

## Miradas posibles: los ojos múltiples del arte y del ritual

Rodrigo Díaz Cruz\*  
Adriana Guzmán\*\*

Elizabeth Araiza (ed.), Catherine Good, Olivia Kindl, Johannes Neurath, Elizabeth Araiza, Andrew Roth, Paul Liffman, Aline Hémond, Margarita Valdovinos, Antonio Reyes, Paulina Alcocer, *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.

**A**unque la exploración antropológica del arte no constituye un ámbito de interés reciente de la antropología, el objeto de estudio que busca esclarecer, el del “arte”, se ha mostrado singularmente elusivo, cuando no filtrado y limitado por los marcos analíticos e interpretativos que se han gestado a partir de la ciertamente robusta historia y teoría del arte y de las ideas estéticas occidentales. Esto es, se ha cernido sobre la noción de “arte” una posición dominante, etnocéntrica, a partir de la cual se designan y delimitan a los *otros* objetos artísticos, habitualmente artefactos descontextualizados de sus procesos de

creación y operación, sean ellos tribales, primitivos, no-occidentales. En nuestra circunstancia este desplazamiento ha incorporado categorías como la de arte popular —con la que sobre todo a partir de la Revolución mexicana se ha querido evidenciar la grandeza de una nación y la riqueza de su alma colectiva—, o con menos pompa, pero tampoco carente de connotaciones ideológicas, la de artesanía. Lo que ha sido más reciente es la vocación por explorar las producciones plásticas, pictóricas, dancísticas, textiles, musicales, de las sociedades y pueblos subordinados a partir de horizontes analíticos novedosos. El libro que aquí se comenta se arriesga creativamente a dar estos paseos por topografías más o menos conocidas, pero con herramientas, miradas y tramas conceptuales del todo innovadoras. En conjunto, el resultado que nos ofrece el libro es fecundo, pues esas topografías más o menos conocidas se han modificado: por virtud del análisis ha sabido gestar un extrañamiento ante lo que nos era familiar. El paseante que recorra este libro ganará en conocimiento de dichas producciones artísticas, ganará en intelección de la realidad en la que ellas se despliegan. ¿En la que se despliegan? Sí, porque se trata de responder no tanto al porqué y al para qué de las creaciones artísticas indígenas, sino ante todo al cómo. Los textos que conforman el libro comparten el interés por dar cuenta ante todo de los procesos, sin descuidar los productos, las obras ya acabadas. Con-

siderar el arte como proceso, como un algo que se está haciendo y que implica necesariamente problematizar la noción de forma. Ahora bien, los trabajos que integran este libro no pretenden, de ninguna manera, postular una antropología del arte de las sociedades tradicionales o autóctonas que sea traducible o que esté filtrada por las tramas conceptuales elaboradas por la historia y teoría del arte occidental. Más bien, se colocan críticamente frente a esta historia y teoría del arte: acaso una pregunta que subyace a todo el libro es qué pueden aprender estas últimas de las prácticas, expresiones y experiencias artísticas que resuenan en otros ámbitos, en latitudes distintas a la tradición euro-americana del arte. Y ofrecen respuestas a esta inquietud sin recurrir al primitivismo y exotismo que, por cierto, también han formado parte de esa tradición dominante.

Si la categoría de “arte” —con toda la dificultad que entraña su caracterización— es uno de los ejes que organizan al libro, el otro es el del “ritual”, un ámbito privilegiado de estudio de la antropología desde el siglo XIX. Buena parte de las contribuciones indagan los procesos y productos artísticos en su interrelación con las acciones rituales en que operan. Las teorías antropológicas del ritual, en efecto, han descuidado palpablemente las formas de expresión artística que integran a las prácticas rituales. Unas formas de expresión que no deben, que no pueden, considerárseles como un mero añadido o agregado a dichas prácticas —algo así como la cereza

\* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

\*\* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.

que corona al pastel—, sino como elementos constitutivos de ellas y de su eficacia. De hecho en una de las contribuciones, la de Johannes Neurath, se afirma enfáticamente que “no sólo nos beneficiamos de la antropología del ritual para comprender una “obra de arte”, sino de las teorías del arte para comprender los rituales” (p. 101). No es casual por ello que al conjunto de los trabajos lo anime una premisa clave: las obras de arte y los objetos artísticos son agentes rituales, tan relevantes como los chamanes, los curanderos, los danzantes, los seres trascendentales que se agolpan en el espacio ritual y que incluso pueden llegar a habitar dichos objetos, como lo demuestra, por poner un ejemplo, Antonio Reyes en su estudio sobre las flechas tepehuanas. Indagar, entonces, las producciones artísticas en sus contextos rituales, y a las acciones rituales como co-creadoras y co-partícipes de procesos artísticos, a partir de ricas experiencias de trabajo de campo —una sólida investigación empírica— en comunidades mesoamericanas y con enfoques novedosos, constituye un mérito de la obra que aquí se comenta.

Dado que el proyecto general del libro se propone establecer nuevas propuestas para la antropología del arte y nuevas miradas para el análisis de los rituales, no deja en consecuencia de polemizar con insistencia. Elizabeth Araiza, editora y redactora de la “Introducción”, señala que

[L]as contribuciones a este libro tienen en común el dirigir una crí-



tica reflexiva a las perspectivas dominantes hoy en día en el estudio del arte y del ritual en el contexto indígena. Ponen en entredicho las interpretaciones utilitarias que han predominado en los programas paternalistas y populistas del indigenismo mexicano, que ven en las formas expresivas de los indígenas, arte popular o artesanía, pero no arte. Las visiones utilitarias han oscurecido, más que contribuir a la comprensión de las formas expresivas de los indígenas, además de conducir a escollos en un plano epistemológico. Los autores de este libro también establecen un deslinde respecto de las perspectivas que predominan hoy en día: las que estudian el arte en términos de texto, las que lo hacen en términos de imagen y las que privilegian el análisis de las artes plásticas (p. 15).

Y tampoco dejan de debatir con la hegemonía que ha sembrado, desde hace varias décadas, el modelo semiótico-simbólico que se centra muy exclusivamente en el problema de la significación y el carácter meramente expresivo o comunicativo a que se suele limi-

tar tanto al arte como al ritual. Corresponderá desde luego a los lectores evaluar en qué medida fueron o no suficientemente atendidos estos retos y críticas. Aquí se sugiere que sí y con buenos argumentos y análisis. El libro se cierra con una muy útil bibliografía general tanto de literatura pertinente sobre antropología del arte como de literatura sobre teorías del ritual. Un índice analítico igualmente útil concluye el libro. Más con el ánimo de abrir el apetito por su lectura, se exponen notas generales, no sin reconocer que se trata de un ejercicio riesgoso e injusto. Riesgoso porque sobre todo está anclado en una lectura que hemos hecho de ellos, desde luego no puede ser de otro modo, e injusto porque sin duda es imposible no sustraer la enorme riqueza que cada uno de ellos contiene.

De entre las valiosas aportaciones que cada uno de los artículos presenta por sí mismo, llama la atención, además, la congruencia y articulación que mantienen en su conjunto, tanto, que pueden trazarse directrices que, gracias a la precisión con la que han sido realizados los análisis, confiadamente pueden asumirse como guías fecundas para el estudio del arte y del ritual. Pero lo que los textos presentados revelan es aún más, ya que lo que aparece es la capacidad, fuerza y contundencia de la experiencia estética que está presente en manifestaciones de tal índole.

Si bien no todos los autores ape- lan a los mismos conceptos, por la manera en la que guían sus análisis

bien pueden establecerse los ejes centrales que están presentes en todos. Veamos.

En principio, se ubican en el lugar de la multiempatía<sup>1</sup> —de hecho, bien podría decirse que todo el libro es una visión multiempática del arte amerindio—, noción presentada por Valdovinos para el estudio del ritual, que es también la que señala Hémond bajo las nociones de “ojos múltiples” o “cúmulo de perspectivas” para el estudio de la representación de la percepción del espacio. Posicionarse en esta perspectiva les abre la posibilidad de centrar la atención en la acción y la agencia, resaltando la fuerza o poder de la misma pues, como lo establece Good, en la experiencia estética la clave se encuentra más en el hacer cosas —lo que se expande más allá de las fronteras étnicas según señala Liffman— y menos en el producto acabado y los significados o simbolismos que pueda llegar a tener; lo importante es el momento del proceso creativo que, como lo señala Araiza, es también acción lúdica.

En este hacer resalta también que en lo ritual, como en el arte, es vital esta capacidad, como del

<sup>1</sup> “La multiempatía señala la posibilidad que adquiere un individuo en una situación dada de adjudicarse distintas perspectivas que, por lo general, se atribuyen a otros sujetos, sean ellos humanos o no humanos [...] conduce a los individuos a experimentar empatía ante perspectivas distintas a la suya [pero] no se trata simplemente de concebir perspectivas distintas ajenas [...] sino de acumularlas en una misma experiencia” (p. 246).

Aleph según recuerda Araiza, para crear un lugar para verlo todo, mismo que será deshecho después. Lo anterior recuerda inmediatamente la idea ya elaborada por Lévi-Strauss, quien señala que la obra de arte es un modelo reducido que tiene la capacidad de presentar el todo y las partes al mismo tiempo; siguiendo a este autor se establece que precisamente en eso consiste la experiencia estética, en ese momento, instantáneo, de encuentro del ser humano consigo mismo, más exactamente de la estructura inconsciente con estructuras creadas.<sup>2</sup>

Además, gracias a la forma en la que se desenvuelve la acción, se observa la manera en la que las personas relacionan su entorno, sus haceres y las formas de pensarlos, vinculados —como es lo propio de la percepción que siempre es relación y articulación— a partir de lo cual se establece una indistinción entre objeto, persona y contexto social —tal y como lo señala Good y que aparece también en el texto de Reyes—, así como entre ritual, metáforas verbales e imágenes, como lo señala Hémond y que asimismo se desprende de lo señalado por Kindl, quien también pone el acento en la indistinción entre lo visible y lo invisible y que de igual manera está presente en formas de percepción que conducen a la elección de maneras de representación

<sup>2</sup> Planteamiento elaborado a lo largo de la obra de Claude Lévi-Strauss, de manera importante en “La ciencia de lo concreto”, en *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1975.

—circular o escalonada según Hémond o bien en cuanto a los focos de atención del realismo, el modernismo, el posmodernismo y el prerrealismo, según Roth—; así como el anacronismo,<sup>3</sup> que, si puede decirse así, en realidad lo es espaciotemporal, tanto en lo ritual como en imágenes sagradas o que remontan a lo sagrado, según se observa en Neurath, quien también recuerda otras formas intermedias o ambiguas o poderosas como lo fantasmático,<sup>4</sup> el pathos<sup>5</sup> o la puesta en abismo.<sup>6</sup> Lo anterior deja al descubierto una guía cuyos ejes pueden representarse de la siguiente manera:

## II

Con más detalle a continuación ofrecemos las aportaciones especí-

<sup>3</sup> Situación o efecto en el que se suprime el tiempo —como el carácter acrónico señalado para los mitos—, y se configuran espacios que hacen posible la actualización del “tiempo sin tiempo”.

<sup>4</sup> Creación de mundos que pueden llegar a suplir completamente a la realidad.

<sup>5</sup> En términos generales, el pathos es el uso de los sentimientos humanos para afectar. También alude a pasión, desenfreno o a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. Se puede definir como todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad. Asimismo como concepto ético referido a todo lo recibido por la persona, biológica y culturalmente. Dentro del binomio Eros-Pathos, se entiende como la bipolaridad permanente de Amor-Muerte.

<sup>6</sup> Imbricar una narración en otra. Repetir una figura dentro de otra y otra creando un infinito. Creación de personajes que se crean a sí mismos en otros personajes que hacen lo mismo.



ficas de algunos de los capítulos del libro:

1. En su trabajo, "Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teóricos-metodológicos para el estudio del arte", Catharine Good atiende el desafío de abordar el "arte" desde una perspectiva etnográfica en las formas de vida de los pueblos indígenas mesoamericanos. No es casual, entonces, que se plantee preguntas como la siguiente: "¿Por qué razón debemos eliminar de nuestra consideración expresiones efímeras —como pueden ser la música, la danza, los altares, las ofrendas, los arreglos florales, entre otras— a las que los grupos indígenas que estudiamos atribuyen mucha importancia?" (p. 48). A una antropología del arte debe integrarse por tanto una antropología del objeto, en la

medida en que los objetos y la estética "han sido partes de un campo privilegiado para la adaptación y resistencia colectiva frente a la colonización europea[...]" (p. 49). Más aún, los objetos han de ser considerados como "documentos históricos, portadores y transmisores de memoria [...] pueden tener usos políticos para crear autoridad, conferir derechos y legitimar poder"; y desde luego como transmisores de conocimiento y elementos estéticos (p. 54). Debemos analizar entonces los procesos y producciones artísticas, los objetos, en su contexto histórico social. Y aquí Catherine Good expone una concepción performativa del arte: "El "arte" no es pasivo, no es un campo que "refleja" lo que sucede en otro lado, más bien impulsa, motiva y efectúa. Habría que trabajar —nos advierte— más desde

esta perspectiva con metodologías adecuadas para estas situaciones y no desde los enfoques tradicionales del arte occidental, o desde una visión limitada a los aspectos técnicos, formales y funcionales de los objetos" (p. 50). Y más adelante señala enfáticamente: "la propuesta es tomar el objeto de arte como algo que produce efectos" (p. 53), para ello vincula las categorías de "sistema de ordenamiento del mundo" con la de "sistema estético": una importante contribución de este texto. Desarrolla esta articulación a partir de los instrumentos musicales, las imágenes religiosas, el maíz y los elotes, la ropa y el amate pintado.

2. En sus "Apuntes sobre las formas ambiguas y su eficacia ritual", Olivia Kindl nos propone los elementos básicos para la conformación de una antropología de la visión artística que habrá de distinguirse tanto de la antropología visual como de la antropología estética. Se anotan algunos de sus razonamientos centrales. A propósito del complejo concepto huichol *nierika*, Olivia Kindl muestra cómo "la visión tiene por resultado un proceso creativo que no solamente implica una reconstrucción de lo que ya se ha visto [...] se puede considerar como una genuina creación en donde el sujeto, además de construir lo que ve, se construye a sí mismo como aquel que ve" (p. 73). Afirmación que hace recordar los siguientes versos de Antonio Machado, que ciertamente nos provocan una fractura y descolocamiento: "El ojo que ves no es/ojo

porque tú lo veas,/es ojo porque te ve". Pero no se trata de señalar mera y trivialmente que la visión está culturalmente mediada. El argumento de Kindl apunta más hondo, a una enseñanza que le ofrece la polivalente categoría huichol *nierika* que ella explora: "al analizar expresiones artísticas desde una perspectiva antropológica —afirma— es indispensable plantearse la pregunta de qué se entiende, en el contexto estudiado, por "mundo visible" y a qué se refiere la dimensión "invisible" a la que pueden remitir las imágenes o los objetos rituales" (p. 72), y no dar esta tensión entre lo visible e invisible como una ya supuesta y dada de una vez por todas, según postulan los métodos clásicos de la historia del arte. Retoma del teórico del arte Ernst Gombrich la idea de que la visión artística se caracteriza por su ambigüedad, en consecuencia una definición del arte como medio de comunicación es limitada e insuficiente, pues no existe un referente fijo que esté representado por una imagen única que pueda emitir un mensaje claro y unívoco (p. 72). Antes bien, mediante la percepción de las formas —la visión artística— podremos comprender las sutilezas de la ambigüedad propias del arte. Después de analizar la presencia del espacio "vacío" y la idea de "infigurabilidad" tanto en objetos huicholes como en obras de arte occidentales, formula la siguiente hipótesis: "el manejo de efectos especiales que escapan a la percepción común incrementa la creatividad en las artes" (p. 87).

Esta aparición, si se permite la palabra, del espacio "vacío" y de la "infigurabilidad" tiene una notable fuerza en las experiencias religiosas y rituales, pues ambas permiten acceder a una visión en potencia, a no-imágenes que "tienen eficacia para desencadenar experiencias perceptivas en el marco de acciones rituales para las personas que practican estas modalidades específicas de visión" (pp. 91-2). Olivia Kindl nunca lo señala explícitamente en su magnífico trabajo, sin embargo insinúa que el concepto huichol *nierika* —"que reúne y articula cuatro instancias principales: el objeto, la imagen, el ojo y el concepto" (pp. 93-94) y posibilita la visión en potencia, la no-imagen— puede constituirse en una herramienta analítica valiosa para revisar las obras de arte occidentales.

3. En este libro no hay reposo alguno para el lector. Al capítulo de Olivia Kindl le sigue el de Johannes Neurath: "Anacronismo, *pathos* y fantasma en los medios de expresión huicholes". En éste, Neurath establece de entrada tres condiciones para desarrollar una antropología de las expresiones rituales y estéticas indígenas: 1) distanciarse del esteticismo occidental; 2) deslindarse de la tradición sociológica-funcionalista en antropología que prescinde del análisis de los rituales en tanto fenómenos estéticos; y 3) estudiar los ritos y las expresiones artísticas simultáneamente (p. 101). Ahora bien, ¿qué es lo que vincula como problema a los estudios del ritual y del arte? El anacronismo,

responde el autor, siguiendo en este punto a George Didi-Huberman, y también su carácter fantasmático: "nuestro proyecto es construir un campo de estudio que abarque tanto el arte moderno como el ritual cosmogónico huichol. Se puede decir que nuestro objeto de estudio son los medios de expresión. En todos los casos, de ritos y obras de arte, una dimensión anacrónica y fantasmática parece ser el *sine qua non* de su eficacia como acto de representación, recuerdo y reinención" (p. 110). Esta última idea es, aparentemente, la que estructura al conjunto del capítulo. Para desarrollarla el autor hace un soberbio análisis de la tabla de estambre de un artista huichol, Juan Ríos Martínez, un "cuadro [que] trata de "ofrenda" y, de cierta manera, es una ofrenda" (p. 115), un cuadro que, como todo arte huichol, no está desligado del ritual (p. 101). Por eso puede afirmar que "en el estudio del ritual, nos confrontamos de manera permanente con el anacronismo implicado en la noción de cosmogonía. El ritual crea un mundo que ya existe: hay una extraña simultaneidad entre diferentes temporalidades" (p. 119). Como lo dijera Michel Serres en una hermosa frase, es "permutador y fermentador del tiempo". Tanto el arte como el ritual establecen una "dialéctica entre pérdida y vida *post mortem* del pasado" (p. 100). De aquí que Neurath, siguiendo a Didi-Huberman, abogue por una "arqueología crítica de los modelos del tiempo" en los análisis rituales y del arte. ¿A qué se refiere con esta

“arqueología crítica de los modelos del tiempo”? Por un lado se puede comprobar que los rituales “siempre están perdidos, pues ‘ya no se hacen como antes’”. Pero el cuadro de Juan Ríos constituye un esfuerzo “para hacer algo medianamente equivalente a lo que hacían los antepasados”; de esta manera, el arte ritual indígena representa una práctica en peligro de apagarse, al mismo tiempo que evoca y recupera el origen ya perdido del arte ritual”. De aquí que el “arte es *nachleben*, vida póstuma”, según la caracterizó Aby Warburg. Y “otro aspecto de la temporalidad ritual es la negación de la repetición, que contrasta con una afirmación simultánea de la misma. Un ritual exige su realización periódica, pero cada vez que se realiza se trata de un acontecimiento que sucede por vez primera” (p. 119). En torno al cuadro de Juan Ríos, Neurath afirma que “las figuras que se aprecian en la obra son dioses en pleno derecho, no sus ‘imágenes’” o representaciones. Y “cada personaje es un ente poderoso y con voluntad propia” (p. 120). Queda claro, concluye su trabajo Neurath, “que la obra de arte es un agente ritual y que su carácter complejo de agente ritual explica su originalidad y eficacia en tanto fenómeno estético” (p. 121).

4. Frente a aquellos análisis rituales que se centran en la fe, en la seriedad, en la devoción, Elizabeth Araiza, en su capítulo “La simulación de los oficios en poblados purhépecha. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y

acción lúdica”, nos invita a indagar la acción lúdica, el fingimiento, el simulacro, que también están presentes en los rituales. Para ello estudia el caso de la *ch’anantskua* purhépecha, en la que cada quien representa su propio papel, es decir, su propio oficio, “pero no en forma de imitación o reflejo fiel de lo real, sino en algo así como una imagen idealizada de sí mismo” (p. 134). La palabra *ch’anantskua*, nos informa Araiza, deriva de jugar y nos remite al juego, al juguete y a la simulación de los oficios en contextos rituales (pp. 130 y 138). Nos advierte que “en las fiestas purhépecha la devoción no absorbe y suprime al juego, ni la simulación a la sinceridad, o la consagración a la diversión, sino que la continúa, de algún modo la complementa” (p. 139). Este capítulo, como los otros que integran la colección, resulta apasionante. En este ritual purhépecha, por ejemplo, “el campesino parece regirse por un deseo de volver a la vida de lo antiguo; es una especie de reminiscencia del pasado” (p. 134). Y aquí Elizabeth Araiza introduce el término *Nachleben* —“vuelta a la vida de lo antiguo”— propuesto originalmente por Aby Warburg y que ya había retomado Johannes Neurath en su contribución. En este ritual, cabe la pregunta, ¿el campesino imita meramente el pasado como un acto de nostalgia? No se trata “ya de imitar un modelo con pretensiones de fidelidad, ni de reduplicarlo o reproducirlo tal cual en otro contexto, sino de alterarlo, modificarlo y hacer, en consecuencia, que

tal alteración se haga visible, perceptible” (p. 156). Entonces la auto-representación del campesino que parece, y sólo parece, regirse por un deseo de volver a la vida de lo antiguo, no puede entenderse como una mera nostalgia, un gesto melancólico de que cualquier tiempo pasado fue mejor, sino como los “efectos anacrónicos de una época sobre otra”. Ese mirar al origen que muchos rituales suponen es en consecuencia novedad y repetición, vuelta a lo antiguo y ruptura. Para llegar a estas conclusiones, Araiza se ha servido tanto de la categoría de “impulso de juego” del filósofo, poeta y dramaturgo Friederich Schiller, como de las nociones de “como si” y *pretending* como dos rasgos característicos del juego, según las propuso el filósofo e historiador Johan Huizinga: “la ‘actitud de fingir’, la facultad de simular, es constitutiva del comportamiento ritual [...] el ritual no es mera repetición inmutable de gestos que se vuelven estereotipados, sino que es ‘puro simulacro’” (p. 151). Esta inquietante idea de simulacro puede provocar perplejidad, pero Araiza aclara su sentido a partir de la obra de Deleuze y Baudrillard: “el simulacro no enajena sino que puede contribuir al esclarecimiento de lo real, justamente por su capacidad de provocar un desliz semántico, y sobre todo pragmático, entre la cosa real y la cosa simulada, el orden real y lo simulado”. Por ello tiene razón Araiza cuando concluye que “los avances en la antropología del ritual y de la teoría del arte han

permitido identificar esta concepción de lo que vuelve —presente en la *ch'anantskua*— preservando una semejanza y al mismo tiempo instaurando una diferencia en el pensamiento de las sociedades mesoamericanas, lo cual se expresa también en los procesos rituales” (p. 154).

5. Andrew Roth, en “Modernidad como régimen de significación y apropiaciones de la fiesta tradicional mexicana”, retoma un trabajo de Abercrombie, Lash y Longhurst que distingue tres configuraciones o formas culturales de la modernidad: el realismo, el modernismo y el posmodernismo. A partir de esta caracterización, Roth se propone “enfrentar el problema de cómo caracterizar la fiesta y lo festivo en México, primero en términos ontológicos; es decir, como un sistema de representaciones que se pueden caracterizar dentro de una teoría sobre la naturaleza de la realidad; y segundo, en términos de la dinámica histórica y sociológica de los movimientos culturales en México” (p. 162). La propuesta de Abercrombie, Lash y Longhurst —continúa Roth— nos advierte “de la posibilidad de que en México coexisten formas pre-realistas de la fiesta con las variantes ontológicas de la modernidad. Existe, además, la posibilidad de una forma cultural híbrida que combina aspectos del realismo occidental con aspectos tradicionales asociados con el sincretismo de ontologías pre-realistas y no realistas.” Sugiere que un régimen híbrido de significación para América Latina y México es el

realismo mágico; otro lo puede ser el pre-realismo “en movimientos de renovación indígena o en tradiciones indígenas en el contexto de las reformas neoliberales y la globalización” (p. 164). Las tres configuraciones o formas culturales de la modernidad, propuestas por los autores mencionados, son singularmente controvertibles, o al menos suscitan interrogantes: ¿agotan el espectro de la modernidad?, ¿cada una constituye una forma más o menos homogénea y claramente distinguible de las otras dos? Pone en operación tales formas culturales en el análisis de la celebración p'urhépecha “de una renovación cultural anual representado por un fuego nuevo”, donde han intervenido, casi desde sus inicios, hace 25 años, miembros de religiones Nueva Era. Concluye “que los movimientos Nueva Era buscan conjugar las formas rituales pre-realistas o no realistas de las tradiciones indígenas con sus propias prácticas rituales más bien posmodernas [...] siguiendo el esquema de [los tres autores mencionados], podemos buscar una nueva forma híbrida que combina una tradición formada en el sincretismo entre un régimen occidental pre-realista y otro mesoamericano no-realista con las significaciones posmodernas de Nueva Era” (p. 170).

6. En “Intertextualidad del espacio y de la imagen entre los nahuas de Guerrero. ¿Cómo figurar mediante el dibujo, la lengua y el ritual?”, Aline Hémond analiza las convenciones plásticas que rigen las pinturas sobre papel amate, y en

particular la existencia de puntos múltiples de representación o lo que Aline llama “cúmulo de perspectivas”. ¿A qué se refiere esta categoría? A “la representación plástica de un espacio visto desde varios ángulos a la vez, es decir, como si estuviese mirado por ‘ojos múltiples’”. También se puede entender como una sola mirada que tuviera la capacidad de mirar desde varios puntos a la vez” (p. 207). La pregunta central que Hémond se plantea —de la cual a su vez se derivan varias más— es: “¿Cuál es la lógica cultural o la filosofía del espacio que sostiene estas convenciones gráficas?, ¿por qué existen varios ‘ojos’ mirando desde ángulos diferentes una escena iconográfica?, ¿qué nos dicen estos ‘ojos múltiples’ acerca de ‘los que miran’ y de ‘los que se ven mirados?’” (p. 208). Al cabo de sus análisis de pinturas “de historia”, es decir, donde reina una lógica narrativa, Hémond propone la hipótesis “que lo que une los elementos entre ellos sobre la hoja, no es el espacio, sino el vacío” (p. 214). Hipótesis que discute en las páginas siguientes y la coloca en relación de contraste u oposición con “la perspectiva teorizada en el Renacimiento”, pues a diferencia de ésta, en la perspectiva indígena la línea de fuga no existe: “la profundidad no es un criterio pertinente para describir las imágenes [...] Eso permite al pintor tener un punto de vista a menudo *ubiquita* y simultáneo, necesita ‘ojos múltiples’ para dar cuenta de su tema” (p. 229). También aventura la hipótesis de que el cúmulo

de perspectivas (vertical, frontal, circular, rotativa) podría tener un equivalente en la estructura sintáctica del náhuatl” y en las acciones rituales (pp. 233 y 235). Concluye este trabajo con la siguiente afirmación: “nos parece metodológicamente fundamental establecer una articulación de los tres ámbitos de análisis: objetos plásticos, acciones rituales y metáforas verbales. Sin tener este triángulo como base, no podríamos entender los usos polisémicos de efectos figurativos”, como los que Hémond ha estudiado (p. 240).

7. Un trabajo emparentado con el de Aline Hémond es el de Margarita Valdovinos: “Acción y ‘multiempatía’ en el estudio de las imágenes rituales. El *mitote cora*”. A partir de la categoría de “multiempatía” —que “señala la posibilidad que adquiere un individuo en una situación dada de adjudicarse distintas perspectivas que, por lo general, se atribuyen a otros sujetos, sean ellos humanos o no humanos” (p. 245)— Valdovinos se propone estudiar las imágenes y objetos rituales, tomando como punto de partida las relaciones que experimenta el sujeto en el curso de la acción ritual. Esto es, “los rituales son un contexto de acción particularmente propicio para observar cómo las relaciones que determinan al sujeto y al mundo que percibe contribuyen a la creación de imágenes y objetos *multiempáticos*” (p. 248). Subraya dos particularidades de la multiempatía: “En primer lugar, su carácter múltiple que, más que variedad, implica simultanei-

dad de perspectivas. En segundo lugar, la importancia de la experiencia propia en la percepción del otro, pues no se trata sólo de ponerse en el lugar del otro, sino de adjudicarse de manera suplementaria la percepción del otro sin dejar la propia” (p. 246). Analiza con detalle y riqueza etnográfica el *mitote cora* para situar los diferentes niveles de la multiempatía y la construcción de la experiencia ritual.

8. Las flechas tepehuanas, en tanto objetos centrales de su vida ritual y en tanto objetos relevantes para la reflexión antropológica del arte, son el hilo conductor del excelente trabajo de Antonio Reyes, “Cazadores de almas. Las flechas tepehuanas y el arte de la personificación”. Al autor le interesa fundamentalmente explorar la elaboración y uso de las flechas, más que éstas terminadas, de aquí que, señale, “hemos de documentar y analizar los contextos en los que dichos procesos se desarrollan, los cuales permiten la transmisión del conocimiento sobre aquéllos” (p. 269). La relevancia de las flechas, de acuerdo a los tepehuanes, radica en que “son parte de un conjunto de objetos oblongos que tienen la cualidad de personificar o, mejor dicho, de servir como contenedores para diversos seres del mundo, humanos y no humanos [...] por lo que son objetos fuertemente cargados de ‘agencia’, mediando una gran cantidad de relaciones sociales, y como tales participan de un sistema de acción con la clara intención de cambiar al mundo, lo

que en términos de Gell puede ser entendido como arte” (pp. 273 y 289). “El caso de los tepehuanes, concluye Reyes (p. 293), demuestra que las flechas son seres, o mejor dicho portan a seres —quizá de ahí la importancia de que la mayoría tenga una parte hueca—, pero no sólo seres poderosos [...] sino también personas que viven cotidianamente, que enferman y mueren.” Este texto está muy relacionado con el de Catharine Good, en la medida que ambos enfáticamente postulan por y contribuyen a una antropología del objeto. En esta misma línea Reyes nos invita a pasearnos por una ruta de investigación que, a nuestro juicio, es bien relevante: pensar a las flechas, y de hecho a toda expresión artística, como componente de una tecnología (p. 270).

9. Se cierra el libro —pero afortunadamente no el programa de investigación que están desarrollando nuestros colegas— con el trabajo de Paulina Alcocer, “La forma interna, la metáfora de organismo y la tridimensionalidad de los medios de expresión ritual”. Este capítulo es rico en ideas. Para elaborar una antropología comparativa de la expresión humana, Alcocer nos conmina a retomar el proyecto de Wilhelm von Humboldt, quien al rechazar el tradicional modelo monológico del lenguaje y del conocimiento postula la tridimensionalidad del lenguaje. Son dos los ejes en el proyecto crítico de Humboldt: “la diversidad lingüística y el continuo proceso de producción de diferencia” (p. 298).

Y cuando alude a la tridimensionalidad del lenguaje nos remite a las dimensiones trascendental, histórica y dialógica. La primera se refiere a la “condición de posibilidad de la cultura intelectual”; la segunda al “estudio comparado de las lenguas que, en cuanto totalidades, constituyen el horizonte histórico o la visión del mundo que dotan de unidad y objetividad a la experiencia”; y la tercera a la “dimensión empírica, pragmática y efímera que pone de relieve la intersubjetividad fundamental del lenguaje” (pp. 298 y 299). Si hemos señalado estos elementos constitutivos del proyecto humboldtiano ha sido porque Alcocer, a partir de ellos, discute en qué medida y a partir de qué argumentos Hermann Usener, Ernst Cassirer, Konrad Theodor Preuss, Aby Warburg y Carlo Severi contribuyen o no (como al parecer es el caso de Cassirer) en la renovación de dicho proyecto. Alcocer termina su trabajo con la siguiente invitación: “Repensar la antropología del arte en términos de la tradición humboldtiana implica, entre otras cosas, trasponer la concepción tridimensional del lenguaje al estudio de los medios de expresión ritual, con miras a hacer de ella un recurso metodológico que oriente la diferenciación y la articulación de los distintos ámbitos epistemológicos en los que cabe desarrollar variadas estrategias de investigación [...] Arte y estética —sostiene enfáticamente Alcocer a modo de conclusión general del libro— no son accesorios de la vía social, sino sus fundamentos.

Quizá sólo en el arte ritual esta dimensión del arte pueda ser plenamente reconocida” (p. 310).

### III

Ahora, si bien el libro ha sido urdido a partir de manifestaciones artísticas no occidentales, los investigadores que aquí reúnen su trabajo han buscado que su propuesta no cometa la pequeña omisión en la que normalmente han caído los estudios sobre arte: obviar o simplemente hacer desaparecer una buena parte del mismo. Así, la apuesta ha sido replantear las nociones y categorías con las que normalmente se piensa lo artístico, y no sólo, sino que observarlo desde ángulos y perspectivas muy distintas a las usuales.

De lo que se puede desprender de los muchos y valiosísimos argumentos y análisis presentados en el libro, en esta ocasión nos interesa resaltar uno en particular: la perspectiva que, incluso con sus variantes, se ofrece en esta publicación da luces para estudiar una de las manifestaciones que han sido menos investigadas y, valga decirlo, tanto en los estudios sobre arte occidentales como en aquellos que han buscado dar cuenta de este tipo de expresiones en espacios tradicionales, indígenas, o no occidentales. Hablamos aquí de la danza.

Qué tiene la danza, qué es la danza que sin duda impacta con una fuerza arrolladora, pero que se vuelve inasible al momento de querer estudiarla —hablando, por supuesto, más allá de recorridos históricos o etnográficos—; es la

danza la que vuelve imposible su investigación o son las formas en las que se abalanza sobre ella las que hacen imposible dar cuenta de su contundencia. Sin duda ha sido lo segundo. Si bien habrá que reconocer que la danza, y a decir verdad todas las artes y si apuran un poco se dirá que toda creación humana, tiene algo de inaprensible, a estas alturas de las investigaciones habrá que reconocer que hemos sido poco capaces de dar cuenta cabal de su condición.

Bien puede decirse que en la danza las formas y los quiebres son incitantes, mas su provocación radica en lo que los nutre y si por algo la danza es seductora es porque no tiene límites; hay rutas y juegos, devaneos, sutilezas o explosiones pero nunca límites, en ello radica su fuerza, en aventurarse cada vez, todas las veces, tener la astucia, la fuerza o la templanza para resistir las acometidas que ella misma se construye, asumir la contundencia en la que por sí misma se abalanza, pues ser plena y total es su condición, algo menos es simulacro. La danza es riesgo, mas no temerario y sin motivo, sino cabal, quemante, ahí donde la vida misma se entrega porque el sentido es vivirla... y nada más... y un poco más. Bailar la pasión, si eso es lo que hay, bailar el miedo, si eso es lo que hay, bailar el dolor, el júbilo, el nacimiento, la nostalgia, el encuentro, la pérdida, la muerte... bailar, porque eso es lo que hay. No es de la danza la mezquinidad, como no lo es del vivir mismo. Bailar es vivir y qué sería si en

ello se dejara llevar por la duda o el olvido, si solamente se dejara pasar: la danza sería sólo formas, curvas y carnes y la vida una comedia. Entonces, perder la razón, no por desenfado o incumplimiento, sino por entereza y decisión, no por que no se sepa o no importe lo que se hace sino precisamente porque se sabe e importa lo que se hace, porque al encontrar la templanza en el centro mismo de sí, el riesgo nunca es caída sino apertura, la entrega no es pérdida sino encuentro y las pasiones no son peligro sino plenitud, lo demás es geografía y acuerdos cuya impronta es innegable, así los saberes, los compases y las técnicas son estrategias para llegar hondo; después, dejarse ir, pues a la danza, a la pasión, no es posible poseerla, es ella la que, si se le permite, transforma, habita, engrandece; cuidarse de sucumbir a su entereza, pretender protegerse de su contundencia, mostrará que se ha sido doblegado por los propios límites que no son los de la danza pues en ella un quiebre anuncia tempestades o dice que éstas han pasado dejando algo, llevándose algo; haciendo vivir.

Sin duda esto es la danza, pero hasta aquí es cercano a la prosa poética. Cómo dar cuenta de todo esto, en qué se asienta la danza que hace posible todo esto. Preguntas que encuentran respuesta en los planteamientos centrales que las investigaciones de este libro han seguido: buscar una teoría general de la vida social o de la naturaleza humana fundada en el arte. Si algún día se lograran revelar los se-

cretos de la danza —del arte— y se viviera como si se bailara, habría formas más seductoras incluso para el desarrollo de todo el conocimiento. Esto es lo que presentan los trabajos de este libro, una forma de pensar que en vez de aislarse y apiñarse en categorías rígidas, busca la manera en la que, cual danza, puedan desenvolverse los trazos del ser humano estético que, por definición, está siempre en movimiento. Así, proponen al arte como categoría universal a condición de redefinir universal no como algo dado sino como un porvenir, haciéndola un instrumento de trabajo cuyo punto de partida es que no se puede dar cuenta cabalmente del arte amerindio si no se toma en cuenta su dimensión ritual, es decir, la fuerza de la acción, la potencia del permanente hacer y rehacer y crear en cada acción.

Al buscar extender esto al arte en general, aparecen varias preguntas; por ejemplo, qué debe entenderse por ritual en occidente, sobre todo ante la propuesta de que el estudio del arte ayuda a la comprensión del ritual y viceversa —y esto, por supuesto, sin olvidar las aportaciones ya hechas por autores como Turner o a su manera Elias—. Al parecer la noción del “como si” —trabajada por Araiza— permite resolver este enredo. Según se ha dicho, los rituales reconstruyen el cronotopos del universo y legitiman las concepciones que se tengan del mismo, incluidos, por supuesto y de manera importante, las relacionadas con los hombres. En un evento escénico occidental

sería un exceso decir que ello sucede; sin embargo, es cierto que se puede ver claramente la reconstrucción espaciotemporal propia de cada evento y la legitimación ya no en términos de cosmovisión pero sí en cuanto al “como si”, pues para que una obra de danza, teatro, performance, instalación o incluso cuadros en una galería tengan alguna incidencia en los sujetos, se debe suponer que existe el deseo, la intención, la disposición para que ello suceda.

Lo anterior abre a considerar una vía diferente que también ha sido planteada en el libro, pues al abordar el problema sobre el uso y la transmisión de formas expresivas, llegan a la comprensión de que hay dimensiones del arte que no se agotan en la interpretación, que escapan al significado y bien podría decirse que la danza en su conjunto, salvo rarísimas excepciones, muy lejos está del universo de los significados: qué puede querer decir la circunvalación de un brazo, una pierna al aire, un estrepitoso zapateado. Aquí podrá decirse que las danzas temáticas presentan claramente su historia, sin duda, pero ello no explica cómo es que tales o cuales movimientos tienen la capacidad de narrarla y se regresa aquí a lo anterior, qué puede querer decir una elevadísima danza, tanto que se desenvuelve en puntas, unas manos que acompañan movimientos de los ojos, un guiño del hombro exactamente en el cierre de un compás.

Ya lo dicen en el libro, hay insatisfacción con respecto a las teorías existentes:

- a) Porque fueron creadas para el arte occidental y ahora cabe señalar que no para todo el arte occidental, pues, como se viene diciendo, poco se ha dicho de la danza.
- b) Porque explican desde una visión utilitaria.
- c) Porque lo piensan como objetos museísticos a conservarse de manera prístina o, se agrega ahora, como lucimiento escénico.
- d) Porque lo ven sólo como texto y, se añade en este momento, si bien puede haber texto en la danza, o ésta puede ser vista como texto, sin duda no está ahí su potencial.
- e) Porque lo ven sólo como imagen y, valga agregar, sin prestar atención a las peculiaridades de las imágenes generadas por la danza, por el movimiento.<sup>7</sup>
- f) Porque privilegian a las artes plásticas y he aquí que se está exactamente en lo que se ha dicho, fuera de la plástica, poco trabajo hay.

La coreografía que se traza en el libro tiene como ejes articuladores:

1. El cuestionamiento de la noción de imagen. Aquí aparece, según se viene diciendo, una tarea pendiente para los interesados en el tema. En el libro se despliegan valiosísimas críticas a la noción de imagen, pero hace falta también pensar en otro tipo de imágenes

<sup>7</sup> Como puede estarse trabajando por autores como Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 1984.

como las que se despliegan en el movimiento.

2. Una crítica al enfoque que ve en el arte o en el ritual una fuente de significados y significantes, es decir, las aproximaciones simbolistas que buscan descifrar y tomar al arte como un texto, como reflejo de algo que sucede en otro lado. Ello, independientemente de las valiosas aportaciones que ha logrado, también es cierto que impide observar el cambio de las formas, los efectos pragmáticos y semánticos que provocan las ilusiones ópticas, las figuras ambiguas, la distorsión deliberada; todo lo cual, sin duda, es lo que hace a la danza ser danza; ya lo mencionan los autores, el arte y el ritual apuntan menos a transmitir mensajes simbólicos que a hacer cosas, a producir efectos sobre lo real y principalmente sobre la esfera social. Ya lo decían Lévi-Strauss o Foucault, cada uno, por supuesto, a su manera: la importancia radica sí en lo que se dice, pero de manera vital en cómo —quién, cuándo, dónde— se dice.

3. La crítica a la preponderancia de las artes plásticas ha implicado, además, asumir una separación entre texto y práctica, así como pensar al texto y a la imagen como entidades fijas; al centrarse en ello, observan los autores, se olvidan otras capacidades y cualidades del arte: lo que la creación artística o la acción ritual suscitan por sí mismas y, se agrega ahora, lo que se despliega a partir del movimiento y, más específicamente, del cuerpo en movimiento.

4. Señalan también los límites

de una comprensión de la actividad estética generada porque la interrelación entre las artes aparece irrelevante.

Plantean entonces una jugosa pregunta: de qué modo el ritual, pese a no tener como finalidad ser una manifestación artística, tiene una búsqueda idéntica al arte: explorar las propiedades sensibles del mundo; misma pregunta que puede extenderse aún más: qué es lo que genera que el ser humano, en todo tiempo y lugar, se afane por explorar las propiedades sensibles del mundo y, mejor aún, qué le pasa al ser humano, de qué manera se modifica su experiencia —¿se modifica su experiencia?— al estar en contacto, reconocer, trabajar, explorar las cualidades sensibles del mundo y, no sólo, sino además crear “nuevos mundos” a partir de ello. No está de más tener presente aquel comentario de Geertz: “un punto en común, reside en el hecho de que parece que ciertas actividades están específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y —se necesita acuñar una palabra en este punto— tangibles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, puedan aplicarse reflexivamente”<sup>8</sup>.

Si trazamos una ruta que bien podría dar respuesta a los anteriores comentarios, los lineamientos

<sup>8</sup> Clifford Geertz, “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 146.

de los trabajos de este libro han sido:

1. Construir una teoría del arte, no ya una descripción, sino una perspectiva estética del hombre, lo cual es una hermosa manera de decir que el ser humano es un ser estético, *homo aestheticus*, utilizando una vieja manera de reconocer al hombre —junto al *homo ludens* de Huizinga, o quizá en vez de él—. A partir de lo anterior puede establecerse lo que Good ha llamado una noción de “sistema estético” que, se agrega ahora, deberá ser entendido no como la realización de determinados productos, sino como una actitud, una forma de hacer, pensar y estar en el mundo.

2. Tomar como objeto de estudio al arte ritual, ante lo que cabe preguntarse si en Occidente el arte es ritual, tiene algo de ritual, o bien, como ha sido dicho, qué debe entenderse por ritual en Occidente y cuáles serían las consecuencias al asumirlo de esa manera.

3. Mantener el interés por dar cuenta de las dinámicas de creación, uso y transmisión de las formas expresivas del arte ritual, o, dicho de otra manera según se desprende de los análisis presentados en el libro, las formas expresivas y el poder de la experiencia estética.

4. Replantear la noción de objeto debido a que en ciertos contextos no hay una diferencia entre, por ejemplo, objeto, persona y contexto social. Este punto es de particular relevancia pues, se agrega ahora, pondría en tela de juicio la mayoría —si no es que todas— las categorías que Occidente ha uti-

lizado para pensar al mundo y su propio pensamiento. Categorías tales como material/inmaterial, vida/muerte, interno/externo, igual/diferente casi siempre presentadas así, en dicotomías que de hecho son excluyentes pero que no necesariamente responden a los modos de la percepción y que no forzosamente construyen desde esa perspectiva a la experiencia. No sólo el arte aparece como un cuestionamiento a esos modos de pensamiento, sino que el cuerpo mismo compromete la eficacia y veracidad de tales planteamientos, por lo menos en lo que a la experiencia se refiere.

5. Observan también dos vías: o bien asumir a la acción lúdica como matriz del arte y del ritual o pensar que el vínculo entre arte y ritual es la acción lúdica, muy similares aunque con matices en donde la segunda opción sirve bien para las artes tradicionales, pero está en la primera —la acción lúdica como matriz del arte y del ritual— la posibilidad de extender un planteamiento a las artes en general, y no sólo, sino que es una excelente vía para comprender la experiencia estética e incluso las distintas maneras en las que “hasta los locos” se construyen un mundo habitable, si no en términos sociales, por lo menos sí individuales.

Para desarrollar sus trabajos, los investigadores han seguido dos estrategias:

1. Preservar las formas intermedias entre arte y ritual, es decir, separarlos analíticamente pero sabiendo que están estrechamente

vinculados; bajo esta perspectiva se analizan, reelaboran y se buscan novedosas formas de aplicar nociones como las ya mencionadas de anacronismo, fantasmático, pathos, puesta en abismo, ambigüedad y vida póstuma, según como pueden ser entendidas en el arte indígena y que, tal vez no sea un exceso asegurar ahora, son las que darían la posibilidad de entender al arte en general al apelar, como se ha insistido, menos a los objetos acabados, a los significados que puedan generar y más al proceso mismo de su creación y a lo que ponen en juego en su realización; atender, pues, la fuerza de la acción.

2. Mantener la diferencia entre arte y ritual al menos como categorías operatorias.

Pero, a partir de los análisis presentados, tal vez surjan otras posibilidades, tal vez hipótesis de trabajo o cuando menos preguntas que no parece ocioso tratar de responder: toda experiencia estética aparece en un momento ritual, la eficacia ritual descansa en la experiencia estética, lo ritual es el arte en los mundos no occidentales y, por supuesto, cómo pensar lo anterior para Occidente.

A la vez, los autores han seguido dos orientaciones que, a decir verdad, no son excluyentes, según puede apreciarse en los trabajos de algunos autores próximos a ellas:

1. Asumir al arte como agencia (*agency*) —siguiendo aquí los conocidos planteamientos de Gell—, es decir, como un acto que produce efectos sociales ya que tiene funciones políticas, económicas, religio-

sas... Apuesta que, con matices, es la que han tomado autores como Geertz, Leach, ciertas propuestas de Turner o Baxandall.

2. Asumir que las actividades artísticas son en principio puramente expresivas, comprenden una visión del mundo, son formas de auto-expresión. Planteamiento que, en términos generales, ha sido el que han seguido autores como Boas, Lévi-Strauss, Turner, en la antropología y Warburg, Panofsky, Gombrich, Didi-Huberman o Deleuze en otras disciplinas.

Cada una de estas estrategias y orientaciones asumidas por los autores se mantiene en lo que cada uno de ellos estudia; sin embargo, los análisis demuestran que hay certidumbres en cualquiera de estas perspectivas por lo que más valdría aceptar que se está ante una gama amplísima de posibilidades y que todo ello puede estar presente dependiendo el tipo de manifestación a la que se refiera, la forma en la que se presenta, las condiciones de su aparición, los mecanismos de su actualización y lo que se pretenda estudiar de las mismas.

Cabe resaltar también que los autores abren la posibilidad de estudiar al arte como lo hiciera Lévi-Strauss con el totemismo: que los grupos totémicos aparecen como sistemas de clasificación que permiten establecer reglas de relación, definiendo grupos, pero que a la vez “las clasificaciones totémicas tienen como una de sus funciones esenciales hacer estallar ese cierre del grupo en sí mismo y promover la noción aproximada de



una humanidad sin fronteras”.<sup>9</sup> Ahora se señala una valiosísima consecuencia que se desprende de lo anterior: en vez de plantear el aislamiento del ser humano como único ente vivo excepcional en el planeta, tal como se concibe en Occidente, hacerlo aparecer como uno más de los seres que lo habitan y en relación con todo lo demás, lo cual se vuelve la clave para la exploración de las fuentes sensibles del mundo.

En un reciente trabajo Adriana Guzmán ha destacado que el cuerpo conforma un *locus* del engendramiento de lo estético.<sup>10</sup> Probablemente un reto para el programa de investigación que los colegas han

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss, *Seminario La Identidad*, Barcelona, Petrel, 1981, p. 15.

<sup>10</sup> Adriana Guzmán, “Cuerpo: engendramiento de lo estético”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 87, septiembre-diciembre de 2009, pp. 51-66.

estado desarrollando con notable creatividad sea el de introducir en sus análisis la materialidad y ese campo de lo posible que es el cuerpo y el cuerpo en movimiento como la danza y sus interrelaciones con la expresión artística y las acciones rituales.

Tal vez no sea exagerado decir que el ritual es a la antropología, lo que los mitos a las formas de comprensión de todo pensamiento, lo que el arte a las ciencias en su conjunto, lo que la experiencia estética a la humanidad: piedras de toque que obligan a cuestionar una y otra vez cualquier aseveración; son ámbitos paradójicos que presentan, al parecer, todas las contradicciones posibles: espacios sumamente marcados en los que estalla cualquier categorización; lugares en los que la norma se aplica con toda rigurosidad para encontrar “una loca y abandonada libertad” —según lo dice Rodrigo Díaz—; hacerlos en los que mientras más exacto sea el seguimiento más creatividad aparece, procesos extremadamente reglamentados idóneos para toda liberación, manifestaciones en las que mientras más precisa sea la técnica mayor libertad se encuentra, momentos en los que se legitima incluso lo que la sociedad rechaza, situaciones que logran ser eficaces por jugar con lo que aparentemente es la más prístina realidad... O el ser humano es demasiado contradictorio o se ha diseñado un mundo y maneras de pensarlo que lo hacen parecer como tal. Habrá que asomarse a miradas posibles: los ojos múltiples del arte y del ritual.