

RESÚMENES / ABSTRACTS

Sobre el pasaje al arte de los antropólogos. Premisas para reflexionar sobre artificación y autoconciencia

Elizabeth Araiza

Resumen: Con el propósito de contribuir a la reflexión colectiva sobre arte-investigación, en este ensayo desplazo la mirada hacia una de sus expresiones, que es la que se anuda en torno a la relación entre arte e investigación antropológica. Las premisas que aquí exploro se orientan por momentos a señalar que algunos antropólogos ya habían dado el paso al arte, antes incluso de que el giro etnográfico impactara al arte contemporáneo y antes de que la antropología se asumiera como arte. No es tanto con el interés de demostrar que las propuestas actuales constituyen una reactualización de preocupaciones del pasado, sino de interrogarse hasta qué punto los caminos de la creación artística siguen siendo extraños, pese —o quizá gracias— al universo caótico que produce y es producto de la artificación.

Palabras clave: Arte-investigación, etnografía, artificación, antropología, teatro.

Abstract: The objective of this essay is to contribute to collective reflection on art-research. In it, I shift my gaze towards one expression of this: the one knotted around the relationship between art and anthropological research. The premises explored herein are oriented by moments that identify when certain anthropologists opened pathways towards art, even before the discipline's ethnographic turn came to impact contemporary art, and before anthropology was assumed as art. My interest lies less in demonstrating that current proposals constitute an updating of concerns from the past than in inquiring to what degree the pathways of artistic creation continue to be alien, in spite of —or, perhaps, precisely because of— the chaotic universe it produces, which is a product of artification.

Keywords: Art-research, ethnography, artification, anthropology, theatre.

Sobre el pasaje al arte de los antropólogos. Premisas para reflexionar sobre artificación y autoconciencia

ELIZABETH ARAIZA*

Explorando los motivos¹

Un modo de reflexionar sobre arte-investigación es centrar la atención en una de sus manifestaciones, relativa a los vínculos entre arte y antropología/etnografía, a la cual cabe considerar como un caso iluminador de arte-investigación. Una manera de comenzar es hacer preguntas sobre las razones que conducen a establecer tal interacción: ¿qué motivos tiene un artista para adentrarse en los campos de los antropólogos o para ejercer por cuenta propia la práctica etnográfica, y qué es lo que puede inducir a estos últimos a “traspasar los confines de su profesión para incursionar en un territorio tan ajeno a su disciplina”?, ¿qué es lo que impulsa a unos y otros a “dejar en suspenso y arriesgar una identidad académica consolidada [o por consolidar] para emprender una

* El Colegio de Michoacán.

¹ Quisiera agradecer a Francisco de la Peña, por aceptar leer y comentar este trabajo, así como a los dictaminadores anónimos por sus críticas y sugerencias; me ayudaron en gran medida a precisar mis argumentos.

aventura tan ardua y de tan incierto resultado?"² En su reseña de *El olor de los elotes*, novela escrita por Manuela Cantón Delgado, Francisco Sánchez, un antropólogo colega suyo, se pregunta —como "antropólogo como lector", en referencia directa a *El antropólogo como autor* de Geertz y los demás posmodernos—: "¿qué ha buscado en la literatura que no encuentra en la antropología?"³ Después de explorar varias posibles respuestas, el antropólogo como lector —autor de la reseña— llega a la conclusión de que esta novela, que evoca el culto a la Santa Muerte y narra los derroteros de un antropólogo —que es precisamente el protagonista— por México y Guatemala, fue el medio que encontró la autora para "no estar ahí". En un clarísimo gesto de empatía con su colega y de desafío al ideal de los antropólogos posmodernos de "estar ahí", acto que define al antropólogo como artista —o sea, como autor— explica el hecho de la siguiente manera:

Cabe pensar, así, que en la idea de escribir una novela anide el deseo de deshacerse de los corsés de la disciplina y de recrearse uno mismo en un entorno imaginado, lejos de los corsés teóricos, epistemológicos, metodológicos y técnicos; también, de respirar otros aires nuevos que no estén viciados de miasmas departamentales e interrumpir el cada vez más insistente *déjà vu* de las aulas, de las tesis, de los seminarios, de las comisiones, de las reuniones. O sea, que lo que pretende un antropólogo que se piensa como autor es huir, desertar, escapar. No estar ahí.⁴

Para los fines de este ensayo, resulta interesante llegar directo al punto en el que este autor hace uso del espejo como metáfora de la disciplina antropológica. Cobra particular sentido debido a que otra autora, Carla Pinochet,⁵ recurrirá también a esta metáfora para dar cuenta de lo que está en juego cuando los artistas se definen como antropólogos y la práctica antropológica se reivindica como arte. Pues bien, el antropólogo como lector continúa explorando respuestas posibles y para ello evoca "el diagnóstico vocacional", que se ha

² Francisco Sánchez Pérez, "Para no estar ahí", *Revista de Antropología Social*, núm. 23, 2014, pp. 275-304.

³ *Idem.*

⁴ *Ibidem*, p. 287.

⁵ Carla Pinochet Cobo, "En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar", *Revista Sans Soleil, Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm. 1, 2013, pp. 74-81.

vuelto célebre de Margaret Mead: “quienes no se sienten cómodos consigo mismos se inclinan por los estudios de psicología, los que no se encuentran a gusto en la sociedad en la que viven, por la sociología, y quienes no acaban de acomodarse en su propia piel ni en su entorno social, por la antropología”.⁶ Si Mead hubiera vivido de lleno en estos tiempos posmodernos —continúa explicando nuestro autor— seguramente hubiera añadido “que quienes, habiendo optado por la profesión de antropólogo, no terminan de reconocerse en la imagen que les devuelve el espejo de la disciplina, en algún momento de su carrera se plantean escribir una novela”, o —nosotros agregamos— un guion de teatro o de cine, pintar un cuadro, modelar una escultura, ejecutar un *performance*, un concierto de música, realizar un filme documental o cinematográfico. Así, el “pasaje al arte”⁷ de los antropólogos sería inducido por una insatisfacción ante la imagen que les devuelve el espejo antropológico de sí mismos, una imagen que resalta sus debilidades, sus limitaciones y defectos. No estar ahí, salir, escapar, atravesar los linderos de la propia disciplina sería, ante todo —es lo que pienso—, regresar a la propia disciplina, pero ya fortalecido, dotado de una serie de aprendizajes, experiencias y herramientas con las cuales desarrollar análisis más agudos y una problematización fértil al propio campo disciplinario.

La metáfora del espejo que desarrolla Pinochet Cobo adquiere un grado mayor de complejidad en la medida en que no sólo captamos cómo se ven reflejados los antropólogos, sino también los artistas y cómo proyectan su propia imagen los unos sobre los otros. Desde esta perspectiva, no se trata de un solo espejo del que se desprende un reflejo unidireccional, sino de un juego de espejos en el que se reflejan y se proyectan los “egos disciplinarios” de unos y otros. En efecto, lo que esta autora observa es una serie de reflejos irremediabilmente distorsionados, puesto que “cuando el arte, o la antropología, se ven reflejados en otros campos disciplinares, éstos

⁶ Francisco Sánchez Pérez, *op. cit.*

⁷ Retomemos por el momento uno de los sentidos de la expresión *artificación*, que designa el “pasaje al arte” —*passage à l'art*, en francés—: como aquellas operaciones que nos conducen a pasar de una actividad cualquiera —en este caso, la de la investigación antropológica— al arte, lo que hace que un practicante de algo se transforme en artista. Digo por el momento, y que más adelante serán convocadas otras acepciones del término; véase Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, 2012; también Roberta Shapiro, “Qu'est-ce que l'artification?”, en *XVIIème Congrès de l'ASLIF “L'individu social”*, 2004.

no son más que recursos que se movilizan para hablar de sí mismos”.⁸ Sugiere que de esta interacción no ha surgido algo como un diálogo retroalimentado, una construcción recíproca, una creación o producción que sea genuina y claramente interdisciplinaria. A lo sumo, lo que se ha obtenido es una suerte de soliloquio. Ciertamente, artistas y antropólogos salen fortalecidos, dotados con “nuevas herramientas y preguntas más capaces de enfrentar los desafíos de sus objetos contemporáneos”, pero cada quien por su lado. Desde esta perspectiva, lo que impera es una lógica narcisista, egocéntrica y *disciplinocéntrica*, mediada por la envidia que sienten en un primer momento los artistas hacia los antropólogos y luego éstos hacia los artistas. A esta conclusión llega la autora luego de examinar varias de las enunciaciones del arte como antropología / etnografía y de la antropología como arte. Pinochet Cobo construye así una clasificación de retratos de casos ejemplares: el primero es el de “artista como antropólogo”, a partir del retrato realizado por Joseph Kosuth en 1975 (*The Artist as Anthropologist*); el segundo es el de “el artista como etnógrafo”, caracterizado por Hal Foster en 2001 (*El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*) mediante un análisis crítico del “giro etnográfico en el arte contemporáneo” y en la fotografía. En relación con ésta, resulta particularmente iluminadora la trayectoria de Raymond Depardon, uno de los primeros en reivindicar la fotografía de autor (fotoperiodismo), que deriva en una valorización artística y estética de este medio y su desplazamiento de los periódicos o las revistas al museo. El tercero es el de la antropología como arte, cuyo caso ejemplar lo constituye el modelo del “surrealismo etnográfico” elaborado por James Clifford (*Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*), a partir de las exploraciones surrealistas de algunos antropólogos (Georges Bataille y Michel Leiris) durante la segunda década del siglo XX. Lo que se pone de relieve es que la reivindicación del artista como antropólogo se fundamenta por lo regular en la construcción de una imagen idealizada de lo que es el trabajo antropológico y de lo que constituye este campo disciplinar. En este sentido, se trata de un reflejo distorsionado que el espejo antropológico devuelve a los artistas, una imagen hecha de omisiones, ponderaciones, presuposiciones e incluso prejuicios. Y lo mismo sucede con los antropólogos que se definen como artistas: construyen una imagen idílica del quehacer artístico, resal-

⁸ Carla Pinochet Cobo, *op. cit.*, p. 80.

tando y exaltando aquellos aspectos que mejor responden a la imagen en la que se reflejan ellos a sí mismos, una imagen desprovista de los defectos, debilidades o dificultades propias de los artistas. Esto se revela más claramente en el giro etnográfico del arte contemporáneo, el cual —según Pinochet Cobo, apoyada en Foster—, al reivindicar un arte comprometido, rupturista y alternativo, recupera solamente una faceta de la antropología. Ésta es la que pone en marcha un mecanismo que consiste en “esencializar la identidad del otro”, para proyectar la imagen del yo, por medio de una “autorrenovación narcisista”, sobre una otredad idealizada. La antropología toda queda subsumida a dicho mecanismo, como si fuera en verdad un bloque homogéneo, una configuración unificada de prácticas y concepciones. Pero los antropólogos también tienden a reducir el arte a una de sus expresiones. Cabe preguntar si ésa es una condición —el reduccionismo, la envidia, la proyección mutua de egos— o un riesgo que se tiene que asumir necesariamente si se quiere hacer arte como antropología/etnografía o antropología como arte. ¿No será que es tan sólo una posibilidad entre muchas otras?

Sin duda, este análisis es acertado y resulta de gran utilidad como punto de partida de un estudio a mayor profundidad sobre arte-investigación; sin embargo, justo es reconocer que incurre en las mismas omisiones y ponderaciones que critica. Así, por ejemplo, pondera el orden del discurso y de las concepciones, mientras que omite lo relativo a la práctica concreta. Acentúa las enunciaciones, las definiciones elaboradas a partir de lo que se dice —lo que dicen los analistas, Kosuth, Foster y Clifford, lo que dicen los artistas o los antropólogos— y deja fuera de consideración los resultados, las creaciones que emergieron de tales reivindicaciones. Es decir, no toma en cuenta las acciones y menos aún los actos, lo que hacen los artistas cuando se asumen como antropólogos y éstos como artistas. Por tanto, la autora soslaya una de las indicaciones básicas del trabajo etnográfico: relacionar lo que la gente dice que hace con lo que hace en realidad, ya que suele suceder que no siempre coincide lo que hacemos, lo que decimos y lo que decimos que hacemos. Si se quisiera tomar en consideración las creaciones que elaboraron los antropólogos al asumirse como artistas, o bien sin que se reivindicaran como tales, pero que dieron un “pasaje al arte”, se podría constituir un *corpus* amplio y variado tan sólo con lo que respecta a la creación literaria. Sin duda, un lugar relevante lo ocuparía Carlos Castaneda y su asombrosa producción narrativa; pero no es el único,

antes que él otros antropólogos de la talla de Darcy Ribeiro (*Maira*, 1976; *El mulo*, 1981; *Utopía salvaje*, 1982; *Migo*, 1988), o del peruano y andinista José Arguedas (*Los ríos profundos*, 1958; *Todas las sangres*, 1964; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1971) emprendieron esta aventura, al igual que Manuela Cantón Delgado —de quien hicimos referencia más arriba—, legando a la posteridad dignos y ejemplares casos de antropología como arte. De semejantes proporciones es la producción fílmica elaborada por antropólogos, incluida claro está la que conforma el dominio llamado cine etnográfico, sea documental o de montaje, que se realiza desde finales del siglo XIX,⁹ pero también las incursiones del cine-investigación y experimentos menos conocidos del gran público, tales como los de Franz Boas¹⁰ y Gregory Bateson, quien en compañía de Margaret Mead apoyaron sus investigaciones en Bali y Nueva Guinea con la producción de nada menos que “¡25 000 fotos y 6 000 metros de película!”.¹¹ Esos antropólogos no solamente utilizaron la cámara como medio para restituir una experiencia de investigación científica o como mera técnica de recolección de datos, sino que experimentaron sus posibilidades técnicas, se apropiaron del saber-hacer y las virtudes tanto del oficio de fotógrafo como del de cineasta. De hecho, de este “arte de la indagación” o trabajo de “experimento”¹² sacó Bateson su idea de “etnografía de montaje”, algo similar al montaje fotográfico que ya entonces se practicaba incluso en documentales “científicos”. Como han demostrado Pataut y Roussin,¹³ el surgimiento del documental y del trabajo de campo que lo hace posible se da casi simultáneamente en el campo de la investigación científica (las exploraciones arqueológicas y geológicas) y en el de las bellas artes. Los encargos fotográficos

⁹ Marc-Henri Piault, “Cine etnográfico”, en Pierre Bonte y Michel Izard (eds.), *Diccionario de etnología y antropología*, 1996, pp. 162-165.

¹⁰ “El antropólogo americano Franz Boas utiliza personalmente una cámara de 16 mm en la Columbia Británica; el “profesionalismo” cinematográfico tiende a desvanecerse en beneficio de una reflexión sobre la instrumentalización propiamente etnográfica de la cámara”, Marc-Henri Piault, *op. cit.*, p. 164.

¹¹ *Idem.*

¹² Habría que entender estas expresiones en el sentido que les da Tim Ingold: el arte de la indagación, que comparten artistas y antropólogos, es un arte en el que “cada trabajo es un experimento”, es decir, el acto de “forzar una abertura y luego seguir hacia donde nos lleve. Uno prueba una cosa y ve qué pasa”; véase Tim Ingold, “Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía”, conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de General San Martín, 25 de octubre de 2012.

¹³ Marc Pataut y Philippe Roussin, “Photographie, art documentaire”, *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, núm. 11, 2011, pp. 47-66.

más importantes se hicieron en este marco y fueron realizados al principio por artistas y después en una colaboración fructífera entre ciencias humanas y fotografía. Pataut y Roussin señalan que en particular en dos misiones habría que situar la colaboración entre ciencias humanas y fotografía, y que si durante mucho tiempo se negó este hecho, fue por desconocimiento o por una deliberada intención de marginar a la fotografía documental como arte. Al respecto, sostienen que “en nuestros días la Misión Heliográfica (Francia, 1850) y las misiones geológicas norteamericanas (1870) son consideradas como eventos fundadores en la historia canónica de la fotografía artística y documental”.¹⁴

Todas estas producciones han quedado como huellas que dan testimonio del “pasaje al arte” de los antropólogos. Éste puede ser entendido, siguiendo a N. Heinich y R. Shapiro,¹⁵ como un proceso de “artificación”. Si continuamos explorando en los ámbitos de la pintura, la música, la danza... encontraremos seguramente una gran cantidad de estas huellas; la lista a estas alturas sería inabarcable, siquiera como inventario para los límites de este artículo. Por tanto, me limitaré a abundar sobre el caso de Manuel Gamio, antropólogo que incursionó en diferentes ámbitos artísticos. Aquí interesa centrar la atención en la huella que imprimió en el campo del teatro. En varios aspectos resultan iluminadoras las razones que invoca a dar ese “pasaje al arte”; la importancia de interrelacionar el orden del discurso, las enunciaciones, las declaraciones sobre tal “paso” con el orden de las prácticas, lo que dicho impulso hace emerger, las creaciones, los resultados. Quizá las experiencias más relevantes de arte-investigación, de arte como antropología y de antropología como arte, no sean precisamente las que fueron primero concebidas, formuladas mediante un plan programático pensado por adelantado, sino las que fueron en primer lugar acción, práctica.

Teatro-investigación y etnografía en clave Gamio

Manuel Gamio es uno de los antropólogos que de diferentes maneras incursionó en el campo de las artes. Quizá con el que se le relaciona más sea el del cine, gracias a la magnífica indagación que

¹⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹⁵ Véase Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, *op. cit.*; también Roberta Shapiro, *op. cit.*

realizó y dio a conocer Aurelio de los Reyes.¹⁶ Una de las creaciones cinematográficas más relevantes de este autor es el guion para la película *Tlahuicole*, mediante el cual el antropólogo precursor del indigenismo procuraba sentar las bases del “verdadero cine mexicano”. Gamio consideraba que las películas que hasta entonces se habían producido y que pretendían reflejar aspectos significativos de nuestra historia, y sobre todo del pasado indígena, no hacían sino crear imágenes caricaturescas, “risibles reconstituciones pseudo-históricas”.¹⁷ Se refería concretamente a las películas de tema prehispánico tales como *Cuauhtémoc*, realizada por Manuel de la Bandera en 1919. Pensaba que solamente la persona que posea sólidos conocimientos históricos, capaz de combinar el trabajo de gabinete y el de campo, o sea, un antropólogo como Gamio, podría llevar a cabo con éxito un proyecto de tal naturaleza. Por eso él mismo se dispuso a realizar un cine en el que no sólo se representaran escenas de la época prehispánica, las creencias, filosofía, cosmovisión y vida ceremonial de los indígenas prehispánicos, sino que tales escenas resultaran verosímiles, lo cual se podía lograr teniendo como bases sólidos “estudios científicos” y “las más verídicas crónicas”.¹⁸ Por medio del cine se tendría que transmitir el conocimiento de nuestra historia. Para Gamio, eso era tanto más urgente cuanto que la gran mayoría de los mexicanos desconocen su pasado prehispánico. Las razones para dar el paso al arte —como podemos apreciar— eran un tanto diferentes de las que describimos párrafos arriba. Pero, hay más todavía. Si bien el gran proyecto cinematográfico plasmado en el guion de *Tlahuicole* —escrito por Gamio en 1919 y publicado en la revista *Ethnos*, que él dirigía— no pudo realizarse, al parecer por falta de financiamiento, en cambio fue adaptado como pieza teatral, cuyo montaje sí salió a la luz. No es ésta la única huella que da testimonio del pasaje al arte del precursor del indigenismo: en el ámbito teatral quedaron impregnadas otras tantas en definitiva indelebles.

La incursión de Gamio en el teatro tuvo un doble objetivo: poner en marcha su método particular, aplicado en uno de los primeros proyectos de desarrollo regional bajo una perspectiva integral (el valle de Teotihuacán),¹⁹ y recabar datos de campo para procesarlos

¹⁶ Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, 1991.

¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Manuel Gamio, *La población del valle de Teotihuacán*, 1979 [1922].

en el gabinete. Podría decirse que también fue pionero en esto del arte-investigación, pues él mismo realizó o solicitó a diferentes artistas la creación de un amplio registro visual. El documental o el registro fílmico fueron utilizados como herramienta para el análisis de gabinete y al mismo tiempo para llevar a cabo un eficaz programa de educación básica y de alfabetización. En este proyecto de gran envergadura, el teatro fue concebido y utilizado como herramienta de pedagogía indígena, como motor para programas gubernamentales de desarrollo dirigido a las regiones que más lo requerían. Retomo aquí un fragmento de la descripción que hice en otra publicación²⁰ en la cual se puede apreciar con detalle cómo nació esta idea que hoy en día entenderíamos en definitiva como expresión de antropología *con* el arte / teatro (abundaré al respecto más adelante).

Un joven aprendiz de etnógrafo, proveniente de la Ciudad de México, había llegado a San Francisco Mazapán, Teotihuacán, días antes de la Semana Santa; primero se fue a la pulquería para establecer sus primeros contactos, luego, para ganarse la confianza de los lugareños, solicitó a una familia que le diera hospedaje. Logró así vivir en este poblado día y noche, describiendo lo que él observaba y lo que ellos le comentan. De este modo, estaba siguiendo al pie de la letra las instrucciones del antropólogo Manuel Gamio, quien mandó llamar a este joven, neófito en materia de etnografía, para pedirle que fuera a dicho poblado con objeto de elaborar una descripción minuciosa de las fiestas, los rituales, las costumbres y los modos de vida ordinarios. Gamio estaba llevando a cabo un ambicioso proyecto que consistía en hacer un estudio integral, es decir, abarcaba diferentes dominios —histórico, arqueológico, económico, político, social, cultural, artístico, etcétera— de las poblaciones que conforman el valle de Teotihuacán. Para ello se rodeó de numerosos colaboradores, tanto de especialistas ya confirmados en estos dominios como de estudiantes o aprendices de uno de estos campos disciplinarios, como es el caso de nuestro aprendiz de etnógrafo. De este último no sabemos gran cosa, sino que publicó su descripción en el periódico *El Universal Ilustrado*²¹ con el título “Una extraña Semana Santa en Teotihuacán”, y que firmó con el seudónimo de Silvestre Bonnard.

²⁰ Elizabeth Araiza, *El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México*, 2016.

²¹ *El Universal Ilustrado*, núm. 258, 20 de abril de 1922, pp. 25 y 56.

Lo que este joven etnógrafo reportó fue más o menos lo siguiente: era el Jueves Santo de 1922, muy de mañana, él se aposentó en la plaza de San Francisco Mazapán, esperando impasible a que se produjera aquel extraordinario y misterioso evento que, días antes, le habían narrado con lujo de detalle sus nuevos amigos, los indígenas que habitan en este poblado. Le habían comentado de un “relato” o un “auto” que desde los tiempos de la evangelización se conserva aquí, transmitiéndose de padres a hijos, a través de un largo aprendizaje y ejercicio de memorización tanto de los versos como de los movimientos corporales. Este relato lleva como título “Los Achileos”, es una variante de las danzas dramatizadas de *moros y cristianos*. Le habían mostrado con orgullo cada uno de los elementos del vestuario, “confeccionado con una fantasía estupenda”, en el que dominaba un misterioso brillo. Le habían explicado la importancia que este relato tiene para todos los habitantes de San Francisco “Mazapa” [sic] y, sobre todo, para la familia que generosamente le brindó hospedaje. El jefe de esta familia, don Refugio, fungía como “maistro de relato”, un cargo muy honorable, que es también transmitido de padres a hijos. Cada año, durante el mes que precede al Jueves Santo, los danzantes acudían a la casa del *maistro* noche tras noche y, alumbrados tan sólo por la luz tenue de una vela, ensayaban sus papeles sin importar el cansancio provocado por las jornadas de diez o más horas en el campo. Teniendo en mente toda esta ardua preparación, nuestro autor llegó a la plaza; instantes después, invadido por una inmensa emoción, observó aquel espacio que se llenaba con las presencias de todos los mazapeños. Se escuchó un sonido agudo acompañado de otro más grave. Eran la chirimía y el teponaxtle, cuyas notas le parecieron al joven etnógrafo “llenas de un encanto especial, de una cadencia primitiva y patética”. Luego, vio aparecer un grupo de hombres que se movían “dando saltitos”; vestían una casaca que “no tenía un corte definido, era entre “jaquet” y chaqueta de charro, adornada profusamente con lentejuelas de todos tamaños, colocadas en dibujos cubistas, expresionistas. Los pantalones llevaban también adornos de todas clases, desde pequeñas plumas hasta espejos redondos”. Nuestro autor se extrañó al ver que algunos danzantes llevaban zapatos, pues era un lujo que en la vida ordinaria no se podían permitir. Apareció después otro grupo de hombres que vestían trajes similares, pero llevaban una cruz grande entre sus manos: “Son los cristianos”, le dijo doña Chonita a nuestro joven etnógrafo. Ambos grupos “cantaban cosas fantásticas brincando al

ritmo de la música". Estos hombres bailaban horas y horas, "bajo el sol de fuego que, a lo lejos, quemaba las moles gigantescas de Teotihuacán", aunque sudaban a chorros la danza nunca fue interrumpida. Las mujeres ofrecían jarros de pulque a estos danzantes, quienes continuaban bailando incansables mientras bebían: "como si una extraña energía hubiérase apoderado de aquellos cuerpos sudorosos y vibrantes". La relación conocida como "Los Achileos" duró todo el día.

Este tipo de trabajos, como el que encomendó Gamio, van a reproducirse durante la década de 1920 en el marco de diferentes programas de gobierno y bajo la batuta de funcionarios o intelectuales, notablemente bajo la dirección de José Vasconcelos, con la particularidad de que van a dar lugar a una novedosa modalidad teatral. Bajo la iniciativa de Gamio y de Vasconcelos surgió un teatro de tema indígena, el cual será creado sobre la base de experiencias de observación, documentación o acción directa en los poblados indígenas. Un sector social emergente, el de los misioneros culturales, maestros rurales, brigadistas o promotores de educación y de cultura, es el que llevaría a cabo el trabajo de recopilación de datos sobre diferentes aspectos del mundo indígena. En las décadas de 1920 y 1930, la mayoría de los brigadistas eran mestizos provenientes de la Ciudad de México. Posteriormente, los indígenas formados por estos programas educativos asumieron el papel de maestros rurales, de promotores de educación y de cultura en el medio indígena: asistimos al surgimiento del sector de los llamados "intelectuales indígenas".

Cabe destacar que en *La Cruza*, una de las obras más conocidas del teatro regional de Teotihuacán, los personajes hacen referencia a la danza de Los Achileos, en la que ellos mismos participan. Podemos suponer que la descripción de nuestro joven etnógrafo diera lugar a la que aparece en la obra teatral, ya que esta última se estrena tres meses después. En efecto, en el programa de mano de la segunda función de *Las Tardes Mexicanas* realizada en Teotihuacán, el primero de julio de 1922, se anuncia el estreno de *La Cruza*, que es "el primer ensayo dramático del teatro regional mexicano. Escrito por don Rafael M. Saavedra y representado por naturales de San Francisco Mazapán".²² Dicho sea de paso, en este programa de mano se menciona el reparto con el nombre de los actores indígenas. Este

²² Boletín de la Secretaría de Educación Pública, 1922, p. 422.

hecho es inusitado, ya que por primera vez se otorga crédito a los indígenas como actores.²³

Gamio daba arranque a un proceso sofisticado que consiste en extraer ciertas prácticas del contexto en que habitualmente se realizan para trasladarlas a otro más formal, dotado de otras convenciones. Esta labor de selección de elementos indígenas y de traslado a otros contextos más formales y convencionalizados sería en lo sucesivo llevada a cabo sistemáticamente por las políticas del Estado, dando a su vez procesos de museificación, folklorización y patrimonialización. Pero también se llevaría a cabo en numerosos trabajos artísticos, notablemente en el teatro, con la aparición del primer teatro indígena, e igualmente en la danza, el cine, la música. En estos casos, a lo que asistimos es a una especie de artificación del mundo indígena.

Es claro que el objetivo de Gamio era, ante todo, provocar en los "indios" un distanciamiento respecto de su propia *doxa* para hacer de ellos sujetos nacionales modernos. El teatro debería despertar en los indígenas una conciencia de sí mismos, provocar una actitud autorreflexiva y crítica. En este sentido, podría decirse que se adelantó a la idea que seis décadas más tarde formulara con mayor precisión Víctor Turner, a saber: "[...] convertir una etnografía en un guion, luego actuar ese guion, luego reflexionar sobre esa *performance*, luego regresar plenamente a la etnografía y hacer un nuevo guion, luego representarlo de nuevo".²⁴ La idea no estriba simplemente en hacer del documento etnográfico un guion para orientar la acción teatral que ha de presentarse en escena como un producto ya terminado, sino como un proceso en continua creación cuyo motor son las reflexiones que van surgiendo a medida en que se vuelve a presentar. De no ser así, de ser simplemente un guion para la acción que se presenta como un producto ya terminado, resultaría, como señala Pavis,²⁵ un teatro etnográfico que nacería muerto.

²³ Este dato indica que es necesario relativizar algunas interpretaciones, según las cuales el arte indigenista, en particular la fotografía, mostró una tendencia a invisibilizar y, por tanto, a cosificar a los indígenas al no mencionar el nombre de quienes eran utilizados como modelos o participaban en la realización de estas obras.

²⁴ Victor Turner, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, 1982, p. 98.

²⁵ Patrice Pavis, "A la découverte de l'Amérique et du drame historique", *Théâtre/Public*, núms. 107-108, París, 1992, pp. 9-13.

Muchas de las propuestas actuales de arte-investigación, así como de arte y antropología, se vinculan con algunas de las preocupaciones que condujeron a Gamio a explorar las vías de la creación artística: el compromiso y la ruptura; hacer que la investigación tenga una utilidad inmediata, en este caso, que los indígenas se hagan conscientes de su propia *doxa*, que adquieran conciencia de sí mismos, la implicación del investigador en la creación de un arte al servicio del cambio social y del desarrollo de las comunidades. Como se puede apreciar, es algo muy distinto que el mero yoísmo, la envidia, el narcisismo y demás (véase *infra*). Aquí cobra relevancia la noción de acto —a la que alude la expresión pasaje al arte, vinculada con pasaje al acto— que no podría restringirse a la acción. El acto como movimiento encaminado hacia la realización de un proyecto que sobrepasa los intereses individuales; ese proyecto era para Gamio el de forjar patria, infundir un sentimiento de unidad nacional, integrar a los indios a la nación; en suma, construir y consolidar un Estado-nación. En cambio, las propuestas actuales de este tipo no se apoyan ya en los grandes paradigmas totalitarios, tales como la Revolución proletaria, que indujo la creación de obras de arte y un teatro cuya función primordial era concientizar a los obreros, educar al pueblo para que lograra su emancipación. La diferencia estriba en algo más complicado que haber operado una mera sustitución de la figura de la otredad, la del proletario por la de la del grupo étnico o cultural. Como señala Axel Honneth,²⁶ antes de la Segunda Guerra Mundial, las luchas sociales eran luchas en contra de las desigualdades e injusticias impuestas por el sistema capitalista, eran luchas por la justicia social, por un reparto igualitario de los recursos, mientras que después de dicho periodo es el reconocimiento social la reivindicación principal de éstas. Hoy en día diferentes sectores de la sociedad (se refiere en particular a sociedades occidentales, europeas y estadounidenses, aunque como veremos más adelante no es algo ajeno a nuestras sociedades latinoamericanas) se movilizan y se constituyen en grupos contestatarios exigiendo ser reconocidos, por ejemplo, como migrantes, afrodescendientes, o bien *gays*, lesbianas... y, podríamos agregar, como artistas (véase *supra*).

²⁶ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, 2002.

Entonces, aquella figura unificadora de las luchas sociales no solamente se ha fragmentado, diversificado y expandido de manera considerable, sino que responde a otra lógica, la del reconocimiento social. Es decir, reconocimiento de los méritos sociales que surge de una conciencia de injusticia, un deseo de ser reconocido por lo que uno es y uno hace, un reconocimiento considerado como merecido, en particular, cuando uno pertenece a las clases bajas o ha sido excluido del sistema dominante.²⁷ Éste produce y a la vez es producto del desbordamiento constante del campo de las artes establecidas, el aumento de las prácticas *amateur*, el *outsider art*, y la emergencia de artes nuevas. No obstante, en nuestro contexto, podemos observar en paralelo luchas sociales bajo demandas similares a las que se produjeron en las primeras décadas del siglo XX: la búsqueda de un arte que contribuya al cambio social, que no tenga sólo un valor estético sino también social, cultural y político, educativo e incluso terapéutico, que contribuya, por ejemplo, a sanar algunos de los males que padecen las personas, que instaure relaciones sociales con cualidades humanas, que contribuya a la formación de “nuevos mundos del arte”.²⁸ Con la particularidad de que en nuestros días ese arte comprometido y rupturista se vincula con la emergencia de una variedad de luchas sociales marcadas por demandas específicas de grupos o sectores particulares de la sociedad: madres solteras,

²⁷ En la década de 1980, dos corrientes de pensamiento que eran las más influyentes en la investigación social, el posmodernismo y el comunitarismo, elaboraron diagnósticos sociológicos o filosóficos sobre el presente, en términos de procesos de individualización. La teoría de Honneth se erige en oposición a estas dos corrientes, replanteando la relación individuo-sociedad y el modelo de sociedad posible. La teoría de la lucha por el reconocimiento es a la vez una continuación y reafirmación de los postulados de Honneth sobre la sociedad del menosprecio, según la cual a las formas que adquiere el menosprecio social corresponden luchas sociales por el reconocimiento, relacionado éste con una experiencia de injusticia. La siguiente cita esclarece los fundamentos de dicha teoría, y cobra particular interés en la medida en que puntualiza el deber que las investigaciones sociales y culturales tienen de analizar dichas formas: “El enfrentamiento con investigaciones de este tipo muestra, con gran regularidad, que la motivación por el comportamiento de protesta de las clases bajas no se basa en la orientación por principios de moral formulados positivamente, sino en la experiencia de la violación de ideas de justicia dadas intuitivamente; y el núcleo normativo de estas ideas de justicia consiste una y otra vez en expectativas relacionadas con el respeto hacia la propia dignidad, el honor o la integridad. Ahora bien, si se generalizan estos resultados más allá de sus respectivos contextos de investigación, se presenta la conclusión de ver en la adquisición del reconocimiento social la condición normativa de toda acción comunicativa: los sujetos se encuentran en el horizonte de expectativas mutuas, como personas morales y para encontrar reconocimiento por sus méritos sociales”; Axel Honneth, *La sociedad del desprecio*, 2011, pp. 136-137.

²⁸ Roberta Shapiro, *op. cit.*

homosexuales, jóvenes “ninis” (ni estudian, ni trabajan), “cholos” o estudiantes, ancianos, personas con capacidades diferentes... A modo de prueba se puede evocar el movimiento de lo que ahora se conoce como teatro aplicado (*applied theatre*),²⁹ el cual forma parte a su vez de un conjunto más amplio, el del arte aplicado, que se manifiesta en diferentes lugares del mundo y también en México.³⁰ Éste es “un teatro aplicado a asuntos y contextos no comunes al teatro convencional”,³¹ “un teatro al servicio del desarrollo social”,³² o del desarrollo comunitario, o bien, al servicio de la salud, la educación.³³ Un teatro que no busca ya fines estéticos sino provocar un cambio en las condiciones en que viven los grupos que han sido relegados a una condición de minoría silenciosa, invisibilizada, ocultada, marginalizada. En suma, este teatro se centra en provocar una actitud autorreflexiva, de autoconciencia, es decir, en que las personas adquieran conciencia de la situación en la que viven y de sí mismos, de lo que son, lo que hacen, sienten y piensan para mejorar dicha situación. El término “aplicado”, como se puede apreciar, remite a una vertiente que en los contextos latinoamericanos de las décadas de 1920 a 1940 cobró gran relevancia vinculada con los programas de “antropología aplicada”, principalmente dirigidos a poblaciones indígenas. De tal suerte que, en cierto modo, reactualiza antiguas preocupaciones, lo cual se refleja en el hecho de que incluso se dirigen a uno de los dominios privilegiados de aquella: el desarrollo, un teatro aplicado al desarrollo local, comunitario, familiar, personal... Para conectar con lo antes dicho sobre las luchas por el reconoci-

²⁹ Véase Judith Ackroyd, “Applied Theatre: Problems and Possibilities”, en *Applied Theatre Researcher*, vol. 1, 2000; Janina Möbius, “Teatro Social en el Contexto de Culturas Juveniles Urbanas”, en *The Aesthetics of Applied Theatre*, noviembre de 2013.

³⁰ Considérense tan sólo las sucesivas mesas de trabajo sobre “Teatro aplicado” convocadas de 2014 a 2016, por Martha Toriz y Janina Möbius y llevadas a cabo en el marco de los Congresos de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT); véase Martha Julia Toriz y Janina Möbius, “Presentación del grupo: Teatro aplicado”, documento de trabajo presentado en el Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, Toluca, México, 15-18 de octubre de 2014.

³¹ “A shorthand to describe forms of dramatic activity that primarily exist outside conventional mainstream theatre institutions, and which are specifically intended to benefit individuals, communities and societies”; Helen Nicholson, citada en Gareth White, *Applied Theatre: Aesthetics*, 2015, p. 1”.

³² Janina Möbius, *op. cit.*

³³ Véase Judith Ackroyd, *op. cit.*; Philip Taylor, “Afterthought: Evaluating Applied Theatre”, *Applied Theatre Researcher*, núm. 3, 2002; Gareth White, *op. cit.* 2015.

miento social, este hecho indica que quizá se estén produciendo en paralelo ambos tipos de luchas.

Para los fines del presente ensayo interesa destacar que, de manera fundamental, lo que hay de común en estas propuestas de teatro y de arte que nacen bajo un signo cultural, educativo, social, terapéutico, político, y que están orientadas a provocar un cambio, es que se constituyen a partir de métodos similares a los de la investigación científica y, en particular, a los de la investigación antropológica. Pese a todo, no se les puede clasificar en bloque dentro del rubro general de arte como antropología, arte como etnografía, o bien, antropología como arte. Entre otras cosas, debido a que el campo de la antropología también tiende a diversificarse y expandirse continuamente. De hecho, algunos autores ven en esto una crisis de identidad de la disciplina y la sitúan en la década de 1980, vinculándola con el surgimiento de la corriente posmoderna. Lo cierto es que la antropología de nuestros días no es ya como la que prevalecía en la época de Gamio. Su identidad disciplinaria no se define ya por el objeto de estudio (las sociedades tradicionales, las aldeas, las tribus, “los nativos”, los grupos indígenas) ni por el método, la etnografía. El método etnográfico ha dejado de ser, si es que alguna vez lo fue, propio de la disciplina antropológica. Los psicólogos, pedagogos, sociólogos, entre muchos otros profesionales de las ciencias sociales y humanas, usan dicho método y también se ocupan de aquellos objetos de estudio que habitualmente eran dominio de los antropólogos. Si alguna vez imperó un modelo canónico del trabajo etnográfico —por ejemplo, el que formuló Malinowski— a partir del cual se estableció también la forma en que debería presentarse el texto, el estilo de escritura y demás, lo que observamos hoy es una variedad de modelos, incluso en el interior del campo de la antropología y de cada una de las demás disciplinas. Podría decirse que hay tantas formas de hacer y de escribir etnografía como etnógrafos. Cada uno de ellos establece sus propias reglas del juego etnográfico.

Ante tal panorama, la pregunta que surge de ese interés actual por articular arte y antropología es: ¿hacia dónde se dirige, en qué sentidos y dimensiones?, dado que, como hemos visto, muchas de sus manifestaciones —sean enunciaciones reivindicativas o programáticas, o bien, prácticas concretas— se ajustan mal a los retratos evocados más arriba de arte como antropología, etnografía como arte, antropología como arte. Por eso algunos investigadores sugieren emplear expresiones como “antropología *desde* el arte” o “etno-

grafía desde el arte”,³⁴ que señalan las implicaciones de la preposición “desde”, y argumentan de manera convincente la pertinencia de sustituir las de “sobre”, o “como”. Bajo estas premisas se pueden plantear las siguientes posibles orientaciones:

Arte-investigación. Respecto de esta orientación resulta iluminadora la sentencia de Joan F. Mira según la cual “toda buena novela es una investigación”. Parfraseando podríamos decir que, de igual manera, *toda buena obra de arte es una investigación*, “en el sentido de que es el resultado de una observación, reflexión y análisis sometidos al rigor de un método, un sistema y una organización”.³⁵

Si fuese posible presentar adecuadamente el conjunto de una cultura, acentuando cada aspecto exactamente como se acentúa en la propia cultura en cuestión, ni un solo detalle concreto parecería chocante, extraño o arbitrario, a los ojos del lector, antes al contrario, todos los detalles parecerían naturales y razonables como se les parecen a los nativos que han vivido durante toda su vida dentro de dicha cultura. Una exposición tal puede intentarse conseguirse por uno de entre dos métodos: bien por técnicas científicas, o bien por técnicas artísticas.³⁶

El arte como objeto de estudio. Esto no es nada nuevo pues la antropología, desde que se instituyó como disciplina, colocó al arte como uno de sus temas de estudio privilegiados. Desde la antropología clásica se han elaborado importantes registros etnográficos de determinado tipo de objetos, obras y práctica artística. El interés se centra en el arte mismo (una novela, un filme, una pieza de teatro...), los procesos de creación, las motivaciones de los fabricantes..., por eso suelen destacarse con énfasis insistente las dimensiones expresivas, formales y estéticas, así como la estructura. Este tipo de articulación ha dado lugar a diferentes subdisciplinas, tanto en el campo de las artes como de la antropología (antropología del arte, antropología del *performance*...) y ha suscitado ciertos cuestionamientos (véase *supra*).

³⁴ Cf. Eva Marxen, “Etnografía desde el arte: definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios”, *Alteridades*, vol. 19, núm. 37, 2009, pp. 7-22.

³⁵ Joan F. Mira, “El arte de la novela. Una perspectiva antropológica”, *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, núm. 7, 1990, p. 67.

³⁶ Gregory Bateson, *Naven. Estudio de los problemas surgidos por una visión compuesta de la cultura de una tribu de Nueva Guinea obtenida desde tres puntos de vista*, 1990 [1936], pp. 17-18.

El arte como documento. El arte interesa porque aporta información sobre aspectos de interés antropológico, tales como el pasado o el presente de la sociedad en la cual se realiza. El investigador centra su atención en determinadas prácticas, objetos u obras artísticas (una novela, un filme, una pieza de teatro...), hace un registro de tales y obtiene información que va a servirle después como materia prima para construir un conocimiento sobre los sistemas de la organización social, de la economía, del parentesco, de la visión del mundo. En esta modalidad interesarán en menor medida las dimensiones estéticas, la forma, la estructura de las obras, o interesarán en la medida en que sean portadoras de información; la obra de arte es tomada como un indicador del medio social y de los valores culturales, es lo que permite restituir un contexto.

La literatura escrita, la novela, la poesía o el teatro, como fuentes de información, sirven al antropólogo en la medida en que son creaciones de un actor social en un espacio y un tiempo concreto, son el resultado de un proceso y constituyen un discurso y una interpretación que el investigador deberá contextualizar y contrastar. En muchos casos la literatura, aún asentada sobre bases del imaginario, nos ofrece información que de otro modo nos sería imposible conocer, tanto de hechos pasados, referentes históricos o míticos, como de plasmaciones de valores y costumbres, imágenes y estereotipos, referentes a una amplia gama de ámbitos sociales: “Esta literatura no tiene por qué ser necesariamente leída por su valor de verdad, como representaciones ajustadas a la realidad social, sino que su valor estriba en los temas, imágenes y metáforas que aporta”.³⁷

Arte como fuente de inspiración. En este caso el centro de la atención es la dimensión estética, el estilo, la estructura de tal o cual obra —un filme, una obra de teatro, un documental— pero no tanto por contener información, datos, sobre el contexto social, cultural, económico..., sino en la medida en que proporciona al investigador una especie de combustible para la elaboración de su etnografía, de su propia narrativa, la cual puede tratar de temas que no conciernen directamente al arte.

³⁷ Reyes García del Villar Balón, “Los métodos de la antropología y de la literatura”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 60, núm. 1, p. 48.

Arte como técnica de recolección de datos. Las técnicas que habitualmente utilizan los artistas, por ejemplo, sociodrama, psicodrama, exposición fotográfica, entre otras, son empleadas para la recogida de datos, de información o de testimonios sobre determinados temas de investigación. Cabe evocar un proyecto de investigación en el que participé junto con un equipo de colegas de El Colegio de Michoacán en 2011. Se trataba, en un inicio, de poner en marcha una serie de talleres —entre los cuales había uno de fotografía, uno de teatro y otro de video— con el objeto de obtener información acerca de la recomposición de las familias provocada por la migración de algunos de sus miembros a Estados Unidos. Estos talleres se llevaron a cabo en la secundaria de un poblado del municipio de Ecuandureo, Michoacán. Los muchachos que participaron en estos talleres obtendrían un entrenamiento en la técnica teatral, en el uso del video, de la fotografía y, a la vez, utilizarían estos medios para expresar sus experiencias relativas a la migración, la separación, la ausencia y la recomposición familiar. Nuestra expectativa ciertamente apuntaba en el sentido que señala Bateson:

De manera muy propia y natural [los científicos] han otorgado mayor atención a aquellos aspectos de la cultura que más fácilmente se prestan a una descripción en términos analíticos. Han descrito la estructura de varias sociedades y mostrado los rasgos principales del funcionamiento pragmático de dicha estructura. Pero apenas han intentado delinear aquellos aspectos de la cultura que el artista es capaz de expresar con métodos impresionistas.³⁸

En el taller de teatro, cuya organización quedó a mi cargo, los muchachos decidieron actuar por cuenta propia. En lugar de crear una pieza teatral sobre la migración —tal como les habíamos sugerido—, realizaron una serie de cuadros muy pulidos y cargados de una impresionante intensidad, mediante los cuales más bien expresaron sus emociones ante la violencia del narcotráfico. En definitiva, estos muchachos encontraron en el teatro un espacio para dar rienda suelta a sus pensamientos y emociones, sin las trabas que imponen las entrevistas, los cuestionarios que habitualmente emplean los investigadores. Así que decidieron elegir ellos mismos el tema, el modo de expresarlo, dirigieron la atención de los investiga-

³⁸ *Idem.*

dores hacia lo que consideraron que es el problema más apremiante de su comunidad. El caso es que las fotografías, los videos y las piezas de teatro que resultaron de este proyecto tenían menos interés en sí mismas que en tanto permitieron recabar datos precisos sobre la situación del poblado donde se realizaron.

Arte con cualidades etnográficas. Obras elaboradas expresamente para que en ellas se identifiquen datos con alto valor etnográfico. Como se ha señalado, “toda novela es rigurosamente indígena y nativa”. Así, en cierto modo, se puede decir también que todo arte (una película, una obra de teatro, una canción, etcétera) es rigurosamente indígena y nativo. No obstante, en este caso no es el investigador (antropólogo/etnógrafo) quien descubre —lee, interpreta— tales cualidades en la obra, o se las atribuye, sino que es el artista quien intencionalmente plasma en sus obras el trabajo etnográfico que él mismo ha realizado.

Antropología/etnografía desde el arte. Pareciera que esta orientación no hace sino retomar y sintetizar las que hemos venido mencionando; sin embargo, lo más notable es que propone instaurar no solamente un nuevo modo de tratar al otro, en tanto que objeto de investigación, sino un nuevo modo de relacionarse con uno mismo y con el mundo. En cierto modo, se vincula con la noción de autorreificación en el sentido de Honneth, que implica autoconocimiento, más allá del mero reconocimiento al que nos referimos párrafos arriba. Esta orientación busca incluir a las personas que se investiga en el proceso mismo de investigación, por tanto, busca superar la vieja visión positivista y empirista según la cual las personas con las que interacciona el investigador en el campo, el etnógrafo, son meros objetos de estudio. Y se trata de integrarlos en el proceso de investigación por varios motivos: hacer de ese doble movimiento una suerte de psicoterapia colectiva o de método terapéutico, de modo que los sujetos de estudio obtengan de la investigación algo más que un acceso al reporte etnográfico, a los resultados de ésta. Ante todo, se pretende que logren transformar la situación en la que se encuentran para, por ejemplo, sanar algunos de los males que padecen. Se mencionará concretamente el caso comprobado “de víctimas de tortura, violaciones, etcétera, que han podido superar sus traumas tras comprometerse y explicar su experiencia en público”.³⁹ O bien, hacer que a quienes se les ha relegado al silencio y al ocultamiento

³⁹ Eva Marxen, *op. cit.*, p. 15.

logren hacerse visibles, tomen la palabra, es decir, que adquieran agencia, no solamente en el proceso de investigación sino en las situaciones que viven.

Algunas de las técnicas que se exploran consisten en proporcionar a los sujetos bajo estudio una cámara fotográfica, para que se hagan autorretratos, se graben a sí mismos y produzcan documentales sobre sí mismos. En su recuento de esas experiencias, Marxen menciona a las que motivan a los niños o a los enfermos mentales para que elaboren dibujos. Por cierto, la lista de casos que evoca permite a la autora precisar en qué se distingue concretamente su propuesta respecto de otras que se fundamentan en los métodos del arte como etnografía y la etnografía desde el arte. Esa propuesta, señala, apunta a instaurar nuevas formas de relación, de comunicación y de interacción entre el investigador y los sujetos de estudio, hace de ellos los creadores de sus propias obras de arte y coautores (junto con el investigador) de la narrativa etnográfica. Inspirada en artistas que reivindican un arte como etnografía, Marxen se propone hacer una etnografía *desde* el arte, la cual —a diferencia de aquella— tendría que ser contextual, relacional e interactiva. Todo esto para lograr que los sujetos bajo estudio se hagan conscientes del contexto sociocultural en el cual se desenvuelven y puedan así transformarlo.

Un trabajo colaborativo: artistas y antropólogos. Esta propuesta no se orienta meramente a lograr que los antropólogos incursionen en el campo del arte —que elaboren una novela, una obra de teatro, una película— o que se conviertan en artistas, ni que los artistas entren en los ámbitos de la antropología o que se conviertan en etnógrafos. Antes bien, tiene como finalidad que antropólogos y artistas lleven a cabo un trabajo de coproducción de conocimiento o de ciertas obras (como instalaciones en museos, por ejemplo, que muestren la experiencia de los migrantes), preservando sus identidades disciplinarias y sin necesariamente salir del espacio donde ejercen sus oficios respectivos. Uno de los casos ejemplares de este tipo de trabajo colaborativo lo constituye el que llevaron a cabo Víctor Turner y Richard Schechner, el cual dio lugar a su antropología del *performance*. Gamio mismo, como hemos visto, incitó a este tipo de colaboración al conformar un grupo integrado por antropólogos y un escenógrafo, un músico y un dramaturgo para la coproducción de obras de teatro indígena.

Antropología con arte. Esta propuesta ha sido concebida y explicada por Tim Ingold.⁴⁰ La diferencia respecto de las mencionadas antes no es meramente de matiz; más bien incita a un replanteamiento profundo de nuestros modos habituales de concebir la práctica etnográfica —por ende, el trabajo de campo y la observación participante—, la antropología y el arte, así como la articulación entre éste y aquella. El argumento central, que resulta sin duda desconcertante y a la vez muy tentador, es que la práctica artística tiene una alta compatibilidad con la antropología, pero no así con la etnografía. “¡La antropología no es etnografía!” Lo que caracteriza a esta última es su compromiso con la descripción precisa, una cierta fidelidad al dato y, por tanto, el mandato de lo documental. En cambio, la antropología y también el arte se distinguen por su carácter especulativo, abierto y experimental; tienen en común una voluntad de “indagación generosa, abierta, comparativa y, no obstante, crítica de las condiciones y potencialidades de la vida humana en el mundo único que todos habitamos”. Por eso una antropología *con arte* no solamente es viable sino necesaria en el mundo actual, un mundo que está al borde de la catástrofe, mientras que una etnografía *con arte* sería algo así como una contradicción en los términos, algo inconciliable o no viable. Pero la antropología con arte, que hasta ahora —según afirma Ingold— no ha sido realizada por antropólogos, impone una serie de condiciones. En primer lugar, que la antropología se libere de la etnografía —he aquí lo desconcertante—, que el arte a su vez se libere de la tutela de la historia del arte y que deje de ser considerado como mero objeto de estudio antropológico (en la expresión antropología *del arte* cuya meta termina por semejarse a la de la historia del arte: los antropólogos no hacen sino cubrirse con el manto de ésta). La segunda condición radica precisamente en asumir que tanto arte como antropología son “correspondientes”.⁴¹ Y esta correspondencia —equivalente al “mé-

⁴⁰ Véase Tim Ingold, *op. cit.*

⁴¹ Ingold enfatiza todavía afirmando que en la práctica de la observación participante (que no debe ser asociada con la etnografía) los antropólogos son correspondientes y también lo son muchos artistas; para esclarecer esta idea de “correspondencia” recurre a la figura de una pelota esponjosa cuyo rebote contrasta con el de una pelota dura. Las ciencias duras son como ésta: “[...] cada golpe es un dato; si uno acumula suficientes datos, uno puede llegar a un avance. La superficie del mundo ha cedido a los impactos de vuestros golpes incesantes, y al hacerlo, ha cedido algunos de sus secretos. La pelota esponjosa, al contrario, se dobla y se deforma cuando se encuentra con otras cosas, tomando para sí misma algo de sus rasgos, mientras éstas, en cambio, se doblan a su presión de acuerdo con sus propias inclinaciones y

todo de la esperanza” — debe ser en términos de sus prácticas antes que en términos de sus objetos.

La argumentación de Ingold —quien ejerce a la vez el oficio de antropólogo y de músico cellista— comienza con la precisión de que la antropología es un arte en sí, precisamente “el arte de la indagación”, pero “los verdaderos practicantes de este arte —otra afirmación sorprendente— no son los antropólogos sino más bien se pueden encontrar entre las filas de los artistas contemporáneos”.⁴² Los antropólogos se han conformado con hacer solamente etnografía.⁴³ Además, han incurrido sistemáticamente en el error de amalgamar antropología y etnografía, utilizando ambos términos de manera indistinta, como si fueran intercambiables. Esto, según demuestra Ingold, además de causar mucho daño a la disciplina —dejándola impotente para el cumplimiento de su mandato de crítica, pues no podemos estar satisfechos con las cosas tal como son— ha impedido que arte y antropología puedan trabajar juntos. De ahí la importancia de especificar la diferencia, sin que esto implique menospreciar la práctica de la etnografía. Debemos entonces distinguir entre la antropología, cuyo objetivo es transformativo (estudiar *con*, aprender *de*, ser instruido *por* mis interlocutores en el trabajo de campo, pues mi propósito se finca en la posibilidad de ser transformado, así como ellos pueden serlo) y la etnografía, que tiene como propósito lo documental (documentar lo que he observado, describir la especificidad de las cosas tal como son).

En términos de sus orientaciones temporales, la antropología es prospectiva (tomo lo que he aprendido y me muevo hacia adelante reflexionando sobre mi experiencia anterior), mientras que la etnografía es retrospectiva (miro hacia atrás sobre la información que recolecté para dar cuenta de tendencias y de patrones). En fin, la etnografía conlleva una separación entre conocer y ser, pues impone un conocer desde fuera. De ahí que Ingold propugne por una antropología liberada de la etnografía, es decir, “libre de aportar modos

disposiciones. La pelota responde a las cosas tal como las cosas responden a ella, así entra en una relación de correspondencia con las cosas”; Tim Ingold, *op. cit.*, pp. 10-11. A este trabajo, que algunos ven de manera peyorativa como propio de una ciencia blanda o esponjosa, es a lo que el autor llama “arte de la indagación”.

⁴² *Idem.*

⁴³ Es decir, “dar un informe autorizado de cómo funciona el mundo, basándose en argumentos empíricos y argumentos racionales, no contaminados por la intuición, el sentimiento o la experiencia personal; *idem.*”

de conocer y de sentir formados a través de compromisos transformativos con gentes de todas partes del mundo”.

Desde esta perspectiva, la observación participante no es una mera técnica de recolección de datos, sino un método y una disciplina; no es una práctica característica de la etnografía sino de la antropología y no se define por un objetivo que consistiría en dar cuenta, a partir de una generalización de los datos empíricos recabados, de la variabilidad de las culturas humanas. Bajo estas premisas se plantea que antropología *con* es “unirse con la gente en sus especulaciones acerca de cómo puede —o podría— ser la vida fundamentándose en un profundo entendimiento de cómo es la vida en tiempos y lugares particulares”. Por tanto, el arte no puede ser considerado más como un mero objeto de estudio, sino como una práctica y una disciplina que comparte con la antropología una preocupación por despertar los sentidos y por permitir que el conocimiento crezca desde el interior del ser en el desplegarse de la vida. Nótese que a diferencia de la propuesta de antropología/etnografía *desde* el arte, la de Ingold no parte del supuesto de que el investigador tenga que ayudar a la gente, provocar procesos de desarrollo, sea material o espiritual, o que contribuya a que las personas tomen conciencia de la situación en la que viven para transformarla mediante la fabricación de ciertas obras.

Cabe destacar, por último, aquella orientación hecha de tensiones, sin ser ya las que provocan el narcisismo, la envidia y cosas por el estilo, sino modos de entender y de tratar temas comunes. Por tanto, estas tensiones se sitúan en una dimensión epistemológica, no tanto ética o metodológica, y han dado lugar a la creación de subdisciplinas o campos disciplinarios emergentes, por ejemplo, antropología del arte, antropología teatral, del *performance*... Imposible abordarlas aquí, así sea de manera escueta. Remito al lector a los magníficos trabajos de Coquet,⁴⁴ Montani⁴⁵ y el mismo Ingold,⁴⁶ en lo que respecta a las tensiones que se anudan entorno a la antropología del arte. La cuestión acerca de hacia dónde se conducen todas esas orientaciones es difícil de resolver, pero podría comenzarse a plantear en términos de artificación. Antes de entrar de lleno

⁴⁴ Michèle Coquet, *Figuración, creación y estética. Etnografía de las prácticas y antropología de las imágenes* [en prensa].

⁴⁵ Rodrigo Montani, “Cultura y arte: hacia una teoría antropológica del arte (facto)”, *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos*, vol. 2, núm. 1, 2016, pp. 13-45.

⁴⁶ Tim Ingold, *op. cit.*

al punto, cabe mencionar algunas de las tensiones o, por así decir, derivas negativas que podrían relacionarse de algún modo con esta noción. Justo es reconocer que hay ciertos usos de la etnografía (trabajo de campo, observación participante) para provocar un efecto de primitivización o de exotización de los otros, en particular de los sectores subalternos. La estereotipación, producción de clichés o fórmulas simples como versiones simplificadas y fácilmente comunicables del dato etnográfico se vincula también con fenómenos como la *turistificación*, con su secuela, la *museificación*; lo que Marc Augé⁴⁷ denominó una deliberada creación de formas artificiales o el predominio del imaginario ficcional que produce un efecto de parasitación, en particular, cuando es vehiculado con los medios de comunicación masiva, una mediatización que es instrumentalizada para vender mejor, convirtiendo cualquier práctica cultural en *show*. Esto es lo que se ha dado en llamar el “capitalismo artístico”.⁴⁸ Considero que la noción de artificación, a modo de coordinada, puede orientarnos hacia un conocimiento de la especificidad que adquieren fenómenos como los antes mencionados en contextos locales en nuestro país, fenómenos que a nivel global no hemos terminado de entender pese a que se han dedicado ya algunos trabajos.

Artificación

Si los informantes, antes considerados objetos de estudio, cometen el “pasaje al arte”, se vuelven artistas: elaboran autorretratos, dibujos, pinturas, videos, películas, narrativas... Y si por su parte los etnógrafos se vuelven artistas, también inciden en el “pasaje al arte”, aprenden y aplican a su trabajo las técnicas y los métodos de los artistas, así elaboran pinturas, videos, grabados... Entonces este doble movimiento al que nos referimos aquí, no solamente está impactando al campo específico de la etnografía (o la antropología), contribuyendo a la constante diversificación de los modos de realizarse en la práctica y de sus formas de escritura, impacta también en los procesos de artificación en un plano más general. Como esas obras no son —en principio— arte, sino productos de una interacción

⁴⁷ Marc Augé, *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*, 1998.

⁴⁸ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, 2015.

incentivada por la práctica investigativa, y ni el etnógrafo ni el informante son —en principio— artistas, esos productos de la investigación entrarán seguramente en un proceso de recalificación y de redefinición del arte para ser considerados como tal; es decir, pasarán por un proceso de artificación y contribuirán al crecimiento de la “demografía del oficio artístico”,⁴⁹ del medio en el que habitan el etnógrafo y el informante. Los artistas que se inspiran de las narrativas etnográficas o que se aventuran por lugares distantes para realizar trabajo de campo, hacer anotaciones en un cuaderno, elaborar reportes etnográficos y utilizan todo ello como materia prima para la elaboración de obras de arte también contribuyen a los procesos mencionados a lo largo de este ensayo. Ellos hacen emerger formas nuevas de arte.

Artificación, como señala Roberta Shapiro, es un neologismo que ella, Nathalie Heinich y un conjunto de sociólogos, historiadores y antropólogos adoptaron para designar un campo de estudio que tiene por objetivo dar cuenta de los procesos mediante los cuales un objeto o una acción que no es arte se transforma en arte. Para ello retomaron el término del inglés *artification*. Por razones que resultan difíciles de comprender, las autoras —quienes escriben en francés— no recurrieron a un término existente desde finales del siglo XVI en la lengua francesa, el de “artialización” (*artialisaton*). En efecto, según especifica Chouquer,⁵⁰ fue Montaigne quien utilizó primero ese concepto en el sentido amplio de “transformación” o “transfiguración” de lo ordinario o lo banal en una obra artísticamente identificada. El filósofo Charles Lalo lo retoma en ese mismo sentido amplio para formular la frase que se volvió celebre: “artialización del mundo”. En su teoría del paisaje, Alain Roger le dio un sentido más restringido; para él, artializar significa “filtrar y transformar la naturaleza por la mediación del arte”.⁵¹ Esta definición amplia, en la que “las acciones que hacen que un objeto se desprenda del mundo factual, para devenir un objeto de arte y cómo éste conduce a instaurar nuevas convenciones en la manera de ver el mundo”,⁵² se vincula estrechamente con la que formulan Heinich y Shapiro. Sin embargo, ellas prefirieron retomar el término en inglés aunque ad-

⁴⁹ Roberta Shapiro, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰ Gérard Chouquer, “À propos d’un contresens partiel sur ‘Pays’ et ‘Paysage’ dans le *Court Traité du Paysage* d’Alain Roger”, *Études Rurales*, núms. 161-162, 2002, pp. 275-288.

⁵¹ Alain Roger, *Court traité du paysage*, 1997.

⁵² Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, *op. cit.*, p. 17.

quiere en ciertos usos una connotación peyorativa, en tanto que “fabricación de lo artificial, entendida como una operación poco gloriosa de mercantilización destructiva de la autenticidad de las cosas”.⁵³ De hecho, aclaran que quizá se trate también de un neologismo en inglés, pues no aparece en la *Enciclopedia Británica* ni en los diccionarios, y más bien lo utilizan en algunos ámbitos, como en la ingeniería, en el sentido de “mejoramiento”. En esta concepción de artificación subyace una presuposición de la creencia en el valor superior del arte, por tanto, la presuposición de que los procesos de recalificación y de redefinición de *no arte* en arte implican un ennoblecimiento, más no una descalificación, o una consideración peyorativa de éste: “[...] el objeto se vuelve obra, el productor artista, la fabricación, creación y los observadores, público [...] es una transformación a la vez simbólica, práctica, discursiva y concreta, de las personas, de los objetos y de la acción”.⁵⁴

Los procesos de artificación —tal como señala esta autora— afectan hoy a todas las sociedades, pero en condiciones que pueden variar de una a otra sociedad. En Francia, por ejemplo, lo que constata esta autora es un crecimiento exponencial de la demografía artística, la cual probablemente se deba, por un lado, al desbordamiento constante del campo de las artes establecidas (aumento considerable de prácticas *amateurs*, *outsider art*) y, por otra parte, al surgimiento de nuevas artes (artes virtuales mediante el uso de internet, etcétera). Los miembros de grupos dominados o marginalizados, los pueblos antes colonizados, las minorías étnicas, los excluidos del mundo del trabajo, los grupos sociales considerados como minorías acceden a una nueva dignidad social por la vía del arte. “La metamorfosis de las prácticas tradicionales en arte es con frecuencia su única oportunidad de sobrevivir. Ésta viene a nutrir la voluntad de reparar una injusticia histórica, servir a la afirmación de identidades comunitarias y nacionales, y entrar en la consolidación de alianzas políticas”.⁵⁵

Este fenómeno de expansión constante de la artificación se observa en otras sociedades y ha conducido a algunos autores a afirmar que provoca una indeterminación en las fronteras entre arte y no arte, así como entre los campos o los mundos del arte. Al respecto,

⁵³ Roberta Shapiro, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

Saphiro discrepa de Zolberg y de Cherbo cuando sostienen que, más que indeterminación o supresión, hay un estado de tensión entre transgresión y mantenimiento de las fronteras. Anota: “[...] me parece que si prestamos mayor atención al funcionamiento de los espacios que al de las fronteras que los delimitan, diría que más bien hay coexistencia de varios paradigmas de acción, algunos de los cuales tratan de la transgresión y otros del mantenimiento de las fronteras”. Para justificar su aserto remite al caso de Francia, en el que distingue dos paradigmas en lo fundamental: el de democracia cultural y el de democratización cultural. Cabe preguntarse entonces cuáles serían las formas particulares que en nuestra sociedad cobran estos paradigmas.

Artificación en clave Gamio

En la concepción de arte que formuló Gamio y en la práctica artística concreta que realizó identificamos la artificación en varios sentidos. El antropólogo sostenía que las expresiones artísticas son lo más valioso del acervo cultural de las poblaciones mesoamericanas. Desarrolló una concepción particular de arte —en gran medida inspirada por F. Boas, uno de los primeros antropólogos que teorizaron sobre el arte en contextos extra-europeos—, según la cual éste es expresión espontánea de la adaptación del hombre al medio geográfico-social. La expresión artística, la emoción estética, es algo que esas poblaciones ya de por sí poseen tan sólo por haber vivido un largo proceso de adaptación en su medio natural y social.

El arte no obedece a reglas ni cánones, no puede ser objeto de enseñanza o educación si no es en lo relativo a la técnica, so pena de que se desvirtúe y deje de ser arte; es una expresión espontánea, desinteresada con la que el hombre interpreta lo que percibe en la naturaleza y en el medio social en que se desarrolla valiéndose de la línea, el color, la masa, la palabra y el sonido musical. Las características y las variaciones del medio natural y de la estructura social aparecen automáticamente reflejadas en la obra de arte. Todo lo que el educador puede hacer en esta materia es, por lo tanto, facilitar a los educandos el verdadero conocimiento de sí mismos y del mundo que los rodea; ellos se encargarán de hacer la interpretación que más cuadre a sus aptitudes estéticas. Éstas, por lo demás, son inferiores en la población del tipo

que estamos considerando a las inherentes a la población de tipo cultural popular y principalmente a la constituida por indígenas.⁵⁶

En consecuencia, no se puede pretender proporcionar al pueblo una educación estética ni enseñarle a percibir lo bello: la expresión artística es algo que simplemente no se enseña. Hay que tener presente que la reflexión de Gamio se centra, sobre todo, en las poblaciones indígenas y en las clases populares, las cuales, según él, poseen aptitudes estéticas, facultades sensibles y una expresión artística intensa, positiva y espontánea, más elevada que la que poseen las poblaciones urbanas y mestizas.⁵⁷ Esta concepción de arte como adaptación del ser humano al medio geográfico-social se aproxima a la que más recientemente Saphiro atribuye a una corriente de los análisis literarios y que ella denomina neodarwinista:

En este caso la artificación designa la fabricación del arte en el cuadro de una teoría evolucionista aplicada a las ciencias humanas y sociales. Para los adeptos de esta corriente la representación (literaria, artística), como las categorías lingüísticas que moviliza, tiene una función de adaptación al medio ambiente. La artificación sería entonces una función adaptativa específica del ser humano, la sobrevivencia y la evolución de la especie dependería, entre otras, de las capacidades artísticas de los individuos.⁵⁸

Con esas notas Gamio se inscribe claramente en el paradigma que Shapiro denomina *democracia cultural*⁵⁹ y que resulta relevante en la medida en que permite identificar las razones por las cuales se intenta transgredir, o bien, mantener la frontera entre arte y no arte. Precisa que se trata de un paradigma antropológico, ya que, según éste:

⁵⁶ Manuel Gamio, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (en adelante AHSEP), Fondo SEP, caja 6/9, p. 24.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Roberta Shapiro, *op. cit.*

⁵⁹ El otro paradigma es conocido en Francia como “democratización cultural”, es uno que abriga “la idea de conversión a la buena cultura, según éste, el arte consiste en un corpus de obras *ahistóricas* cuyo valor es universal, independiente de las propiedades sociales de sus autores y a cuyo acceso debe favorecerse al mayor número de gente. El mantenimiento de las fronteras se hace a nombre de la integridad de ese corpus y de los valores de solidaridad que expresa; Cf. Roberta Shapiro, *op. cit.* p. 4.

El arte es expresión de grupos o de individuos social y espacialmente situados, cuyo desarrollo está ligado, entre otros, a la concepción de la persona [...] Según este modelo, las fronteras del arte se transgreden a nombre del derecho a la expresión, de la autenticidad artística y de la restauración de la dignidad vejada de una persona o de un grupo.⁶⁰

En efecto, Gamio estaba en contra de la idea de que hay un progreso universal en materia de arte. En el caso concreto de los grupos indígenas y de las clases populares, rechazaba que éstos debieran ajustarse a un modelo único de arte. Si los indígenas han de seguir algún modelo, no es el del arte de las sociedades urbanas y desarrolladas de México, y tampoco —en el caso del teatro— los modelos de la tragedia griega. La tesis del arte como adaptación al medio geográfico-social sirvió de apoyo a Gamio para postular una superioridad del arte de las poblaciones indígenas. Si los artistas urbanos blancos o mestizos, descendientes de europeos, no han logrado producir un arte que además de bello resulte legítimo a todos ojos, se debe a que no han seguido ese largo proceso de adaptación al medio geográfico del continente americano que siguieron los indígenas. Aquellos que, como Rivera, Orozco y Goitia, han producido formas bellas que son expresión espontánea de su medio geográfico y social, a pesar de ser descendientes de europeos, es porque han logrado ver la naturaleza con los ojos de los indios. La peculiaridad de la expresión artística del indígena proviene del contacto permanente con la fastuosa naturaleza, es ésta la que provoca en él una fuerte emoción estética; los inagotables motivos de belleza son su principal fuente de inspiración. Si la emoción estética de los indígenas es más intensa, positiva y espontánea que la que poseen blancos y mestizos del medio urbano, se debe, según Gamio, fundamentalmente a tres factores: “Primero, prolongada permanencia y adaptación en el medio geográfico y social; segundo, religión; y tercero, transmisión sucesiva e ininterrumpida de conceptos e interpretaciones artísticas”.⁶¹

Cada pueblo debe seguir su propia línea de desarrollo, por ende, el educador y el funcionario deben limitarse a coadyuvar a que los pueblos indígenas sigan su rumbo “normal” de desarrollo. Para saber hasta qué punto la incidencia de ambos sujetos no desvía ese rumbo se requiere, en primer lugar, reconstituir a través de un estu-

⁶⁰ *Ibidem*, p. 4.

⁶¹ Manuel Gamio, *op. cit.*, AHSEP, Fondo SEP, caja 6/9, p. 24.

dio integral el conjunto de los aspectos que conforman la sociedad indígena: historia, organización social, medio geográfico y social, etcétera. De este modo, educador y funcionario estarán en condiciones de regular tanto el desarrollo material, biológico e intelectual de las sociedades, como el desarrollo de sus expresiones artísticas. La valoración de estas expresiones y de sus producciones materiales no debía ser arbitraria, tenía que justificarse con criterios científicos. Por ello, Gamio elaboró un complejo esquema clasificatorio y un sistema de valores, con el cual buscaba determinar qué es lo que se tenía que erradicar por constituir un obstáculo, o bien, qué es lo que se podía preservar por ser útil y benéfico al desarrollo normal de las poblaciones indígenas.⁶² Así, los educadores, funcionarios públicos y científicos sociales tendrían que tomar en cuenta tanto el criterio científico como el indígena. Este último, siguiendo a Gamio, debía prevalecer a la hora de clasificar y valorar el arte de las poblaciones indígenas, dado que ellas poseen los conceptos y las percepciones con las cuales interpretar sus expresiones artísticas.

Para reflexionar

En los tiempos de Gamio se apostaba al papel del Estado benefactor, se manifestaban movimientos sociales unificadores de grandes sectores de la población, mientras que en nuestros días la gente se moviliza a partir de demandas específicas de grupos o sectores sociales particulares que ante todo buscan ser reconocidos. Acaso la diferencia más notable estribe en que los procesos de artificación y de autoconciencia por medio del arte, no son ya, o son cada vez en menor medida, incentivados por organismos gubernamentales. Una cosa es segura: los procesos de artialización que surgieron en la década de 1920 instauran nuevos modos de ver, sentir, pensar y hacer, crearon las condiciones de posibilidad para que a los indígenas ya no se les viera como antes se les veía. El que se incluyera a la maroma mixteca en la Muestra Nacional de Teatro que se llevó a cabo en 2015 en Aguascalientes es una prueba de ello. Por primera vez en un evento de esa naturaleza —en el que se incluye a lo más selecto del

⁶² “Anular la distancia evolutiva que separa a los indios de la época actual, transformando su mentalidad, tendencia y costumbres, para sumarlos a la vida civilizada moderna e incorporarlos íntegramente a la comunidad social mexicana”; Gonzalo Aguirre Beltrán, *Teoría y práctica de la educación indígena*, 1973, p. 127.

teatro establecido, el teatro de arte o académico— se reconoció el carácter teatral, estético y artístico de la maroma mixteca. No obstante, todo parece indicar que el paradigma de “democracia cultural” que abrigaba Gamio sufrió un retroceso en la actualidad. Esto se evidencia en el carácter retrógrado de algunos programas de apoyo a grupos indígenas. Así, por ejemplo, en el Programa Especial de los Pueblos Indígenas 2014-2018, el cual atribuye las carencias, los rezagos y la pobreza que padecen los pueblos indígenas a la diversidad que los caracteriza y a la fragmentación en que viven.⁶³ “La condición de pobreza en la que se encuentra la mayor parte de la población indígena reproduce condiciones de atraso y limita alternativas de desarrollo”.⁶⁴ Este tipo de afirmaciones parecen provenir de una época anterior a las grandes discusiones sobre integración y asimilación de la época posrevolucionaria. Entre otras cosas, indican que en México, al parecer, prevalecen los paradigmas mencionados párrafos arriba: el de la democracia cultural y el de democratización cultural; el de las luchas sociales contra la desigualdad y la injusticia, y el de las luchas por el reconocimiento. Éstas no llegan a desplazar a aquéllas, quizá más bien las estén complejizando u organizando de manera distinta, lo cual exige de nuestra parte mayor atención y análisis más finos en tanto que investigadores interesados en articular arte e investigación. Por eso se hace necesario revisar no solamente las declaraciones y los discursos, sino las prácticas concretas; las implicaciones políticas de las prácticas que articulan ponen en tensión o señalan búsquedas comunes entre teatro y antropología, así como de manera más precisa, entre antropología y arte.

Bibliografía

Ackroyd, Judith, “Applied Theatre: Problems and Possibilities”, en *Applied Theatre Researcher*, vol. 1, 2000, recuperado de: https://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf.

⁶³ Retomo esta interesante reflexión del trabajo presentado por Victoria Granados, estudiante del doctorado en Ciencias Sociales en el área de Estudios Rurales, para aprobar el curso: La Agencia de las Palabras: Introducción a las Teorías y Análisis del Discurso; véase Victoria Granados, “El desarrollo y los juegos del lenguaje en el Programa Especial de los Pueblos Indígenas 2014-2018”, 2015 (mecanoescrito).

⁶⁴ “Décima-Sesión Extraordinaria”, *Diario Oficial de la Federación*, 2014, p. 65.

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Teoría y práctica de la educación indígena*, México, SEP (SEP Setentas, 64), 1973.
- Araiza, Elizabeth, *El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México*, México, El Colegio de Michoacán, 2016.
- Augé, Marc, *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Bateson, Gregory, *Naven. Estudio de los problemas surgidos por una visión compuesta de la cultura de una tribu de Nueva Guinea obtenida desde tres puntos de vista*, Madrid, Júcar, 1990 [1936].
- Bonte, Pierre, y Michel Izard, *Diccionario de etnología y antropología*, Madrid, Akal, 1996.
- Chouquer, Gérard, "À propos d'un contresens partiel sur 'Pays' et 'Paysage' dans le *Court Traité du Paysage* d'Alain Roger", *Études Rurales*, núms. 161-162, 2002, pp. 275-288, recuperado de: <http://etudesrurales.revues.org/98#text>.
- Coquet, Michèle, *Figuración, creación y estética. Etnografía de las prácticas y antropología de las imágenes*, trad. de Elizabeth Araiza y Olivia Kindl, México, El Colegio de Michoacán / El Colegio de San Luis [en prensa].
- Gamio, Manuel, *La población del valle de Teotihuacán*, México, INI (Los Clásicos de la Antropología Mexicana, núms. 8-11), 1979 [1922].
- García del Villar Balón, Reyes, "Los métodos de la antropología y de la literatura", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 60, núm. 1, 2005, pp. 43-58, recuperado de: <http://rdtp.revistas.csic.es>.
- Granados, Victoria, "El desarrollo y los juegos del lenguaje en el Programa Especial de los Pueblos Indígenas, 2014-2018", Zamora, El Colegio de Michoacán, 2015 (mecanoescrito).
- Heinich, Nathalie, y Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Cas de Figure), 2012.
- Honneth, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Pierre Rusch (trad. al.), París, Cerf (Passages), 2002.
- , *La sociedad del desprecio*, Madrid, Trotta, 2011.
- Ingold, Tim, "Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía", conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de General San Martín, 25 de octubre de 2012, recuperado de: <http://www.unsam.edu.ar/revistasacademicas/index.php/etnocontemp/article/download/96/91>.
- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Marxen, Eva, "Etnografía desde el arte: definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios", *Alteridades*, vol. 19, núm. 37, 2009, pp. 7-22.
- Mira, Joan F., "El arte de la novela. Una perspectiva antropológica", *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, núm. 7, 1990, pp. 63-70.

- Möbius, Janina, "Teatro social en el contexto de culturas juveniles urbanas", en *The Aesthetics of Applied Theatre* [blog], noviembre de 2013, recuperado de: <http://www.applied-theatre.org/blog/teatro-social-en-el-contexto-de-culturas-juveniles-urbanas>.
- Montani, Rodrigo, "Cultura y arte: hacia una teoría antropológica del arte (facto)", *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos*, vol. 2, núm. 1, 2016, pp. 13-45.
- Pataut, Marc y Philippe Roussin, "Photographie, art documentaire", *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, núm. 11, 2011, pp. 47-66.
- Pavis, Patrice, "A la découverte de l'Amérique et du drame historique", *Théâtre/Public*, núms. 107-108 (especial), París, 1992, pp. 9-13.
- Piault, Marc-Henri, "Cine etnográfico", en Pierre Bonte, y Michel Izard (eds.), *Diccionario de etnología y antropología*, Madrid, Akal, 1996, pp. 162-165.
- Pinochet Cobo, Carla, "En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar", *Revista Sans Soleil, Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm. 1, 2013, pp. 74-81.
- Reyes, Aurelio de los, *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM, 1991.
- Roger, Alain, *Court traité du paysage*, París, Gallimard, 1997.
- Sánchez Pérez, Francisco, "Para no estar ahí", *Revista de Antropología Social*, núm. 23, 2014, pp. 275-304.
- Shapiro, Roberta, "Qu'est-ce que l'artification ?", en *XVIIème Congrès de L'ANISLF 'L'individu social'*, Tours, Comité de investigación, Sociologie de l'art Tours, 2004.
- Taylor, Philip, "Afterthought: Evaluating Applied Theatre", *Applied Theatre Researcher*, núm. 3, 2002, recuperado de: http://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0010/54973/after-thought.pdf.
- Toriz, Martha Julia y Janina Möbius, "Presentación del grupo: Teatro Aplicado", documento de trabajo presentado en el *Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, Toluca, México, 15-18 de octubre de 2014.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Nueva York, Paj Publications, 1982, p. 98.
- White, Gareth, *Applied Theatre: Aesthetics*, Londres, Bloomsbury Methuen, 2015.

Archivos

- Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, Fondo SEP, caja 6/9: 24.
- Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1922, Hemeroteca Nacional-UNAM.
- El Universal Ilustrado*, núm. 258, 20 de abril de 1922, pp. 25 y 56, Hemeroteca Nacional-UNAM.