre todos ellos, Leiris fue el único que no se limitó a la especu-

lación en términos de una antropología *filosófica* más o menos “subversiva”, sino que realizó sistemáticamente trabajo de campo y “observación participante” en las culturas sobre las cuales escribió. Es posible que haya sido esta mayor *encarnadura* de su trabajo lo que –una vez rota su asociación con el entorno de Breton- lo haya conducido más tarde a ligarse a la fenomenología y a los círculos de la izquierda existencialista, y particularmente a las figuras de Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, en cuya revista *Les Temps Modernes* publicó muchos de sus ensayos. El dato no es una mera trivialidad biográfica, si se recuerda la consistente posición anticolonialista y “tercermundista” del grupo *LTP*. Y efectivamente, ese camino lo llevará a la amistad con Aimé Césaire y Leopold Senghor, a la adhesión a la política –y la estética- de la *négritude*, y al análisis, en 1950 (es, afirma James Clifford, el primer etnógrafo profesional en hacerlo, simultáneamente con los escritos de Frantz Fanon, y antes que el propio Sartre) del colonialismo como “fundamento ideológico ineludible” del pensamiento europeo moderno (Clifford, 1995: 149 y ss). Los diarios de campo etnográficos de Leiris, redactados durante los dos años de la Misión (editados en 1934 bajo el título *L’Afrique Fantôme*, y reeditados en 1995, junto al resto de sus ensayos sobre Africa, como *Miroir de l’Afrique*) (cfr. Leiris, 1995) son no solamente un invaluable testimonio del pillaje de ese “botín”, sino que en sí mismos, tanto por su “contenido” como por su “forma”, suponen aquella reflexión crítica con una profundidad y una *anticipación* que a nuestro juicio no ha sido igualada hasta hoy por etnógrafo francés alguno (quizá con la única excepción de algún pasaje de *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss) (cfr. Lévi-Strauss, 1973), además de constituir una extraordinaria obra “literaria”. Estupendamente escritos aparte de dar cuenta de una potente mirada de intelectual “comprometido” y consciente de formar parte de una empresa que tiene tanto de interés científico-cultural como de ejercicio del poder occidental sobre el mundo colonial, en ellos es esa misma *escritura* atrave-

sada por el conflicto subjetivo, ideológico y “existencial” la que desarticula, *destotaliza* (para utilizar una categoría sartreana) o *deconstruye* (si se prefiere la jerga postestructuralista) la constitución de un poder simbólico levantado sobre la operación de “diseño” de una imagen etnocéntrica del Otro soportada sobre su “arte”. Y ello para no abundar sobre el hecho de que, en una época en que los diarios de campo de los etnógrafos o bien permanecían impublicados o pretendían ser no más que un aséptico registro “objetivo” de la observación de esas culturas exóticas, Leiris se adelanta en más de medio siglo a la reciente tendencia post-moderna de la antropología llamada “reflexiva” que toma como objeto de estudio su propia retórica, su propia lógica de escritura y transmisión, con el objeto de desmontar sus componentes ideológicos y persuasivos.

El diario deja permanentemente *sentir* la contigüidad entre la escritura y lo que nos permitiríamos llamar el *compromiso corporal* del etnógrafo-escritor. Una sola “escena” basta para apreciar esta ecuación cuerpo / escritura: hacia el fin de su período de investigación sobre los rituales de posesión de los *zhar* de Djibouti, se lleva a cabo un sacrificio ceremonial especialmente para él. En su diario se registra a sí mismo probando, como corresponde, la sangre del animal sacrificado; casi podemos verlo entre los oficiantes *zhar*, el aire espeso de incienso, sudor y perfume, su cabeza untada con la grasa de la bestia como lo demanda el ritual, las entrañas todavía sangrantes enrolladas a su cuello. Pero no ejecuta, como debería, el *gourri*, la danza del poseído: durante todo el proceso permanece sentado, tomando notas, escribiendo (cfr., para esta descripción, Leiris, op. cit.: 947 y ss). Es un gesto que no se limita a denotar una pasión de etnógrafo-escritor que le impide participar plenamente del ritual, sino que tiene también una significación *ética y política*: en uno de los momentos más “teóricos” de su diario, Leiris reflexiona sobre el hecho inevitable de que el antropólogo no puede sino “traducir” la cultura que está observando a los términos de su propia cul-

tura, creando así una zona de conflicto indecible entre códigos que en el límite son incommunicables. Y es altamente significativo para nosotros que ejemplifique esta dificultad con el caso de la pintura: en efecto, salvo manifiesto error de absolutismo cultural, nunca podrían entenderse los productos de (lo que nosotros llamaríamos) “artes plásticas” africanas separándolos de prácticas rituales, religiosas o “guerreras” como las pinturas y/o tatuajes corporales. Vale decir que en esas culturas el entero cuerpo físico del sujeto está inmediatamente comprometido en unas representaciones visuales que son indisolubles de la *praxis* social en su conjunto. Lo cual no es, evidentemente, el caso del moderno arte occidental, pese a las intenciones manifiestas, por parte de las “vanguardias históricas”, de volver a fusionar el arte con la sociedad (y puede leerse un estupendo análisis de las razones del fracaso de estas intenciones en Bürger, 1987: 51 y ss). Cuando Leiris, al mismo tiempo que participa con su cuerpo en el ritual, *escribe* (en el contexto de una cultura “ágrafa”, para mejor ³), lo que hace es *actuar* esa diferencia irreductible, hacerse cargo de aquélla dificultad y de este conflicto, poniendo en acto el (des)encuentro entre los códigos culturales, y rehusándose a fingir que es posible una comunicación perfecta entre ambas; comunicación perfecta que, en las condiciones desiguales del poder colonial, sólo podría significar el sometimiento de una cultura por la otra. Todo el tiempo, sin descanso, Leiris se preocupa, se *interroga* hasta el límite del auto-tormento, por su propia escritura, por cómo transmitir y *traducir* -en el más amplio sentido de la palabra- las narrativas que recolecta (y que son también, él lo sabe perfectamente, parte del “botín artístico”):

“Cuál de todas las posturas enunciativas posibles debe adoptar el etnólogo o el historiador renuente, y cuál

³ La sola denominación de “ágrafa” para una cultura –que aquí utilizamos en su sentido vulgar, para avanzar rápido en nuestro razonamiento- es por supuesto en sí misma etnocéntrica. Entre otros, Carlo Severi ha demostrado con notable rigor teórico, etnográfico y crítico la falacia ideológica de semejante epíteto (cfr. Severi, 2004)

evitar? ¿Cómo no escribir el diario de viaje, la historia de aventuras, el gran reportaje, la utopía, la peregrinación, el acceso extático (o irónico) a la sabiduría, la fábula etnográfica del *rapport*, el rito humanista de pasaje, el mito científico del descubrimiento, la búsqueda de la mujer, de lo extravagante, del sufrimiento, del arte, de la renovación, de una voz auténtica? Confecciono listas de “imaginería africana” (para olvidar): el Preste Juan, la muerte de Livingstone, Fachoda, Rimbaud, Lord Kitchener, *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, las Amazonas de Behanzin...” (Leiris, op. cit.: 935)

Es decir: todo el tiempo se trata, no de aquélla “ajenidad” respecto a lo “propio”, sino de cómo *procesar* los límites indecisos, inestables, entre lo Otro y lo Mismo que la ideología *orientalista* del colonialismo quisiera mantener a distancia como una pantalla de proyección de los deseos de dominación, incluso los más benévolos y “progresistas”. En el camino, Leiris lee los *Pickwick Papers* de Dickens o, más previsiblemente, *The Heart of Darkness* de Conrad: utilizando una técnica de escritura similar al narrador, el etnógrafo relata la muerte de una misteriosa figura colonial a quien bautiza “Heyst” (otro personaje de Conrad, de su novela *Victoria*, pero que aquí es un sucedáneo del Kurtz de *The Heart of Darkness*, ostensible *alter ego* de Leiris: la *mise en abîme* de ese juego de espejos es una verdadera metáfora de la relación Leiris / Africa), desde el punto de vista de un segundo personaje, “*le docteur*” (¿el Marlow de Conrad, diremos?) que “monta” la historia a partir de fragmentos, de *ruinas* narrativas: cartas, documentos a medias, rumores, conversaciones vagas, elusivos contactos personales, dibujos inconclusos. Al final, Leiris tiene el borrador de una posible futura novela, que por supuesto nunca escribirá, ni falta que le hacía: el borrador, como tantos otros, se *incorpora* a los intersticios del diario etnográfico, que resulta ser la *verdadera* novela, disfrazada de –o mejor, desplazada hacia– otra cosa; ¿o es al revés?: la técnica del *collage* (inusitada y hereje, como hemos dicho, para un diario etnográfico) compone una poética de *procesualidad* no lineal, permanente e incompleta por definición, cercana al surrealismo o al dadaísmo

en su (in)estructuración formal, pero cargada de una denuncia *en acto* de la escritura embozadamente colonialista del antropólogo “científico”.

Podría decirse, también, que esa reconstrucción siempre abierta, dispersa, inacabada por definición, compone una *alegoría*, en el sentido benjaminiano (cfr. Benjamin, 1982): produce esas ruinas y fragmentos para dejar que se manifieste el carácter desgarrado, no reconciliado e irreconciliable de un “encuentro” de culturas cuya apariencia de (falsa) Totalidad se articula imaginariamente sobre la *denegación* de la fractura cultura dominante / cultura dominada. Que el arte ocupe –como volveremos a verlo en seguida- un lugar central en la “mortificación” de la imaginería ideológica del colonialismo, no es solamente testimonio de una actitud “vanguardista”, muy de época: es asimismo, aunque Leiris por supuesto aún no puede saberlo, una suerte de *anticipación* -otra- del llamado de Benjamin a una “politización” del arte que se oponga a la estetización de la política (cfr. Benjamin, 1993). Desde esta lectura retroactiva, los diarios de Leiris adquieren súbitamente una dimensión teórica y hermenéutica de una *actualidad* inesperada, en estos tiempos de “postmodernidad globalizada” que han *des-problematizado*, en el peor sentido posible, la relación arte / cultura / sociedad..

La duda etnográfica

Más arriba mencionábamos ese paso del *fantasma* al *espejo* que habíamos detectado en los respectivos títulos de las dos ediciones del texto de Leiris. No dejaremos escapar la referencia al hecho de que, en el medio siglo largo transcurrido entre ambas, se produjo el conflictivo, violento y ambiguo proceso de la descolonización africana. Y que esos títulos parecen estar expresando, en su secuencia involuntaria, una imagen invertida de ese proceso: el continente que casi un siglo antes se había transformado en un estimulante *reflejo* de la imagen que la modernidad “oficial” eu-

ropea se hacía de su misión “civilizadora”, ha devenido ahora, en efecto, una *fantasmática* persecutoria que retorna de lo reprimido, que acecha la ilustrada elegancia de aquélla empresa con la sangre y el barro de sus consecuencias *reales*. Leiris, en 1931, ya parece tener una ambivalente conciencia del problema, concentrada en –y en cierto modo, como hemos sugerido, alegorizada por- esos objetos que los “misioneros”, y luego las autoridades del *Musée de l’Homme*, van a tornar en lo que Jacques Maquet, siguiendo una idea de André Malraux, llamaría “arte por transformación” (cfr. Maquet, 1999).

Leamos una cita de Leiris que sirve de inmejorable disparador:

En suma, mostrar en un museo objetos usuales, cotidianos, casi banales (...) ¿no implica desplazar el rol que se les asigna generalmente a las obras de arte, el de conservar, condensar, exponer los tesoros de una cultura, lo cual remite pues a la excepción al mismo tiempo que a la ejemplaridad? (Leiris, op. cit.: 21)

La duda del etnógrafo-escritor es, a su vez, excepcional y ejemplar, por no decir sintomática. No se trata tan sólo de que intuye, más aún, constata, lo que ya debía resultarle obvio: que el objeto que va a ser transformado en motivo de pura contemplación estética en una institución como el museo –es decir, un espacio de poder / saber, para decirlo foucaultianamente, que presupone una cierta concepción histórica y social del arte- pueda no haberlo sido necesariamente para el miembro de su cultura de origen; y que por lo tanto esa transformación “contemplativa” – que borra del objeto su densidad histórico-cultural, la *memoria* inscripta en él de una *praxis* social⁴- hará de esos objetos “tesoros”, sí, pero de la *cultura occidental*; “muestras” o “ejemplos” de su poder de saqueo culturalmente sublimado en la erección de un museo. Y de un museo nada menos que *del Hombre*, así, con mayúscula: es decir, una abstracción universalizante que sustrae a *los* hombres y mujeres saqueados de todas sus concretas de-

⁴ Otra vez, el ya citado libro de Carlo Severi nos sirve aquí de inigualable guía.

terminaciones culturales e históricas, incluso subjetivas –ya que esos objetos llevan, por así decir, las huellas dactilares y afectivas de alguien que los ha *usado* -. No se trata tampoco solamente de que muchos de esos objetos –máscaras, tambores ceremoniales, o lo que fuesen- no tienen una funcionalidad meramente “cotidiana” (al menos en el sentido vulgar que nosotros, occidentales modernos, le damos a ese término), sino con frecuencia una singularidad *sagrada* que sólo para esos mismos occidentales puede resultar “banal”.

Se trata, además de todo eso –y además de las implicancias casi filosóficas del conflicto entre lo particular y lo universal inscripto en la dialéctica “excepción” / “ejemplaridad” enunciada en la pregunta de Leiris-, de algo más inquietante: Leiris sospecha también (y llega casi a decirlo en las páginas siguientes) que la transformación de esos objetos en *tesoros artísticos de Occidente* es la necesaria contrapartida, la condición de posibilidad, de una *peyorización* -disfrazada por el “homenaje” de exhibirlos en un museo de la metrópolis- de la cultura de la que provienen. Una cultura que, por implicación, no estaría capacitada para apreciar todo el valor puramente “artístico” de sus propios objetos. Es, evidentemente, la forma más sutil posible de etnocentrismo, incluso de “racismo cultural”, en una época en que la propia antropología, como ciencia de la cultura, había contribuido a desacreditar (lo cual quiere decir también: sustituir) el crudo racismo biológico de las versiones previas de “darwinismo social”. Se ve entonces que lo que está en juego aquí, en esta “pequeñez”, es el gigantesco equívoco del así llamado “contacto cultural”, o incluso de lo que ahora suele llamarse, más complejamente, *multiculturalismo* , en condiciones desiguales de poder: una suerte de juego perverso de espejos deformantes, que denuncia oblicuamente toda pretensión de “transparencia comunicativa” y revela a la cultura como ese polifónico *campo de batalla* que realmente es.

Abundemos en la idea con otra anécdota que relata Leiris. La recolección del “botín” de la Misión no tropieza con mayores dificultades mientras los misioneros están en sus colonias, como Senegal. Pero la cuestión es diferente cuando la expedición llega a Etiopía, una de las pocas regiones africanas que –salvo repetidos y patéticos intentos por parte de Italia, el último de los cuales a cargo de Mussolini ⁵- nunca ha podido ser sistemáticamente colonizada. Allí no se puede acudir al liso y llano saqueo –para colmo, la misión llega en un momento de alta conflictividad política, como consecuencia de un cambio de Emperador- ⁶. Lo que reemplaza a ese liso y llano saqueo es, para decirlo con una jerga entre hegeliana y frankfurtiana, la astucia de la razón instrumental, típicamente occidental y moderna. Uno de los artistas plásticos que viaja con la expedición descubre, en la comunidad *copta* de Gondar, la iglesia Abba-Antonios, a cuyos muros circulares han sido incorporados unos antiguos, bellísimos y multicoloridos frescos pintados quizá a la cal o algo semejante (el texto no lo aclara), y que los locales utilizan como objeto de importantes rituales religiosos. El problema es que el calor, la humedad y el simple paso del tiempo han deteriorado las pinturas hasta hacerlas borrosas. El pintor, que entre sus enseres lleva pintura al óleo, desconocida en la región, tiene una idea genial: copia con la mayor exactitud posible uno de los frescos, lo deja secar, y convoca a los sacerdotes de la comunidad a ver su reproducción; a continuación, vuelca un balde de agua sobre la pintura, para mostrar su perfecta permanencia. Maravillados, los sacerdotes le piden que reproduzca con esa técnica *todos* los frescos, y a cambio permiten a la expedición llevarse los originales. Que, por supuesto, forman hoy parte de la fabulosa colección del *Musée de l'Homme*.

⁵ La mejor crónica que conocemos sobre los intentos italianos de anexionarse el África Nord-oriental es la monumental obra en varios tomos de Angelo Del Boca (cfr. Del Boca, 2001)

⁶ El nuevo emperador es el celeberrimo Hailie Selassie, localmente conocido como el *ras* (=”jefe”) Tafari, nombre del cual obviamente deriva la expresión *rastafari*, utilizada por la cultura *reggae* jamaicana (cfr. Del Boca, *op. cit.*)

Leiris, como no podía ser menos, se interroga sobre la relatividad de las categorías de “original” y “copia” en relación al *uso* que las diferentes culturas hacen de estas pinturas. Es decir: “como no podía ser menos”, *para nosotros* . No hay que suponer que fuera tan obvio para Leiris en 1931, varios años antes de que Walter Benjamin publicara un famosísimo ensayo sobre el tema (cfr. Benjamin, 1993, original de 1935). Porque, en efecto, la anécdota podría ser muy bien un complemento irónico a ese texto de Benjamin: al artista europeo, a las autoridades del museo, a los antropólogos recolectores del “botín”, no les importa en absoluto conservar la nitidez y persistencia de la imagen, sino el *aura* del original. Los coptos etíopes, por su parte, veneran la imagen *en sí misma* , como representación “física”, material, de su cultura y de sus creencias, y se despreocupan completamente de su “originalidad”. Está claro que el concepto de “modernidad”, con sus consecuencias en el contexto de esas técnicas de “reproducción” que alteran radicalmente la relación *formal* entre el original y la copia, es un problema para nosotros, no para los coptos etíopes. Los coptos etíopes están preocupados por la continuidad y la contigüidad entre la imagen y, por así decir, sus propios cuerpos comprometidos en el ritual (esa misma continuidad y contigüidad que le había *hecho problema* a Leiris en relación al ritual *zhar*), en el mismo sentido en el que ciertas sociedades de los *dogon* de Mali –es también el propio Leiris el que reflexiona sobre la cuestión, siguiendo indicaciones de su maestro Griaule- están obsesionados por la preservación del secreto máspreciado que poseen, un secreto que no revelan absolutamente a nadie, que se llevan a su tumba: el de su propio *nombre* . Efectivamente, algunos *dogon* tienen un nombre verdadero que sólo ellos conocen, y para la comunicación pública utilizan un nombre ficticio “falso” (así, un *dogon* nunca sabe realmente con quién está hablando: para nuestros criterios “yoicos” es un sujeto permanentemente desplazado, *fuera de sí*): es un capítulo del poder inaudito que los *dogon* le otorgan a la palabra “creadora” (cfr. Griaule, 1966).

Pero, ¿es ese nombre ficticio realmente *falso* ? Después de todo, todos los *dogon* -que al parecer, constituyen una cultura sumamente “parlanchina”, con intensa vida pública-*saben* perfectamente que aquel con el cual hablan está respondiendo a un nombre que no es el “suyo” (y por otra parte, una vez establecidas las reglas del juego, ¿qué quiere decir aquí “suyo” o “no suyo”? ¿por qué sería más “mío” el nombre que sólo yo conozco que el nombre con el cual me conoce la comunidad entera de la cual soy *sujeto*? ¿qué puede querer decir aplicar a una sociedad que desconoce nuestra concepción individualista-liberal unos criterios de separación entre lo *privado* y lo *público* ?). Lo que está en juego aquí, entonces, no es la verdad y la mentira, sino un cierto modo de la verdad que se llama la *ficción* . Es decir: una forma del arte. Tanto los *dogon* como los coptos etíopes, al revés de los occidentales, parecen suscribir una hipótesis según la cual el mundo de los signos, desprendido de los cuerpos singulares que le sirven de soporte –como en esas pinturas y tatuajes sin las cuales Leiris afirma que serían ininteligibles las representaciones plásticas africanas-, apenas sirve para mantener la superficie de una ficción comunicativa sin efectos *verdaderos* sobre los sujetos.

Otro tanto ocurre con la estupenda narración que hace Leiris de las ceremonias de posesión por los espíritus en las tribus del norte de Abisinia. Lo que el autor denomina los “aspectos teatrales” del ritual revelan que, no por el hecho de que el *shaman* sepa que está recurriendo a un “fingimiento”, a una *ficción* de posesión, los asistentes se sienten menos *realmente* “poseídos”, menos afectados en la materialidad de sus cuerpos. Y conviene recordar que el etnólogo italiano Ernesto De Martino, analizando casos semejantes, llegará a decir que en un sentido esos fenómenos “sobrenaturales” son absolutamente *verdaderos* ; ya que –al contrario de lo que demasiado omnipotentemente creemos los occidentales sobre nuestra sociedad- las sociedades “arcaicas” *no creen* que tienen asegurado su “ser en el mundo”, y por eso necesitan recurrentemente, ritualmente, volver a sentirse *poseídos*

por las fuerzas naturales y sociales que le devuelvan al mundo su “presencia”, y encarnar los signos de esa presencia cósmica en sus propios cuerpos y en su propia subjetividad. Sólo los occidentales, de Platón en adelante –dice De Martino- hemos succumbido a la frágil soberbia de imaginar que podemos mantener escindidos el mundo de las ideas y el mundo de la materia, el espacio de los signos y el de lo “real” (De Martino, 2002: 261 y ss) . O, abusando de Foucault, las palabras de las cosas: ilusión *histórica* de poder, “voluntad de saber” articulada en racionalidad instrumental, que ha provocado la constitución de la figura del Hombre abstracto: tan abstracto y desencarnado que, al menos para los franceses, merece un Museo. Sin que pueda verse la tensión irreductible, trágica, que *opone* , al mismo tiempo que los vincula, al Sujeto y al Objeto, al “universal abstracto” y el “particular concreto”. Y bien, Leiris –un poco como si ensayara una crítica anticipada de la manía postmoderna por el “significante vacío”- reencuentra en el episodio de la iglesia Abba-Antonios, del nombre secreto de los *dogon* , de la posesión abisinia, su antigua obsesión con un pasaje de *Moby Dick* de Melville. Es el pasaje en el que Queequeg, el arponero iroqués del *Pequod* , habiendo enfermado gravemente y sintiéndose morir, le pide al carpintero de a bordo que le confeccione un ataúd sobre el cual Queequeg grabará exactamente los motivos religiosos tatuados en su propia piel por un profeta de la tribu, y que debían constituir, dice el narrador de Melville, “una suerte de ardid, un engaño misterioso sobre el arte de obtener la verdad” (citado en Leiris, op. cit.). Y a propósito de este pasaje, escribe Leiris:

“El cuerpo de Queequeg era pues un enigma a resolver, una obra maravillosa en un solo volumen, pero él no podía leerse a sí mismo, pese a que su corazón aún viviente latiera bajo sus páginas. Esta misteriosa ciencia estaba destinada por lo tanto a corromperse junto con el pergamino vivo sobre el cual se dibujaba, y a extinguirse por siempre jamás” (Leiris, op. cit.: 844).

Los signos, concluye Leiris, no dar por sí mismos el sentido, ni pueden someterse a traducción fiel cuando han sido proyectados fuera del cuerpo. Pero cuando están completamente inscriptos en el propio cuerpo, no pueden leerse. Y compara a la figura del capitán Ahab –quien, observando el ataúd de Queequeg, exclama: “¡Oh, diabólica tentación de los dioses!”- con la del etnógrafo occidental, que, ante los objetos de “arte primitivo”, también sufre la “diabólica tentación” de decidir sobre el sentido de esa Alteridad que no afecta a su propio cuerpo. Muy significativamente, en uno de sus textos posteriores, Leiris dirá que el ataúd de Queequeg (ese ataúd que, recordémoslo, junto con el narrador que logra aferrarse a él a tiempo, será lo único que sobreviva al naufragio del Pequod) le parece una magnífica alegoría... del *Musée de l'Homme* .

La producción del “Otro”

Lo que está en juego, se ve fácilmente, es lo que Clifford llama la “máquina de construir autenticidad” producida por el Sistema de Arte-Cultura (Clifford, 1995: 267). En ese contexto, la cuestión central es la del malentendido constitutivo del “contacto” cultural, duplicado por el malentendido constitutivo de la forma-arte en la conciencia occidental, que hace de la *obra* una suerte de metonimia (mejor, de *pars pro toto*) representativa de la Cultura como tal, al mismo tiempo que la erige como Alteridad absoluta *en el seno* de esa cultura (“excepción / ejemplaridad”). Hay algo de esto, posiblemente, aún en la noción adorniana de “arte autónomo” (cfr. Adorno, 1989): si bien Adorno es estrictamente riguroso en su aclaración de que semejante Alteridad es sólo un necesario *momento* interno de la obra en la dialéctica negativa de su autonomización –de una obra que en un momento ulterior será *reintegrada* a la sociedad pero profundizando su negatividad como “producto anti-social de la sociedad”- la tentación “diabólica” de hipostasiar ese momento y congelarlo en su completa

otredad y extrañeza es muy fuerte. Si la proyección de esa Alteridad radical sobre la cultura exótica del copto etíope o del *dogon* constituye un malentendido inevitable, es sencillamente porque en esa cultura la noción misma de “autonomía” de la “obra” carece de sentido, ya que la *necesidad* de esa noción es la contrapartida del carácter de *mercancía* de la obra bajo la lógica de la industria cultural. Únicamente en una cultura como la occidental, moderna y capitalista puede generarse ese efecto de *alteridad radical* por el cual la obra demanda que sea postulada su *diferencia* incomunicable con la estructura social, al mismo tiempo ocultando y haciendo visible ése su carácter de mercancía. Carácter que la anécdota de la iglesia Abba-Antonios hace patente, al mostrar cómo se le asigna un “valor de cambio” –un original desdibujado vale por una copia nítida- así como un “valor de uso” –exhibida en el museo, la obra será asimismo una sinécdoque ilustrativa, una “muestra representativa” de la exótica cultura etíope, la “excepción ejemplar”-.

Y es ese malentendido el que subvierte sin quererlo la relación de poder. Porque, veamos: ¿han sido engañados realmente los ingenuos nativos? En cierto sentido, sí: los astutos europeos se han salido con la suya, han logrado hacerse con los (para ellos) invaluable frescos originales. Pero a pesar del engaño –mejor aún: justamente *a causa* del “engaño”- los nativos también han obtenido lo que querían: conservar la perfecta *visibilidad* de sus iconografías sagradas. Es decir: el engaño, la asimetría de poder en juego (poder expresado de manera estrictamente occidental y moderna, por la posesión de una técnica “superior” como la pintura al óleo) ha servido, paradójicamente, para la realización de un “contrato” perfectamente equitativo. También los etíopes, sin saberlo ni actuar bajo esa lógica, han asignado algo así como un “valor de cambio” para obtener un valor de uso. Por así decir, han restituido los signos a las cosas, han recuperado el uso material de las imágenes. Sólo una conciencia totalmente fetichizada por la ilusión que le otorga un valor absoluto y ahistórico al *aura sin*

materia del “original” puede creer que ha estafado al Otro satisfaciendo al mismo tiempo su deseo.

El episodio se transforma, pues, en la escritura de Leiris, en un perfecto exponente de la aporía encerrada en la pretensión de construir al “extraño” –incluyendo en esa extrañeza a la obra de arte- como Otro radical o Diferencia absoluta. Europa ha venido haciendo esto, por supuesto, desde sus mismos orígenes: es decir, ha venido tratando de demostrar desesperadamente su propia “originalidad”, su mito de *autogénesis*, mediante una operación renegadora de sus comienzos espúreos, heterogéneos, impuros o “polifónicos”: como si, por ejemplo, la apropiación de ciertos conceptos de la sabiduría oriental nada tuvieran que ver con el pensamiento presocrático y la mitología griega arcaica, o como si la conquista y colonización de un “nuevo mundo” que ya era muy antiguo cuando Europa lo “descubrió” nada tuvieran que ver con la construcción de la modernidad europea, modernidad que le fue luego *negada* a ese mundo en las filosofías de la historia dominantes, de Rousseau a Hegel (por sólo dar un par de ejemplos que desde luego no por ello disminuyen el valor decisivo de la filosofía griega ni de la cultura moderna occidental: se trata simplemente de vindicar ese lugar del Otro y lo Múltiple en el origen de una cultura que se piensa a sí misma como lo Mismo y lo Uno). Es sólo por virtud de su hegemonía ideológica que, irónicamente, ha podido funcionar ese “autoengaño”; que el occidente moderno ha podido experimentarse a sí mismo como un espacio de Origen universal, comparado con el cual todo lo otro es radical Alteridad. Pero basta suprimir esa premisa, como a su manera lo hacen los etíopes de la anécdota cuando prueban ser tan capaces de razonar “instrumentalmente” como los franceses, basta suspender ese supuesto de una total *exterioridad* entre occidente y sus “otros”, para que toda esa trabajosa lógica muestre sus fisuras. Es como si los etíopes les dijeran a los franceses: “Llévense toda su *originalidad*, nosotros nos conformamos con nuestra pequeña *diferencia*”. Porque, en verdad, creyendo que están ro-

bando, mediante engaño, la originalidad del Otro, los europeos se limitan a confirmar su alienación a la idea de una originalidad propia –o *apropiada* –, mientras que los etíopes no parecen tener esa obsesión: sólo quieren seguir siendo lo que son, “persistir en su ser” (como diría el heterodoxo europeo Spinoza), originales o no.

El arte llamado “primitivo” constituye un espacio de pensamiento privilegiado para detectar esa vacilación crítica, casi aporética, porque él es *en sí mismo* una vacilación y una aporía, cuando es pensado desde esta perspectiva que suspende los supuestos del “sentido común” de la filosofía o la historia del arte. Si por un lado es justo que cuestionemos el ejercicio de poder que consiste en asignarle naturaleza de “obra de arte autónoma” a lo que sólo puede serlo para *nuestra* propia mirada occidental; y si también es justo que cuestionemos el papel que esa mirada ha cumplido en la construcción de una imagen monolítica y etnocéntrica de Alteridad que tiende a renegar de lo que hay de “los otros” en *nosotros*, sería igualmente injusto –so pena de recaer en algún sociologismo reduccionista- que le negáramos a esos objetos su *momento* propiamente, autónomamente estético. La “incomunicabilidad” cultural (el hecho, digamos, de que los *dogon* tengan efectivamente un nombre secreto que jamás llegaremos a conocer) no nos exime de *imaginar* ese momento en cualquier forma que, aún para nuestros ojos, aparezca como “arte”. Sólo que, desde luego, no es lo mismo *interrogar* la posibilidad de ese momento que *afirmarlo* como ejercicio de poder. Como se pregunta Leiris:

¿No es acaso suficiente para constituir la obra de arte que una emoción estética, venga de donde venga, se manifieste a propósito del objeto? Ignoramos cuáles pudieron ser las reacciones, por ejemplo, de los antiguos egipcios ante las estatuas de sus dioses y sus reyes; pero eso no debería ser argumento para recusar, pretextando tal ignorancia, la legitimidad de atribuir la calidad de objetos de arte a estas piezas de las cuales es imposible afirmar que su ejecución

haya respondido a *necesidades* propiamente estéticas” (Leiris, op. cit.: 628).

La clave del párrafo anterior está por supuesto en la palabra “necesidades”: esas obras sin duda no son *arte por destino*, para volver a la terminología de Maquet / Malraux; y es un igualmente indudable gesto de ejercicio de poder (institucional, simbólico, cultural) el que se arroga el derecho de hacer de ellas *arte por transformación*. Pero limitarse a dar vuelta ese binarismo es permanecer encerrados en la misma lógica, y sustraerles su derecho implícito a ser *también* arte (y no meros “objetos usuales, cotidianos, casi banales”). Al mismo tiempo, deslizarse fuera de esa falsa dicotomía significa poner en cuestión el ideologema de la Alteridad absoluta. Porque finalmente, como dice Leiris, ¿no hemos hecho exactamente lo mismo con *nuestras* propias “obras de arte” occidentales anteriores al triunfo del “arte por destino” (del arte *como* destino, ocultador de su esencia como mercancía) consagrado en la modernidad? Cedamos la palabra una vez más a Leiris:

“La misma cosa podría ser dicha a propósito de la pintura y de la escultura religiosas de la Edad Media europea: también allí los productos han sufrido una mutación cualitativa al mismo tiempo que cambiaba su público, ya que lo que para nosotros es obra de arte de *primera mano* era ante todo, y quizá exclusivamente, imagen piadosa para el espectador de la época. Rehusar la condición de obra de arte a todo objeto que no sea reconocido como tal para la sociedad que lo ha producido no tiene otra significación que la que dice: no es obra de arte sino lo que existe como tal en el contexto cultural que le es propio. En cuyo caso deberíamos exigir de una obra de arte que sea tenida por tal no solamente por el grupo étnico que la ha creado sino también –puesto que las culturas cambian permanentemente, aunque sea de forma lenta- por los contemporáneos actuales de esta obra; exigencia absurda, cuya puesta en práctica conduciría a eliminar de nuestros museos una buena parte de las riquezas que contienen”.(Leiris, op. cit.: 631)

Sin embargo –y he aquí un *decidido* ejercicio de poder, inversamente simétrico a aquel mucho más burdo de arrogarnos el derecho exclusivo de decidir lo que es el arte de “los otros”-, lo que a todas luces nos parecería absurdo para las obras de arte de nuestro propio pasado cultural, no nos lo parece para las de las culturas “ajenas”. Desde una posición “progresista”, anti-colonialista, anti-etnocéntrica, multi-culturalista, exigimos que sean reconocidas como auténticas “obras de arte autónomas” únicamente los objetos que la “otra” cultura admita como tales (y que, como hemos visto, en ausencia de las condiciones sociohistóricas de la noción de “autonomía”, son muy escasos). Pero, ¿no hay en ese *relativismo absoluto* (si se nos permite el *oxymoron*) una operación que, como agudamente lo percibe Leiris, apunta a *deshistorizar* la cultura “ajena”, y por lo tanto a *eliminar* lo que es (o debería ser, para nosotros) un conflicto irresoluble entre “arte por destino” y “arte por transformación”? Nunca más sarcásticamente expresado este gesto de deshistorización que en la anécdota relatada por el ya citado James Clifford, a propósito de la Sala de los Pueblos del Pacífico, dedicada a Margaret Mead, en el Museo Norteamericano de Historia Natural (sí, se leyó bien: una sala dedicada a las *sociedades* no-occidentales, está en un museo de historia *natural*):

“Los tiempos verbales de los carteles explicativos de la sala son reveladores. Una reciente fotografía en color de una ceremonia samoana del *kava* se acompaña con las palabras: el *status* y el rango *eran* (sic) rasgos importantes de la sociedad samoana; una afirmación que parecerá extraña a cualquiera que sepa lo importantes que siguen siendo en la Samoa de hoy. En algún otro lugar de la sala una fotografía en blanco y negro de una mujer y un niño *arunta* australianos, tomada hacia 1900 por los etnógrafos pioneros Spencer y Gillen, aparece rotulada en tiempo *presente*. Los aborígenes, pues, no tienen historia: deben habitar siempre un tiempo mítico” Clifford, 1995: 269).

Pero los “aborígenes”, claro está, sí que tienen historia. Y no siempre confunden su pasado y su presente ni siquiera con res-

pecto a su arte, como sí lo hacemos tan a menudo nosotros, separando con gesto fetichista nuestros valores de cambio de los de uso, nuestros signos de nuestros cuerpos, negándonos a asumir aquélla vacilación ilustrada por el pasaje de Queequeg, eliminando apresuradamente el conflicto entre nuestro *destino* y nuestra *transformación*. No lo confunden, por ejemplo, esos coptos etíopes del relato de Leiris, perfectamente dispuestos a renunciar a su mito de origen en función de sus urgencias del presente, a sacrificar el *aura* de su “originalidad” en aras del valor de una *reproducción*, sí, pero que los mantiene vivos. Que, como diría De Martino, les permite restaurar la presencia de su mundo, aunque sea al precio de verse despojados de una imagen “original” que, de todos modos, ya había empezado a borrarse, y que por lo tanto había empezado a “borrar” su propia historia, si es verdad –como creemos que lo es– lo dicho inmejorablemente por Richard Parmentier:

En nuestra propia tradición, la diferencia entre los signos de la historia y los signos en la historia se sincretiza sólo en contextos especiales (...) Pero en muchas sociedades “tradicionales” hay un interjuego constante entre el poder de “sedimentación” de los contextos de acción y la función “tipificadora” de la representación historizante... (Parmentier, 1987: 13)

Los coptos de Leiris sí son, pues, verdaderos adornianos: saben que el momento *puramente* estético es, justamente, sólo un *momento*, que hay que atravesar para llegar a lo *real* que lo sostiene, y que al mismo tiempo está en perpetua tensión con él. ¿Y acaso no ha dicho Adorno que en el arte nada es evidente, ni siquiera su propio derecho a la *existencia*? (Adorno, op. cit.: 9) O quizá habría que decir que son verdaderos benjaminianos, atentos a aquello de que “la historia no consiste en reconstruir los hechos tal cual fueron realmente en el pasado, sino tal como relampaguean *hoy* en un instante de peligro” (Benjamin, 1993: 180). En todo caso, es seguro que son buenos melvillianos: aun-

que el mundo de signos inscriptos en nuestro cuerpo, y que no podemos ver, guarde celosamente los enigmas proféticos que jamás descifraremos, saben de la conveniencia de aferrarse firmemente, con esos mismos cuerpos, al ataúd de Queequeg.

A modo de (in)conclusión

Desde el seminal volumen *Writing Cultures* (cfr. Clifford y Marcus, 1986), y tal vez antes, desde la etnografía “hermenéutica” de Geertz (cfr. Geertz, 1995, original 1973), es artículo de sentido común en la profesión antropológica y etnográfica la actitud “post” de auto-cuestionamiento de la escritura etnográfica como inevitable ejercicio del poder. Actitud en buena medida, se sabe, motivada por el (in)famoso escándalo de los diarios de Malinowski, y actitud saludable, sin duda, aunque no exactamente *novedosa*. Precisamente lo que hemos intentado mostrar (con la brevedad y el esquematismo del caso) en este artículo, es que ya en los propios inicios de la etnografía contemporánea, para nuestro caso la francesa, pueden encontrarse, aunque fuera a modo de *excepción*, ejemplos como el de Michel Leiris⁷. Con la ventaja adicional de que, incluso por una mera “cuestión de época”, sortean los riesgos de un *textualismo* más o menos post-estructuralista y con frecuencia desatento a la *materialidad*, la

⁷ Se podrían citar varios otros ejemplos “pre-post-modernos” igualmente provocativos, y sobre los cuales estamos intentando producir algunas hipótesis. Uno de ellos –particularmente irritativo, somos conscientes de ello, por haber sido muy cuestionado dentro de la profesión, pero sobre el cual justamente por eso creemos interesante volver- es el de Oscar Lewis y su “etnografía directa”. Otro es el de la noción aparentemente paradójica de *etnocentrismo crítico*, mediante la cual el gran etnólogo italiano Ernesto de Martino pretendía dar cuenta de la tensión al interior de una etnografía que simultáneamente debía *criticar* su etnocéntrica “construcción del Otro”, pero con plena conciencia *ética* de que ella es, en el límite, *inevitable*, aunque más no fuera porque la etnografía es un “invento” occidental, y para colmo heredera del “pecado original” del colonialismo. Y todo ello unas buenas dos o tres décadas *antes* del “orientalismo” de Said o la etnografía “postmoderna” de Clifford *et al* (cfr. De Martino, 2002 a). Para un estimulante ejemplo actual, también en muchos sentidos “postmoderno” pero con un desprejuiciado ánimo crítico y “transdisciplinario”, puede revisarse toda la obra de Michael Taussig, pero muy en particular –para el tema que aquí nos interesa de los dilemas insolubles de las fronteras entre lo “Mismo” y lo “Otro”-, Taussig 1993.

historicidad y la *politicidad* supuestas en los procesos coloniales y postcoloniales. Que en el caso de Leiris esté además implicado el arte, resulta estimulante como sugerencia para una rama todavía no suficientemente explorada en sus aspectos cuestionadores de la teoría antropológica como es la *Etno-estética*. También hemos intentado mostrar, pues, si bien más lateralmente, que una articulación de esta con ciertos modos de la *teoría crítica* vinculada a nombres como los de Adorno y Benjamin, permitirían complejizar asimismo *críticamente* algunas de las problemáticas hoy *á la page*: el “multiculturalismo”, la “post-colonialidad”, la “Diferencia”, la “producción del Otro”, y *via dicendo*, interrogando ciertos “lugares comunes” (o, al menos, que se han vuelto tales) desde la lógica de una *dialéctica en suspenso* (Benjamin) o una *dialéctica negativa* (Adorno) que no permiten descansar tan plácidamente en dicotomías tales como las de lo Mismo / lo Otro, Semejanza / Diferencia, Diferencia / Desigualdad, y así, sino que instalan el pensamiento más decididamente en un espacio de *conflicto* frecuentemente irresoluble.

Referencias Bibliográficas:

ADORNO, Theodor W.

1989 *Teoría Estética*, Madrid, Taurus

BENJAMIN, Walter

1982 *Orígenes del Drama Barroco Alemán*, Madrid, Taurus

1993 *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus

BÜRGER, Peter

1987 *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península

CLIFFORD, James

1995 *Dilemas de la Cultura. Antropología, Literatura y Arte en la Perspectiva Postmoderna*, Barcelona, Gedisa

CLIFFORD, James y George E. MARCUS

1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press

- DEL BOCA, Angelo
2001 *Gli Italiani in Africa Orientale* , Milano, Mondadori (4 vols.)
- DE MARTINO, Ernesto
2002 (a) *Furore Simbolo Valore* , Milano, Feltrinelli
2002 (b) *La Fine del Mondo. Contributo all'analisi delle Apocalissi Culturali* , Torino, Einaudi
- GEERTZ, Clifford
1995 *La Interpretación de las Culturas* , Barcelona, Gedisa
- GRIAULE, Marcel
1965 *Dieu D'Eau. Entretiens avec Ogotemméli* , Paris, Fayard
- LEIRIS, Michel
1996 *Miroir de l'Afrique* , Paris, Gallimard
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1973 *Tristes Trópicos* , Buenos Aires, Eudeba
- MAQUET, Jacques
1999 *La Experiencia Estética. La Mirada de un Antropólogo sobre el Arte* , Madrid, Celeste
- PARMENTIER, Richard J.
1987 *The Sacred Remains. Myth, History and Polity in Belau* , Chicago, The University of Chicago Press
- SAID, Edward
1979 *Orientalism* , London, Penguin Books
- SEVERI, Carlo
2004 *Il Percorso e la Voce. Un'Antropologia Della Memoria* , Torino, Einaudi
- TAUSSIG, Michael
1993 *Mimesis and Alterity* , Londres, Routledge