

DIMENSIÓN

ANTROPOLÓGICA



- ◆ *Sobre el pasaje al arte de los antropólogos.
Premisas para reflexionar sobre artificación y autoconciencia*
- ◆ *Artefactos de uso múltiple*
- ◆ *Experiencias locales: arte y comunidad en un taller universitario*
- ◆ *Retos metodológicos del etnofunambulismo*
- ◆ *Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde
la práctica artística*
- ◆ *El contexto en el retrato etnográfico*

DIMENSIÓN
ANTROPOLÓGICA

REVISTA CUATRIMESTRAL

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

SECRETARÍA DE CULTURA	<i>Directora General de la Revista</i> Delia Salazar Anaya
<i>Secretaria</i> María Cristina García Cepeda	<i>Consejo Editorial</i> Susana Cuevas Suárez (DL-INAH)
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA	Isabel Lagarriga Attias (CIV-INAH)
	Arturo Soberón Mora (DEH-INAH)
	Sergio Bogard Sierra (Colmex)
<i>Director General</i> Diego Prieto Hernández	Fernando López Aguilar (ENAH-INAH)
	María Eugenia Peña Reyes (ENAH-INAH)
	Jesús Antonio Machuca Ramírez (DEAS-INAH)
<i>Secretaria Técnica</i> Aída Castilleja González	Josefina Ramírez Velázquez (ENAH-INAH)
	Lourdes Baez Cubero (SE-INAH)
	Oswaldo Sterpone (CIH-INAH)
<i>Secretaria Administrativa</i> Maribel Núñez-Mora Fernández	Susan Kellogg (Universidad de Houston, Texas, EUA)
	Sara Mata (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
<i>Coordinadora Nacional de Antropología</i> María Elisa Velázquez Gutiérrez	Susan M. Deeds (Universidad de Arizona, EUA)
<i>Coordinadora Nacional de Difusión</i> Adriana Konzevik Cabib	<i>Asistente de la directora</i> Virginia Ramírez
<i>Encargada del despacho de la Dirección de Publicaciones</i> Alejandra García Hernández	<i>Consejo de Asesores</i> Gilberto Giménez Montiel (IIS-UNAM)
	Alfredo López Austin (IIA-UNAM)
	Álvaro Matute Aguirre [†] (IIH-UNAM)
<i>Subdirector de Publicaciones</i> <i>Periódicas</i> Benigno Casas	Eduardo Menéndez Spina (CIESAS)
	Jacques Galinier (CNRS, Francia)
	Carlos Martínez Assad (IIS-UNAM)
<i>Coordinadoras del número</i> Charlotte Pescayre	Alessandro Lupo (Sapienza Università di Roma, Italia)
Valentine Losseau	Josep M. Comelles (Universitat Rovira i Virgili, Catalunya, España)
	Lyle Campbell (University of Hawai'i, Manoa, EUA)
<i>Edición impresa</i> César Molar y Arcelia Rayón	Andrés Izeta (CONICET, Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
<i>Edición electrónica</i> Norma P. Páez	Roxana Cattaneo (CONICET, Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
<i>Diseño de portada</i> Efraín Herrera	

Foto de cubierta:
Miguel de la Torre
Espejo, 2018

INVITACIÓN A LOS COLABORADORES

Dimensión Antropológica invita a los investigadores en antropología, historia y ciencias afines de todas las instituciones a colaborar con artículos originales resultado de investigaciones recientes, ensayos teóricos, noticias y reseñas bibliográficas. Igualmente se recibirán cartas a la Dirección que polemiquen con algún autor.

Las colaboraciones se enviarán a la dirección de la revista, o a través de algún miembro del Consejo Editorial. La revista acusará recibo al autor y enviará el trabajo a dos dictaminadores, y a un tercero en caso de discrepancia. En caso de que los dictaminadores consideren indispensables algunas modificaciones o correcciones al trabajo, el Consejo Editorial proporcionará copia anónima de los dictámenes a los autores para que realicen las modificaciones pertinentes. Los dictámenes de los trabajos no aceptados serán enviados al autor a solicitud expresa, en el entendido de que éstos son inapelables.

Requisitos para la presentación de originales

- Los artículos, impecablemente presentados, podrán tener una extensión de 25 a 40 cuartillas, incluyendo notas, bibliografía e ilustraciones. Se entregarán además acompañados de un resumen, en español e inglés, en el que se destaquen los aspectos más relevantes del trabajo, todo ello en no más de 10 líneas y acompañado de 5 palabras clave. Las reseñas bibliográficas no excederán de 5 cuartillas y deberán incluir la portada escaneada del libro reseñado a 300 dpi. El texto deberá entregarse en cuartillas con margen de 2.5 cm de lado izquierdo y derecho, a doble espacio, escritas por una sola cara.
- Los originales deben presentarse en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas), sin usar abreviaturas en vocablos tales como etcétera, verbigracia, licenciado, señor, doctor, artículo.
- En el caso de incluir citas de más de cinco líneas, éstas se separarán del cuerpo del texto, con sangría en todo el párrafo. No deberán llevar comillas ni al principio ni al final (con excepción de comillas internas).
- Los números del 0 al 15 deberán escribirse con letra.
- Las llamadas (para indicar una nota o una cita) irán siempre después de los signos de puntuación.
- Para elaborar las notas a pie de página debe seguirse este modelo, cada inciso separado por coma:
 - nombres y apellidos del autor,
 - título del libro en cursivas,
 - nombres y apellidos del traductor y/o redactor del prólogo, introducción, selección o notas,
 - total de volúmenes o tomos,
 - número de edición, en caso de no ser la primera,
 - lugar de edición,
 - editorial,
 - colección o serie entre paréntesis,
 - año de publicación,
 - volumen, tomo y páginas,
 - inédito, en prensa, mecanoscrito, entre paréntesis.
- En caso de que se cite algún artículo tomado de periódicos, revistas, etcétera, debe seguirse este orden:
 - nombres y apellidos del autor,
 - título del artículo entre comillas,
 - nombre de la publicación en cursivas,
 - volumen y/o número de la misma,
 - lugar,

f) fecha,

g) páginas.

- En la bibliografía se utilizarán los mismos criterios que para las notas al pie de página, excepto para el apellido del autor, que irá antes del nombre de pila. En caso de citar dos o más obras del mismo autor, en lugar del nombre de éste se colocará una línea de 2 cm más coma, y en seguida los otros elementos.
- Se recomienda que en caso de utilizar abreviaturas se haga de la siguiente manera:

op. cit. = obra citada, *ibidem* = misma obra, diferente página, *idem* = misma obra, misma página, p. o pp. = página o páginas, t. o tt. = tomo o tomos, vol., o vols. = volumen o volúmenes, trad. = traductor, cf. = compárese, *et al.* = y otros.
- Foliación continua y completa, que incluye índices, bibliografía y apéndices.
- Índices onomásticos o cronológicos, cuadros, gráficas e ilustraciones, señalando su ubicación exacta en el *corpus* del trabajo y los textos precisos de los encabezados o pies.
- El autor incluirá, como datos personales: institución, teléfonos, fax, correo electrónico, currículum breve (no más de 10 líneas), para ser localizado con facilidad.
- Las colaboraciones deberán enviarse vía electrónica a: dimension_antropologica@inah.gob.mx dimenan_7@yahoo.com.mx.
- Las fotografías, ilustraciones, mapas y otras imágenes deberán ser entregadas en archivos separados, en formato JPG o TIFF, en 300 dpi de resolución y en tamaño de 28 cm por su lado mayor.

Revisión de originales por parte del (los) autor(es)

Toda corrección de los manuscritos que haga el corrector será puesta a consideración de los autores para recibir su visto bueno, aprobación que deberán manifestar con su firma en el original corregido.

Dossier fotográfico

Se hace una atenta invitación a los investigadores que usualmente trabajan con temas de fotografía mexicana para que colaboren en la sección *Cristal Bruñido*, enviando una selección de entre 16 y 20 fotografías con una antigüedad mínima de 60 años, articulada por aspectos temáticos o de otra índole historiográfica o antropológica. Las fotografías deberán tener una resolución mínima de 300 dpi., tamaño carta, en formato TIFF o JPG. La selección irá acompañada de un texto explicativo no mayor de ocho cuartillas.

Publicación indizada en Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE), Sistema regional de información en línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

CORRESPONDENCIA: Av. San Jerónimo 880,
Col. San Jerónimo Lídice, CP 10200,
Conmutador 40 40 54 00 ext. 413749,
dimension_antropologica@inah.gob.mx
dimenan_7@yahoo.com.mx
dimelogica.4@gmail.com
web: www.dimensionantropologica.inah.gob.mx
www.inah.gob.mx

Dimensión Antropológica, año 24, vol. 71, septiembre-diciembre de 2017, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2008-012114375500-102. ISSN: 1405-776X. Licitud de título: 9604. Licitud de contenido: 6697. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, C.P. 09840, deleg. Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 29 de agosto de 2018 con un tiraje de 1000 ejemplares.

ISSN 1405-776X Hecho en México

Índice

Introducción: Componer con el arte: experimentos en arte-investigación, pedagogía y metodología de la antropología VALENTINE LOSSEAU	7
Sobre el pasaje al arte de los antropólogos. Premisas para reflexionar sobre artificación y autoconciencia ELIZABETH ARAIZA	25
Artefactos de uso múltiple DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN	59
Experiencias locales: arte y comunidad en un taller universitario MANUEL KINGMAN / JAIME SÁNCHEZ SANTILLÁN	92
Retos metodológicos del etnofunambulismo CHARLOTTE PESDAYRE	116
Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística PAMELA CEVALLOS	146

Cristal bruñido

El contexto en el retrato etnográfico

ALEJANDRO FLORES

175

Reseñas

JACQUES GALINIER

Une nuit d'épouvante. Les indiens Otomi dans l'obscurité,

JOSÉ RAFAEL ROMERO BARRÓN

191

GUY STRESSER-PÉAN

La danza del volador entre los indios de México y América Central, [La danse du "Volador" chez les Indiens du Mexique et de l'Amérique Centrale]

CHARLOTTE PESCAIRE

198

Resúmenes / Abstracts

203

Introducción. Componer con el arte: experimentos en arte-investigación, pedagogía y metodología de la antropología

En octubre de 2015 en la ciudad de México, investigadores provenientes de Brasil, Colombia, Ecuador y Francia, así como de universidades e instituciones mexicanas (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes) se reunieron en un simposio internacional en el marco de la celebración del congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, cuya temática fue “El arte-investigación y la antropología”.¹ Charlotte Pescayre y yo, organizadoras de dicho simposio, quisimos compartir nuestros cuestionamientos epistemológicos y metodológicos surgidos de los encuentros recurrentes entre las disciplinas del arte y la antropología en el ámbito específico de las interacciones entre artistas y antropólogos, en particular cuando ambos perfiles coinciden en una misma persona: el artista antropólogo.

Durante las discusiones, los investigadores se sorprendieron por el carácter testimonial que adoptaron las ponencias: el hablar en primera persona resultó central, a veces basándose en los interlocutores (informantes, colaboradores, entre otros), algunos de los cuales fueron invitados a participar en el simposio, en relatos, confesiones o

¹ “El arte-investigación: nuevos enfoques teóricos y metodológicos”, *IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología*, Ciudad de México, 9 de octubre de 2015.

anécdotas que se asociaban a conceptos, etcétera. Los individuos, independientemente de las redes de relaciones, estaban minuciosamente retratados. Todos los elementos parecían tener un papel clave en la producción y la circulación de los saberes, como si el encuentro entre el arte y la investigación en antropología llamara a una implicación personal, a una intimidad especial entre el investigador y su objeto de estudio.

Por lo tanto, los objetos de investigación en sí, entre arte y antropología, no parecen emanar *a priori* de un método o de una escuela común. Algunos antropólogos llevan a cabo una práctica artística o de elaboración de objetos de arte, y éstas constituyen una base de su etnografía (Elizabeth Araiza, Amparo Sevilla Villalobos). Otros antropólogos también son artistas, o se inician en una práctica artística para guiar el análisis o para hacer de este aprendizaje la vía de acceso al trabajo de campo; la práctica se vuelve así un método de investigación y objeto de estudio (Isabel Martínez y la cestería seri, Pamela Cevallos y la joyería contemporánea y precolombina). Artistas-investigadores inician investigaciones sobre su propia práctica, o sobre otras con las cuales se identifican (Charlotte Pescayre, Inés Quiroga Coelho). Por otro lado, hay artistas que acaparan objetos tradicionalmente conferidos a la antropología y los vuelven su material artístico (Camille Henrot).² Otros de estos artistas poseen una formación antropológica, o se inician en la antropología para cuestionar la incorporación o la recepción de sus obras en el mercado del arte, o en un espacio específico (Prune Nourry).³ Algunos de los antropólogos colaboran en creaciones artísticas para hacer llegar su investigación a un público diferente y sensibilizarlo respecto de una problemática. A todo esto, hay que agregar perfiles híbridos: investigadores en estética que cuestionan la antropología (Deborah Dorotinsky), o antropólogos contratados por instituciones artísticas o patrimoniales (Adolfo Mantilla). Así, estas investigaciones no están relacionadas entre ellas ni por su objeto ni por el perfil del individuo que las lleva a cabo.

Asociados bajo el doble auspicio del arte y la antropología, los autores reunidos en este número temático reflejan esa diversidad. ¿A qué le llaman *arte-investigación*, cómo definir los objetos de sus cuestionamientos, cuál es su común denominador?

² Camille Henrot, *Coupé décalé*, 2010.

³ Prune Nourry y Valentine Losseau, *Anima*, 2016.

Desde un punto de vista teórico, el acercamiento de las investigaciones artísticas y antropológicas puede sostenerse en la relación específica y ya establecida que une cierta tendencia crítica dentro del campo de la antropología del arte con una historia del arte que está atenta a la dimensión contextual y relacional del objeto (o proceso) que se propone analizar. En efecto, a partir de los años setenta, los antropólogos imaginaron nuevas definiciones del “objeto”: “Material culture objects were no longer regarded as passive; they began to be seen as integral to the processes of reproducing social relations and developing affective relations with the world”.⁴

Posteriormente, antropólogos e historiadores del arte empezaron a invalidar diversos preconceptos como los de “arte primitivo” y la antigua oposición entre arte y artesanía.⁵ Especialistas de ambas disciplinas cuestionaron la abstracción teórica que consiste en considerar el arte como un campo de estudio desconectado virtualmente de la experiencia social,⁶ y se enfocaron en la recepción de los objetos y las obras en diversos contextos históricos.⁷ El entusiasmo por los entonces incipientes *visual studies* inspiró a los antropólogos,⁸ quienes trataron de elaborar un marco teórico congruente para los estudios comparativos.⁹ A partir de la publicación de la obra de Alfred Gell, *Art and Agency* (1998), y de la discusión que vino a continuación, los principios de un enfoque comparativo global parecían planteados.¹⁰ La perspectiva cognitivista, basada en una teoría de la agentividad, dejó huella en el análisis de la imagen por proveer un modelo universal que descartó el aspecto estético de los parámetros comparativos. A tal empresa comparativa se le dio continuidad desde entonces, por ejemplo, Carlo Severi y la “antropología de la memoria”,¹¹ o por Philippe Descola hacia la formación de una “antro-

⁴ Howard Morphy y Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: a Reader*, 2006, p. 10.

⁵ Sally Price, *Primitive art in Civilized Places*, 1989.

⁶ Al respecto, véase Robert Layton, *The Anthropology of Art*, 1981, y Clifford Geertz, “Art as a Cultural System”, en *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, 1983.

⁷ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, 1985.

⁸ William J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, 1986.

⁹ Jeremy Coote y Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, 1992.

¹⁰ Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, 1998.

¹¹ Carlo Severi, *Il Percorso e la voce. Una antropologia della memoria*, 2004.

pología de la figuración”.¹² Junto con la fenomenología, la psicología cognitiva representa una de las “theoretical strategies” mencionadas por Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell con miras a cuestionar una “a priori distinction between persons and things, matter and meaning, representation and reality”.¹³

Hoy en día, las conexiones entre los universos de la antropología y del arte son tales que los perfiles se entrecruzan. Importantes exposiciones artísticas son comisariadas (o inspiradas) por antropólogos,¹⁴ mientras los artistas se enfrentan a un “giro etnográfico”.¹⁵ Algunos investigadores (tanto antropólogos como historiadores del arte) evocan un “canibalismo disciplinario” con la finalidad de describir la insaciabilidad de los intercambios entre ambas especialidades.¹⁶ Pero con tantas ingestas mutuas, ¿no corremos el riesgo de la consubstanciación? ¿Se desvanece la discreción disciplinaria en cuanto ambos enfoques se posicionan en el mundo abstracto de las formas, relaciones y procesos, dentro de un marco cognitivista (Descola, Severi) o incluso “neurofilosófico”?¹⁷ La diferencia más destacable entre ambas aproximaciones, paradójicamente, parece basarse justo en lo que permitió su acercamiento. Según Dufréne y Taylor:

In their efforts to avoid the ethnographic myopia induced by restricting oneself to a limited field of observation or the simple collection of artifacts, or by only attaching importance to the most obvious aspects of cultural practice, anthropologists stepped back from visible and material culture much earlier than art historians, for whom *connoisseurship* always acted an antidote to overly dematerialized approaches to art.¹⁸

¹² Philippe Descola (ed.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, 2010.

¹³ Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds.), *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, 2007, p. 2.

¹⁴ Por ejemplo, por Philippe Descola (*La fabrique des images*, del 16 de febrero de 2010 al 17 de julio de 2011), o Bruno Latour y Peter Weibel (*Iconoclash: Beyond Image Wars in Science, Religion and Art*, del 4 de mayo al 1 de septiembre de 2002). Hélène Guenin y Christian Briend se inspiraron en la obra de Tim Ingold para su exposición *Une brève histoire des lignes* (del 11 de enero al 1 de abril de 2013).

¹⁵ Al respecto, véase Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, 1996, y Alex Coles (ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, 2000.

¹⁶ Thierry Dufréne y Anne-Christine Taylor (eds.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, 2009. Traducción propia.

¹⁷ David Freedberg, *Le pouvoir des images*, 1998, p. 6. Traducción propia.

¹⁸ Thierry Dufréne y Anne-Christine Taylor, *op. cit.*, p. 17. [introducción bilingüe, n. d. a.]

En este análisis, el estatus atribuido al artefacto es el que difiere. Por un lado, artistas, historiadores del arte y estetas se apegarían a la dimensión material del artefacto (su forma, color, materiales, diseño, ectétera) para basar sus tipologías sobre elementos tangibles y no conceptuales o empíricos. Por otro lado, la antropología del artefacto (*artefact-oriented anthropology*)¹⁹ puede llegar a desvincularse por completo de las teorías de la cultura material, considerando el artefacto como punto de intersección dentro de una red de circulaciones, en la cual las relaciones que revelan importan más que su aspecto o materialidad.

Elizabeth Araiza, con su estudio de las expresiones corporales y teatrales indígenas en México, nos recuerda que la puesta en cuestión de la posición del artefacto en el análisis antropológico ya había ocurrido en el estudio de las prácticas espectaculares o performativas. En este caso, el antropólogo trata de describir procesos en gran medida intangibles, tales como la danza, el canto, el teatro o las prácticas corporales acrobáticas. El orden de la acción, la palabra y la imagen se confunden, por ejemplo, en el análisis de las representaciones del diablo en las pastorelas de la región purépecha. Pastorelas, narraciones orales y figurillas de barro son estudiadas en su conjunto, en una etnografía atenta “al involucramiento que traduce el cuerpo en movimiento, el gesto, la relación con los materiales, la génesis manual de las formas”.²⁰ Los objetos o artefactos no son definidos independientemente de su valor “inmaterial”.²¹ La naturaleza del objeto también es cuestionada en el trabajo de Pamela Cevallos y de su informante, María Inés González del Real, artista argentina radicada en Ecuador. Esta última tiene como particularidad la creación de obras de joyería en las que usa objetos recolectados en sitios arqueológicos precolombinos. Así, “al apropiarse de estos objetos y convertirlos en obras de arte, se relativiza el estatus que tienen como artefactos y como arte precolombino”.²²

¹⁹ Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds.), *op. cit.*, p. 1.

²⁰ Elizabeth Araiza Hernández, “Detrás de un *performance* siempre hay otro. De cómo dialogan entre sí diferentes modalidades performativas”, *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, p. 24.

²¹ “*Things-as-analytic*” y no “*things-as-heuristic*”; véase Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds.), *op. cit.*, p. 5.

²² De cierta manera, este trabajo evoca el del artista Ai Weiwei, en particular, su uso de la cerámica neolítica o de la Dinastía Han en China en creaciones contemporáneas (véase la serie *Whitewash*, 1993-2000 y *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo paint*, 1994).

En el marco de un seminario realizado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Deborah Dorotinsky propone a sus estudiantes que trabajen en una de las revistas mexicanas de los años cuarenta para suscitar una inmersión en la cultura visual de la época. Se apega particularmente al análisis de la imagen “altamente mediada” de ciertas comunidades indígenas (lacandones, comcáac) o de ciertas prácticas (la penitencia en la Feria de San Juan de los Lagos) a través de los fotorreportajes publicados en dichas revistas. Esta investigadora y pedagoga se cuestiona: “¿qué uso puede darse en la práctica docente a las revistas de los años cuarenta como artefactos para la investigación y comprensión de las relaciones texto/imagen en la cultura visual del periodo?” Estos objetos, “productos impuros y provocadores”, tradicionalmente abandonados en el análisis etnográfico y estético, toman un nuevo sentido como testimonios de una visualidad pasada y como mediadores pedagógicos, convirtiéndose en “artefactos de usos múltiples” tanto como objeto como instrumentos de estudio. Pamela Cevallos describe un objeto de una ambivalencia similar: se trata de un tejido que realizó durante su estudio, bajo los auspicios de la artista-informante; según la autora, “el tejido que realicé [...] podría ser el registro de un proceso de conocimiento material, experiencial y también epistemológico y metodológico sobre el trabajo de campo”. Este tejido podría también materializar “una expresión tangible de la relación informante-investigadora y del hacer antropología”.

Un artefacto creado por un antropólogo, ¿puede atestiguar una metodología, un proceso de investigación? La problemática no es completamente nueva, según Hal Foster, los antropólogos de los años ochenta se inclinaron hacia nuevas maneras de escribir la etnografía, en una dimensión más creativa.²³ Sin embargo, al articular los cuestionamientos de los autores de este número, una pregunta fundamental emana: la de la transmisión. ¿Cómo dar cuenta de un tejido en la difusión del conocimiento, en la enseñanza de la antropología? Manuel Kingman y Jaime Sánchez, artistas visuales, antropólogos y profesores de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador (PUCE), se cuestionan: “¿Cuándo cuenta como investigación una práctica de arte?”, y “¿cuáles son los parámetros de validación de los productos artísticos en el espacio

²³ Hal Foster, *op. cit.*, 1996.

académico?” Para un número creciente de estudiantes (antropólogos y artistas), la forma académica asignada tradicionalmente a la investigación excluye una parte de su implicación y de su metodología. Los productos de la investigación-creación, cuando toman parte de la restitución de los saberes, transforman el estatus de los artefactos y se insertan en la nueva “ecología mediática” de la investigación.²⁴

Cartografiar lo invisible

Inspirada en la concepción del gesto creativo de Tim Ingold, Pamela Cevallos escribe que la realización del tejido le permitió comprender el “proceso sensorial” que, en las manos de María Inés González del Real, da vida a los objetos, proceso sensorial que “no había percibido antes”.²⁵ Probándose en la práctica artística de su informante, la antropóloga se enfrenta a la intimidad del hacer, es un “conocer desde adentro” que vuelve visible, por así decirlo, la interioridad del artefacto, cuyo valor etnográfico no puede obviar el análisis de las formas, colores o disposiciones, ni de los materiales utilizados y su adecuación, de las relaciones entre fragmento y totalidad, intención y espontaneidad, de los gestos que tejen la relación entre la mano y la materia y que la materia no deja de cuestionar.

Ese “conocer desde adentro” toma un singular giro en el marco de la observación participante, en la que en ocasiones el etnógrafo, según Pamela Cevallos, se enfrenta a la “paradoja entre observar y participar”. En su artículo, Charlotte Pescayre presenta los retos metodológicos de las investigaciones que lleva a cabo sobre la maroma en diversas comunidades mixtecas, mixes, zapotecas y nahuas. Artista alambrista y etnóloga, Charlotte Pescayre entrecruza las prácticas haciendo sus propios espectáculos en las comunidades de maromeros en las que realiza su estudio de campo, invita a los maromeros a talleres y a eventos académicos o artísticos, y, en ocasiones, sube a la cuerda por invitación de los maromeros. Esta multiplicidad de las relaciones entretejidas, de las identidades prestadas y funcio-

²⁴ Pierre Gosselin y Eric Le Coguiec (eds.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 2006, p. X. Traducción propia.

²⁵ Así, en este proceso sensorial pude acercarme a algunos aspectos de María Inés como artista que no había percibido antes o que tal vez había minimizado. Por ejemplo, su intuición para seleccionar y relacionar colores y texturas. O la manera en que decidía con rapidez y seguridad el tipo de técnica que utilizaría y cómo compondría los pesos visuales.

nes atribuidas a los unos y a los otros contribuye a invertir los papeles asignados tradicionalmente al antropólogo y al informante, así como a un estallido de los tiempos y espacios de la observación: foros de espectáculos urbanos (tanto en México como en el extranjero), redes (virtuales) internacionales, pasando por las fiestas patronales en las comunidades. A decir de la investigadora, el proceso intelectual del etnofunambulismo “pretende ir más allá de la observación participante y de la participación observante”.

En ambos casos, indagar en la práctica artística significaría redefinir la observación participante con el fin de comprender lo que tiende a salir del conocimiento del antropólogo. Se trata de una respuesta a la pregunta metodológica: ¿cómo describir lo invisible? En el trabajo de Deborah Dorotinsky, el análisis del arte fotográfico y su relación con el texto en revistas mexicanas de los años cuarenta, permite deshacer —o recontextualizar— una imagen “altamente mediada” de sociedades indígenas o de fiestas religiosas. Estas investigaciones híbridas —una estética sostenida por datos etnográficos minuciosamente documentados— proveen otro tipo de observación mediada que permite “acceder a la visualidad [...] es decir, a los imaginarios visuales gestados” del pasado.

Estas diferentes concepciones de la observación se hacen posibles gracias a un doble postulado: por una parte, consideramos que los artefactos y prácticas artísticas producen un *existential social knowledge* que les es propio²⁶ y, por otra parte, que la producción artística de conocimiento es teóricamente equivalente a la producción de saberes científicos a la cual contribuye la antropología. “Embracing new ways of seeing” y “taking contemporary art seriously”²⁷ parecen ser las condiciones para que las fuentes, los métodos, los actores de la investigación en arte y antropología puedan interactuar, circular de un campo a otro y convertirse en “equal partners in a joint-venture of cognition of the world”.²⁸

Otra dimensión artística-antropológica del “ver” emerge en las investigaciones presentadas en este número. No se trata de un cues-

²⁶ Austin Harrington, *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*, 2004, p. 3.

²⁷ “For anthropologists to engage with art practices means embracing new ways of seeing and new ways of working with visual materials. This implies taking contemporary art seriously on a practical level and being receptive to its idiosyncratic processes of producing works and representing other realities”. Arn Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, 2005, p. 25.

²⁸ *Ibidem*, p. 3.

tionamiento del método de adquisición de los saberes, sino sobre su restitución, y de manera más general, sobre los respectivos papeles del arte y de la antropología: una reflexión sobre la “visibilización” de la investigación. “Visibilizar” es una palabra empleada por Manuel Kingman y Jaime Sánchez cuando dan cuenta de un experimento llevado a cabo por uno de los estudiantes del taller que echaron a andar en la PUCE, titulado “Experiencias locales”.²⁹ El proyecto consiste en observar una avenida en plena “regeneración urbana” en la ciudad de Quito, específicamente, el devenir de las prácticas de prostitución, indigencia, comercio informal, venta ilegal de drogas y licores finalizando un proceso oficial de “embellecimiento” e “higienización social”. Al finalizar dicha observación, un plan turístico es llevado a cabo, sobre el cual los individuos vueltos indeseables (parte de los ocupantes de la avenida fue desplazada por las autoridades) son localizados entre elementos como museos, estatuas, baños públicos, obras de arte, hasta investigadores y niños jugando... un mapa de lo invisible, eco de una cartografía oficial que evacuó, según Diego Carvajal —el incentivador del proyecto—, a actores e interacciones del espacio urbano idealizado, “turistizado”.³⁰

Este tipo de proyecto artístico parece vincularse con una tendencia de los años noventa, orientada a una creación que procura ser realista, comprometida, situada, involucrándose en un espacio *a priori* excluido del mundo del arte, pero también de la visibilidad mediática o de la justicia social. En estas obras del arte *site specific*, la relación con lo local se debe a un ángulo político:

The objective [is] to produce events with the participation of people from different backgrounds [...] These events [take] many different forms, from conferences to picnics, and they would be site-specific, sometimes subverting the use of particular spaces, such as turning art museums into community gardens. The objective of these events [is] not necessarily to generate “Change” with a capital C, but to create unexpected situations, building unforeseen relations, unconventional

²⁹ El objetivo de ese taller experimental es proponer un espacio educativo en donde “se plantea la utilización del arte como una herramienta para la elaboración de proyectos que se desarrollen y dialoguen con diferentes contextos y comunidades para proponer una reflexión o un reconocimiento de un proceso social”.

³⁰ Diego Carvajal, “Boulevard 24 de Mayo” (proyecto estudiantil), 2015.

and unprecedented associations and communities in a particular location —local, specific changes.³¹

Según Roger Sansi, la multiplicación de estos proyectos, basados en encuestas e investigaciones previas a la instalación o al evento artístico, dio cabida al giro antropológico en el arte contemporáneo. Pero, en este giro, ¿no se arriesgaría a crear una amalgama en la cual lo “local” se convertiría en sinónimo de “antropológico”, y donde las investigaciones de todo género ocultarían la especificidad de la encuesta etnográfica? Haciendo una autocrítica de las experiencias locales implantadas en la PUCE, Manuel Kingman y Jaime Sánchez adoptan una postura clara: se trata de dejar de lado el uso del arte como un “instrumento pirotécnico en el espacio público”, dicho de otro modo, los proyectos donde la obra de arte se vuelve “accesoria”, “efímera”, fruto de un “acercamiento y una lectura superficial del contexto”. Podemos establecer un análisis paralelo con la postura crítica de Hal Foster de 1995. En “The artist as ethnographer?”, el autor se asume como escéptico respecto a las experiencias artísticas que reivindican una dimensión etnográfica o un alcance antropológico: si los etnólogos, según Foster, no cesan de cuestionar su autoridad, sus métodos y su postura con respecto a su objeto de estudio, una actitud “pseudoetnográfica” por parte de algunos artistas podría inclinarse a una adhesión incondicional a los posicionamientos de los etnólogos, a una “evasion of institutional critique”.³²

Las relaciones entre arte y política han sido ampliamente estudiadas y cuestionadas, pero ¿a qué se debe, hoy en día, que los artistas reconozcan en la antropología una dimensión política, que los antropólogos reconozcan en el arte una relación privilegiada en la implicación local? ¿Sobre qué bases pueden fundamentarse estos acercamientos entre arte, antropología e implicación? Según Marcus y Myers, durante los años noventa tanto antropólogos como artistas se encontraron en el campo del Otro: “ [...] in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with

³¹ Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, 2015, p. 2.

³² Hal Foster, “The Artist as Ethnographer?”, en Georges E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, 1995, p. 306. No obstante, Foster reconoce el interés de este tipo de proyectos artísticos: “Some artists have used these opportunities to collaborate with communities innovatively: for instance, to recover suppressed histories that are sited in particular ways, that are accessed by some effectively than others”. *Idem*.

anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life. From this perspective, the two arenas are in a more complex and overlapping relationship to one another than ever before".³³ En este análisis, una sed de reconocimiento de la diferencia y un cuestionamiento sobre su representación explica este encuentro: antropólogos y artistas dialogan sobre una problemática altamente política, la de "visibilizar" lugares o comunidades específicas e imaginan, en ocasiones juntos, "new strategies of representation".³⁴

En una obra reciente, Roger Sansi dedica un párrafo a la cuestión de lo visible, interrogándose acerca de su papel en las "afinidades" entre arte y antropología: "[...] could these deeper affinities reside not only in the use of visual media as a method, but also in the common theoretical concern with the visual and images?".³⁵ El autor menciona que reducir el arte a su dimensión visual sería abusivo; así, muchas investigaciones antropológicas y artísticas se salen de las problemáticas identificadas en los artículos presentados en este número. Sin embargo, en muchos aspectos un cuestionamiento sobre lo visible en la producción del conocimiento, su restitución, su alcance político y mediático permiten el acercamiento entre el arte y la antropología. Esto en todos los casos levanta ámpulas.

Reflexiones

Durante el festival Cumbre Tajín de 2013³⁶ asistimos a una extraña metamorfosis: un grupo de maromeros veracruzanos se vistieron de jaguares. Esta innovación podría deberse a la influencia de un espectáculo de Transatlancirque,³⁷ compañía fundada por Charlotte Pescayre, que vinculó maroma veracruzana con alambriismo y puso en escena por primera vez a un maromero representando el personaje del Chimil, brujo maromero de la localidad de Santa Teresa, Veracruz, vestido de jaguar. Tal interrelación ilustra el delicado papel de la artista antropóloga, cuya práctica (el alambriismo) posee efectos

³³ Georges E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, 1995, p. 1.

³⁴ Arn Schneider y Christopher Wright, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Roger Sansi, *op. cit.*, p. 6.

³⁶ Cumbre Tajín "Laboratorio de Acrobacia Indígena", 2013.

³⁷ Transatlancirque, *Cabaret Mosäik*, 2011.

sobre la práctica que estudia (la maroma), efectos que debe analizar en sincronía con sus investigaciones, que incluyen el movimiento de “cirquización” que afecta a algunas de las maromas mexicanas. Esta postura de artista antropóloga, que estudia y se estudia a sí misma, podría parecer un rompecabezas: un movimiento dialéctico atrapado entre dos espejos reflejándose al infinito. Así, como lo describe Charlotte Pescayre, “el quehacer como artista investigador ha tenido efectos visibles e invisibles en las diferentes maromas”; e inversamente, su “quehacer artístico se ha visto transformado por completo” por este proceso —podríamos añadir que la metodología adoptada, profundamente reflexiva y de gran plasticidad, favorece este constante ir y venir entre los diferentes niveles de la experiencia.

Es un hecho que el artista antropólogo no es el único en experimentar este desdoblamiento: durante la investigación, la posición del antropólogo coincide parcialmente con su objeto de estudio, y la necesidad de un acercamiento reflexivo, piedra angular de la episteme disciplinaria, es objeto de una discusión ininterrumpida desde los años setenta.³⁸ La reflexividad está en el corazón de la metodología de las ciencias sociales, pero ¿qué podemos pensar de las situaciones cada vez más frecuentes donde el antropólogo se incluye a sí mismo en su objeto de estudio y se identifica *de facto* no sólo parcialmente, sino totalmente con éste? Una “autopoiesis”³⁹ difícilmente conciliable *a priori* con las exigencias epistemológicas de la antropología. Para apuntalar teóricamente esta posición, podemos establecer una comparación con otras situaciones donde el antropólogo se implica en la problemática o en el grupo que estudia, por ejemplo, mediante ciertas acciones humanitarias. Julie Laplante, antropóloga y facilitadora de la ONG Médicos Sin Fronteras, estudia “las relaciones de saberes/poderes que rodean las dinámicas de los encuentros entre saberes biomédicos cosmopolitas y saberes terapéuticos autóctonos locales” en la Amazonia brasileña, en la región del Médio Solimões.⁴⁰ También en este caso, la reflexión, acorralada

³⁸ Al respecto, véase Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, 1990; Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, 1994; Michael Herzfeld, “Anthropology: a Practice of Theory”, *International Social Science Journal*, vol. 49, núm. 153, 1997, pp. 301-318, y Christian Ghasarian, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, 2002.

³⁹ Pierre Gosselin y Eric Le Coguic (eds.), *op. cit.*, p. X.

⁴⁰ Julie Laplante, *Pouvoir guérir: médecines autochtones et humanitaires*, 2004, p. 6. Traducción propia.

entre dos espejos, se desdobra al infinito, puesto que el investigador se vuelve agente de la reflexividad sobre la cual investiga. Julie Laplante define su enfoque como “antropología reflexiva aplicada” que pone en juego “un conjunto de métodos que permiten al antropólogo participar en su objeto de estudio”.⁴¹ Desviándonos hacia el estudio de la reflexividad en las prácticas religiosas, esto nos lleva a mencionar el trabajo de Emma Gobin sobre la santería cubana y el culto de *Ifá*, puesto que cada vez son más numerosos los extranjeros (provenientes de América Latina y Europa) que van a Cuba con un objetivo iniciático. Aquí, la especificidad del trabajo de la antropóloga es la de estudiar “la repercusión de este tipo de situaciones sobre las dinámicas internas de los campos religiosos locales”,⁴² los efectos de estos encuentros sobre la innovación ritual, y la plasticidad de las prácticas. En ambos casos, la reflexividad, método y objeto de estudio, modela una cuidadosa antropología de la transmisión de los saberes. También atenta a los posicionamientos estratégicos de todos los actores, incluyendo al antropólogo, en la producción y difusión de dichos saberes.

En una reflexión acerca del posicionamiento del antropólogo con respecto a su informante, Pamela Cevallos nos la describe como “una informante con una agenda específica de visibilizar y valorar su participación en la escena cultural”. Hoy en día, algunos colectivos de maromeros solicitan a Charlotte Pescayre como interlocutora privilegiada en un proceso de patrimonialización a diferentes escalas de su práctica. Estas situaciones reflexivas conllevan a interrogarnos sobre las eventuales dificultades éticas a las que se enfrentan artistas y antropólogos en sus intercambios. Estas dificultades son reveladas por Hal Foster, quien deplora la *esencialización* del *otro* en obras artísticas del giro etnográfico: “the other is admired as one who plays with representation, subverts gender, and so on. In all these ways the artist, critic, or historian projects his or her practice onto the field of the other, where it is read not only as authentically indigenous but as innovatively political”.⁴³ El trabajo de Elizabeth Araiza permite retratar la genealogía de estos cuestionamientos desde las

⁴¹ *Ibidem*, p. 263. Con un enfoque más programático que la antropología aplicada (véase Roger Bastide, *Anthropologie appliquée*, 1971), Julie Laplante elabora una tipología de la reflexividad y describe cómo tal la ayudó a llevar a cabo su investigación.

⁴² Emma Gobin, “L’intégration d’étrangers dans la santería et le culte d’Ifá à La Havane”, *Ateliers d’Anthropologie*, núm. 38, 2013. Traducción propia.

⁴³ Hal Foster, *op. cit.*, 1995, p. 307.

primicias del arte-investigación en antropología. Durante los años veinte, y bajo el impulso de Manuel Gamio y José Vasconcelos, apareció un “teatro de tema indígena”, inspirado en obras de teatro tradicional y en una documentación de tipo etnográfico de algunas sociedades indígenas en México. A decir de la autora, esta concepción del teatro documentado no era nueva; sin embargo, se puede reconocer estas experiencias como un antecedente a las problemáticas contemporáneas del arte-investigación. ¿Por qué?, posiblemente por su dimensión política: en el experimento de Gamio se trata de un “teatro aplicado”, como podríamos hablar de una antropología aplicada, “un teatro cuya función principal no es la estética sino la de provocar un cambio en las condiciones que viven los grupos que han sido relegados a una condición de minoría silenciosa, invisibilizada, ocultada, marginalizada”. Se trata de despertar la “autoconsciencia” de estas minorías, dicho de otro modo, de generar una reflexividad de los actores sobre su lugar en la nación mexicana. ¿Qué podemos decir de estas experiencias en la actualidad? Si la dimensión pionera se debe de retener, el teatro aplicado de los años veinte topa con pared. ¿Acaso no existe un riesgo de apropiación, en la definición de Arn Schneider, según Pamela Cevallos (una “toma de propiedad intelectual, expresiones culturales o artefactos, historia y formas de conocimiento de una cultura que no es la propia”)? La cuestión de la apropiación es el corazón latente de importantes retos, tales como el plagio y vulneración del derecho de la propiedad intelectual colectiva. En las experiencias contemporáneas, ¿cómo tanto antropólogos como artistas logran evitar la esencialización de las prácticas que estudian? Dicho de otro modo, ¿arriesgan una artificación que caracterizó a los primeros encuentros entre arte y antropología?

El punto de encuentro entre los artículos de este número radica en el hecho de que cada uno, a su manera, propone una respuesta a estas preguntas. Cada autor analiza cuidadosamente los retos de su proceso de investigación y de su lugar como investigador, artista o ambos dentro de un cuestionamiento muy personal. Estas posturas críticas explican por qué sobresale la dimensión reflexiva y experimental. Elizabeth Araiza nos presenta los “experimentos” de Manuel Gamio. Deborah Dorotinsky narra una experiencia didáctica con artefactos de uso múltiple. Manuel Kingman y Jaime Sánchez nos exponen experiencias locales, que a su vez son fruto de una experiencia pedagógica en la PUCE. Charlotte Pescayre analiza su “impli-

cación camaleónica” en su investigación. Pamela Cevallos se arriesga con el aprendizaje del tejido y cuestiona la posibilidad de considerar el objeto que nace de este encuentro como un medio reflexivo que atestigua tanto los saberes como el proceso de adquisición de dichos saberes. Alejandro Flores nos invita a un “ejercicio experimental” etnofotográfico (véase la sección “Cristal Bruñido”). Sin duda, es esa dimensión experimental la que inspira a estos autores a un enfoque autobiográfico e íntimo de la investigación, la cual demuestra, tanto como el aislamiento y la duda, la reflexividad, el trabajo sobre su objeto, la creatividad metodológica y el rigor epistemológico.

Conviene reiterar brevemente las diferentes apelaciones que este tipo de investigaciones han tomado: investigación en arte, sobre el arte, con el arte, desde el arte... Elizabeth Araiza menciona una “etnografía desde el teatro” inspirada en Eva Marxen;⁴⁴ Pamela Cevallos, una antropología “en el arte” basada en la obra de Tim Ingold,⁴⁵ y Charlotte Pescayre bautiza su práctica con un término inédito (“etnofunambulismo”). Manuel Kingman y Jaime Sánchez se refieren a la “investigación artística” como parte de las “multiple intelligences in the production of knowledge”.⁴⁶ El arte-investigación (para el que también son válidas las grafías arte/investigación o arte investigación)⁴⁷ es una aparición teórica reciente todavía en búsqueda de una definición que la incluya en los encuentros del arte y la antropología. Sin embargo, es posible tratar de entender lo que define el arte-investigación para los autores que conforman este número. Podríamos apostar por la *intimidad*: el arte-investigación calificaría así toda iniciativa donde el arte ya no es simplemente el objeto de la antropología, o la antropología la materia del arte, donde la circulación entre dos o más campos disciplinarios se revela compleja, dialéctica, dialógica, necesita del paso de una forma a otra, donde método y teoría, objeto y proceso, se confunden, con préstamos de una a otra de las disciplinas.

Habría que incluir también la condición de una profunda intimidad entre el individuo y el objeto de su investigación. En efecto,

⁴⁴ Eva Marxen, “Etnografía desde el arte: definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios”, *Alteridades*, vol. 19, núm. 37, 2009, pp. 7-22.

⁴⁵ Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, 2013, p. 5.

⁴⁶ Estelle Barrett y Barbara Bolt (eds.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, 2010, p. XI.

⁴⁷ Véase Pierre Gosselin y Eric Le Coguiec (eds.), *op. cit.*

parecería impropio establecer, entre los autores aquí reunidos, un vínculo por consenso conceptual, o por la forma que toma o no en estos trabajos la relación entre arte y antropología. En las reflexiones sobre arte-investigación, tal como lo escribe Charlotte Pescayre, “la dimensión ética tiene que pasar por encima de los objetivos metodológicos y epistemológicos”. Así, reunimos estos artículos bajo los auspicios no de sus objetos —diversos— ni del estatus de sus autores —artistas investigadores, en, sobre, desde, con el arte...—, sino de los cuestionamientos que se hacen y rehacen a nuestra disciplina.

VALENTINE LOSSEAU
CNRS-Collège de France-EHESS, Cemca, México (CNRS-MAE).

Bibliografía

- Araiza Hernández, Elizabeth, “Detrás de un *performance* siempre hay otro. De cómo dialogan entre sí diferentes modalidades performativas”, *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 23-34.
- Barrett, Estelle, y Bárbara Bolt (eds.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, Londres, I. B. Tauris, 2010.
- Bastide, Roger, *Anthropologie appliquée*, París, Payot, 1971.
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, y Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Coles, Alex (ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Londres, Black Dog Publishing, 2000.
- Coote, Jeremy, y Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Descola, Philippe (ed.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, París, Musée du Quai Branly-Somogy, 2010.
- Dufrêne, Thierry, y Anne-Christine Taylor (eds.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, París, Institut National d'Histoire et d'Anthropologie-Musée du Quai Branly, 2009.
- Foster, Hal, “The artist as ethnographer?”, en Georges E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 302-309.
- , *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Ma. / Londres, Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.

- Freedberg, David, *Le pouvoir des images*, trad. de Alix Girod, Brionne, Gérard Montfort Editeur, 1998.
- Geertz, Clifford, "Art as a Cultural System", en *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Nueva York, Basic Books, 1983.
- Gell, Alfred, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Ghasarian, Christian, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, París, Armand Colin, 2002.
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity, 1990.
- Gobin, Emma, "L'intégration d'étrangers dans la santería et le culte d'Ifá à La Havane", *Ateliers d'Anthropologie*, núm. 38, 2013, recuperado de: <http://ateliers.revues.org/9383>, consultado el 22 de febrero de 2015.
- Gosselin, Pierre, y Eric Le Coguiec (eds.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2006.
- Harrington, Austin, *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- Henare, Amiria, Martin Holbraad, y Sari Wastell (eds.), *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, Londres, Routledge, 2007.
- Herzfeld, Michael, "Anthropology: a Practice of Theory", *International Social Science Journal*, vol. 49, núm. 153, 1997, pp. 301-318.
- Ingold, Tim, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2013.
- Laplante, Julie, *Pouvoir guérir: médecines autochtones et humanitaires*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2004.
- Layton, Robert, *The Anthropology of Art*, Londres, Granada Publishing, 1981.
- Marcus, Georges E., y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Marxen, Eva, "Etnografía desde el arte: definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios", *Alteridades*, vol. 19, núm. 37, 2009, pp. 7-22.
- Mitchell, William John Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Morphy, Howard, y Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: a Reader*, Oxford, Wiley-Blackwell Publishing, 2006.
- Price, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Sansi, Roger, *Art, Anthropology and the Gift*, Londres, Bloomsbury, 2015.
- Schneider, Arn, y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg Publishers, 2005.
- Severi, Carlo, *Il Percorso e la voce. Una antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

Exposiciones

- Descola, Philippe, *La fabrique des images*, París, Musée du Quai Branly, del 16 de febrero de 2010 al 17 de julio de 2011.
- Guenin, Hélène, y Christian Briend, *Une brève histoire des lignes*, París, Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou-Metz, del 11 de enero al 1 de abril de 2013.
- Latour, Bruno, y Peter Weibel, *Iconoclash: Beyond Image Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, del 4 de mayo al 1 de septiembre de 2002.

Obras

- Carvajal, Diego, "Boulevard 24 de Mayo" (proyecto estudiantil), Quito, PUCE, 2015.
- Cumbre Tajín, "Laboratorio de Acrobacia Indígena", Papantla, Festival Cumbre Tajín, 2013.
- Henrot, Camille, *Coupé décalé*, París, Galerie Kamel Mennour, 2010.
- Nourry, Prune, y Valentine Losseau, *Anima*, Nueva York, Invisible Dog Art Center, 2016.
- Transatlancirque, *Cabaret Mosaik*, México, 2011.
- Weiwei, Ai, *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo paint*, Washington, colección privada, 1994.

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 irremediamente 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 apoyaran 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”. Parafraseando 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” (*artialisation*). 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 artificio 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 artificio —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 artificio 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.

Artefactos de uso múltiple

DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN*

Este artículo aborda un fotorreportaje de los años cuarenta. El propósito de detenernos a pensar y analizar las imágenes fotográficas en la prensa ilustrada radica en el hecho de que la página impresa es un sitio privilegiado para hacer preguntas de corte histórico, historiográfico, de historia de las imágenes, de las prácticas culturales y las maneras de articular sistemas de visibilización de ciertas narrativas culturales. Aquí las fotografías y su montaje en la página impresa son tratadas como documentos históricos y como documentos susceptibles de análisis antropológico. Para poder mostrar la productividad de un análisis como el que propongo, parto de un estudio de caso.¹ La utilidad de este tipo de abordaje histórico / antropológico o arte-histórico-antropológico para la investigación en la historia de la fotografía de prensa en México, en este caso, el de “La Feria de San Juan de los Lagos”, fotografiado por Enrique *Gordito* Díaz y publicado en 1940 en la revista *HOY*, nos

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Ya en otras partes he mostrado la ventaja de este tipo de acercamientos a los fotorreportajes; véanse de Deborah Dorotinsky, *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*, 2013; “Imágenes e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista *HOY* en 1939”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94, 2009, pp. 93-126; “La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 31, 2005, pp. 117-140.

permite echar un vistazo también a diferentes niveles de divulgación del conocimiento histórico y antropológico en los años cuarenta.² Es, como documentos históricos pero también en tanto objetos culturales/materiales en sí que ocupo aquí la idea del artefacto y destaco los usos múltiples de los que son susceptibles refiriéndome a las diversas rutas analíticas que permiten.

Las revistas de los años cuarenta en México se consolidaron como productos culturales híbridos. Sus contenidos visuales y textuales ofrecen al historiador un entramado de redes complejas de intertextualidades.³ Estos contenidos, en tanto discursos, son productos culturales impuros y provocadores. Por eso las reflexiones de este trabajo ponderan el papel de las revistas ilustradas como herramientas para acceder a la visualidad de los años cuarenta, es decir, a los imaginarios visuales gestados y diseminados a través de sus páginas. Como medios de circulación masiva de imágenes y textos, las revistas se valieron del fotorreportaje y del fotoensayo para crear una retórica particular sobre las *costumbres mexicanas*.⁴

² El director de la revista era Regino Hernández Llergo; el administrador, Jacobo Martínez Llergo; el jefe de redacción, Edmundo Valadez, y los secretarios de redacción, René Tirado Fuentes y Luis Alcalde. La revista la publicaba Editorial Hoy, en los talleres de Fotograbadores Unidos, S. C. L., calle de Manuel María Flores, 158. La revista tenía representación comercial en California (Roberto Holguín), con Miguel de Zárraga como corresponsal en Los Ángeles, California. El representante en Europa era Carlos Deambrosio Martins. El precio de la revista semanal en México era de un peso, y los números atrasados costaban dos pesos en toda la república. Para el resto del mundo se ofrecían suscripciones de seis meses por siete dólares y de un año por doce dólares. Desafortunadamente, no se incluye el número del tiraje.

³ Por intertextualidad me refiero aquí al *ensamble de relaciones* entre imágenes y textos. En particular, en este caso, se trata de pensar en la forma en la que se imbrican los medios visuales (la fotografía) y textuales (el reportaje escrito y los pies de foto) en un fotorreportaje para construir significados. Tres diferentes puntos de acercamiento a la discusión son: W. J. T. Mitchel, *Picture Theory*, 1994, pp. 83-107; Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, 1996, pp. 1-42; para la discusión contra la intertextualidad de la imagen véase Norman Bryson, "Intertextuality and Visual Poetics", *Style*, vol. 22, núm. 2, 1988, pp. 183-193.

⁴ El término *visión* lo uso aquí para referirme a la vista como acto de mirar, es decir, como una operación física (fisiológica), en tanto que la palabra *visualidad* se entiende como un hecho sociocultural marcado por la educación, el género, la clase social, la edad y la etnicidad. Esos dos términos (visión-visualidad) no deben conceptuarse como opuestos, como en algún momento se contrapuso la naturaleza a la cultura (es decir, no están polarizadas). Hal Foster, por ejemplo, explica que la distinción entre visión y visualidad puede utilizarse para marcar una diferencia dentro del campo de lo visual; entre los mecanismos de la mirada y sus técnicas históricas y, entre los datos de la visión y sus determinaciones discursivas. Esas diferencias inciden sobre cómo vemos, cómo se nos permite y hace ver y, cómo vemos reflexivamente a esta visión y pensamos en lo que no se puede ver (lo que no se visualiza o hace visible). Foster se pregunta por las formas a través de las cuales se socializa la visión; cómo se generan,

Una preocupación de carácter didáctico corre paralela a la anterior y se refiere al uso que pueden tener en la práctica docente —en las licenciaturas en Historia, Historia del Arte y Ciencias Sociales— las revistas de los años cuarenta como artefactos para la investigación y comprensión de las relaciones texto/imagen en la cultura visual del periodo. Los fotorreportajes son fuentes históricas de primera mano que fomentan la reflexión sobre la historia de prácticas culturales que han sufrido importantes cambios a lo largo de casi un siglo. Algunas de las preguntas que surgen frente al peculiar archivo que conforman las revistas ilustradas en el marco de la docencia en historia pueden ser: ¿Cómo pueden trabajarse, a partir de sus páginas, los conjuntos texto/imagen en la historia cultural? ¿Sirven estas herramientas a los alumnos para realizar ejercicios de análisis y reflexión sobre la historia de la fotografía, el nacionalismo y los imaginarios sociales de los años cuarenta del siglo XX? La experiencia del seminario-taller Arte y Nacionalismo —impartido en la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el primer semestre de 2004— apunta hacia la eficacia de estos materiales como fuentes didácticas y productivas. Como muestra, dos botones, los acercamientos realizados por Berenice Ballesteros y Lizzet Santamaría, alumnas de ese seminario, abocados al análisis del mismo reportaje que aquí se analizará: “La Feria de San Juan de los Lagos”.⁵

A pesar de que el término “cultura visual” en la actualidad se utiliza con mayor frecuencia para indicar un trabajo multidiscipli-

promueven, circulan, acentúan y determinan distintos modos de ver, y se crean retóricas y representaciones. Véase Hal Foster, “Preface”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, 1988, p. IX. Los sistemas de imágenes que estos modos de ver generan son lo que aquí se entiende por “imaginarios” y se vinculan con el establecimiento de regímenes visuales (modos social y culturalmente sancionados de ver y hacer visible), con cómo se diseminan, cuál es su historicidad y cómo se articula su crítica. Esta preocupación sin duda ocupa tanto a la historia de las imágenes (y del arte) como a la antropología visual.

⁵ Otra experiencia semejante con archivos con cuantioso material fotográfico —el caso del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, hoy en el AGN— lo vivimos entre 2004 y 2007 un grupo de alumnos, Renato González Mello y la que suscribe en el marco del proyecto “Arte y Educación” dentro de la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Los resultados de ese proyecto entre 2007 y 2013 fueron varias tesis de licenciatura en Historia y de maestría en Historia del Arte, además del libro de Renato González Mello y Deborah Dorotinsky (coords.), *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, 2010. Véanse las tesis y textos de Daniel Vargas Parra, Natalia de la Rosa, Claudia Garay Molina, Ariadna Patiño Guadarrama, Ernesto Leyva Galindo, Liliana Carachure Lobato, Rosalía Ruiz Santoyo, Magdalena Andrade Briseño y Mariana Sáinz Pacheco.

nario entre la historia del arte, los estudios visuales, la antropología, los estudios de los medios de comunicación masiva y la semiótica, la historia cultural y los estudios culturales, por ejemplo, no por ello debemos dejar de acentuar su carácter problemático. Lo utilizo aquí para enfatizar la forma en la que recorre, utiliza y retoma propuestas y conceptos de diferentes disciplinas y medios (los textos escritos, las imágenes fijas y en movimiento, el *performance*, las instalaciones, etcétera) tanto en el acercamiento metodológico como en el teórico. Una de las fuertes sospechas que se elevó contra la cultura visual en sus orígenes en los años noventa, y desde la academia estadounidense, proviene de dos importantes historiadores del arte del grupo de la revista *October*, Hal Foster y Rosalind Krauss. Las advertencias críticas que hizo Krauss ponderaban a la cultura visual como una estrategia ideológica más de la cultura capitalista tardía para volvernos intelectualmente más dóciles frente a las imágenes de difusión masiva y las prácticas de consumo desenfrenado que esas imágenes promueven.⁶ Esta discusión hoy día está rebasada y la cultura visual es un campo que desde la historia del arte en México no levanta ya tantas cejas como hace diez años. Si su metodología difiere demasiado de la historia social del arte no es tema que aquí se va a discutir, aunque sí destaco que desde esta trinchera se han trabajado imágenes muy dispares y disímolas, que por su carácter, unas veces híbrido, otras, falta de calidad estética, habían sido dejadas de lado por la historia del arte tradicional. Los fotorreportajes de las revistas ilustradas son universos compactos formados por textos e imágenes, por lo que me ha parecido que se prestan a un abordaje desde lo que W.J.T. Mitchell y Keith Moxey han denominado cultura visual.⁷

⁶ Véase Rosalind Krauss, "Wellcome to the Cultural Revolution", *October*, núm. 77, verano de 1996, pp. 83-96. En su contribución para el mismo número de esta revista, "The Archive without Museums" (pp. 97-119), Foster mostró su preocupación por el posible reemplazo de la "historia" por la "cultura" y del "arte" por lo "visual" en los estudios de la cultura visual. Considero que esta sustitución preocupaba a Foster por el posible desplazamiento que enfrentaría la historia del arte como disciplina académica y como manera de aproximarse al arte y a las imágenes, al crearse departamentos de estudios visuales o cultura visual en las universidades estadounidenses. Han pasado veinte años y no hemos visto desaparecer a la historia del arte, pero sí presenciamos y contribuimos desde la cultura visual a ensanchar sus fronteras al estudio de las imágenes no artísticas. Los alemanes tienen más claro el verdadero asunto, el *Bildwissenschaft*, que deriva del trabajo del historiador del arte Aby Warburg, en el que la antropología, la filología y la literatura se conjugan con la historia del arte para entender cómo operan culturalmente las imágenes.

⁷ Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, 2004; W.J.T.

El estudio de caso que vamos a tratar ofrece una imagen altamente mediada de la práctica de la penitencia en la Feria de San Juan de los Lagos. Dado que estamos hablando de fotografías que registran una práctica religiosa de sufrimiento autoinfligido (autoflagelación), también habrá que tener en mente algunos cuestionamientos recientes de Susan Sontag acerca de la compulsión de mirar fotografías de guerra, crueldades, crímenes y sufrimiento ajeno, en particular, por la situación que cruza el país y la proliferación de imágenes de violencia. Respecto a las fotografías que documentan o testimonian el dolor de los demás, Sontag afirma: “Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad efectiva de asimilar lo que muestran”.⁸ ¿Qué implica para nosotros mirar un fotorreportaje sobre los penitentes en la Feria de San Juan de los Lagos en 1940? ¿Qué implicó para sus receptores originales? ¿Nos permiten acceder a los significados de la visualidad de la época? ¿Podemos asimilar lo que significan esas manifestaciones históricas de la experiencia visual y religiosa del periodo, o se han perdido para nosotros los referentes inmediatos de manera irremediable? Los diferentes acercamientos realizados por Berenice Ballesteros y Lizzet Santamaría en sus trabajos muestran que los significados de las imágenes y los conjuntos texto/imagen no son fijos ni unívocos, sino múltiples, ambiguos y fluidos, y que los sentidos que se recuperan tienen que ver con lo que resulta relevante del pasado para nosotros en el presente. Si los referentes no se han perdido, una parte de su significado se ha matizado para acomodarse a nuestros regímenes de visión actuales.

Para entrar en materia

Las revistas de tamaño tabloide que se empezaron a producir en México a finales de los años treinta derivaron de la revista estadounidense *Life*, que apareció en Estados Unidos en 1936.⁹ Nuestras

Mitchell, *What do Pictures Want? The Love and Lives of Images*, 2005, y sobre todo su “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2, 2002, pp. 165-181.

⁸ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2004, p. 111.

⁹ Véase Cara A. Finnegan, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, 2003, pp. 168-175. Según Finnegan, dos cosas hicieron posible el surgimiento de este nuevo género de la revista en tamaño tabloide. Por un lado, los desarrollos tecnológicos que permitieron a

revistas, copiadas de las estadounidenses por los primos tabasqueños Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, empezaron a circular en el país a finales de la década de los treinta: *HOY* (1937), *Rotofoto* (1938), *Mañana* (1943) y *¡Siempre!* (1953). La década de los cuarenta fue un periodo de transición en la historia de la fotografía documental en México. Ése fue el decenio en el que los lenguajes de la vanguardia fotográfica de los treinta y la documentación decimonónica —una fotografía dinámica preocupada sobre todo por la forma y lo inusitado de lo cotidiano “vis a vis” con una fotografía estática, más preocupada por el pintoresquismo y la taxonomía que por las sorpresas visuales— chocaron y se yuxtapusieron para sentar el terreno propio de la documentación más humanista que surgió en la década de 1950. Este momento coincidió con una transición en las políticas culturales, sociales y económicas promovidas desde el Estado mexicano; de las más radicales del cardenismo a las más conservadoras de la unidad nacional de Ávila Camacho y luego al desarrollismo de Miguel Alemán.

A continuación trataré sobre el fotorreportaje de la Feria de San Juan de los Lagos que apareció presentado en tres entregas en la revista *HOY* entre febrero y marzo de 1940, el cual fue ilustrado con las fotografías de Enrique Díaz Reyna. Primero es necesario hacer algunas precisiones historiográficas sobre el lugar que la Feria de San Juan de los Lagos parece haber ocupado en el imaginario social desde el siglo XIX. Noticias y descripciones de la feria ya habían aparecido como elemento curioso de las tradiciones nacionales en otros espacios de difusión masiva casi un siglo antes de que esta nota se ofreciera al público en la revista *HOY*. Abraham López, el calendarista decimonónico, incluyó lo que él llamo un “bosquejo de la feria”

los editores de revistas mejorar notablemente la calidad impresa de las fotografías. Por otro lado, también aumentó la calidad de la producción fotográfica en sí. Esto último es evidente en la revista *HOY*, en la que participaron como fotorreporteros tanto Enrique Díaz Reyna como Ismael Casasola, reconocidos fotógrafos de prensa en la época. La mejora en la calidad de estas imágenes en parte también se debió a los cambios tecnológicos sufridos por las cámaras, que las hicieron más pequeñas y portátiles (como la Leica alemana que usaba película de 35 mm en lugar de placas) y dieron a los fotorreporteros mayor movilidad y facilidad para lograr imágenes candidas, visualmente más espontáneas o furtivas, como robadas del momento sin que los retratados se dieran cuenta de que estaban siendo fotografiados. Creo que también habría que repensar los aportes de la fotografía de Agustín Jiménez en los foto-ensayos y fotorreportajes en *Revista de Revistas* durante la década de los treinta. Las reflexiones más detalladas sobre la construcción de cierto tipo de visualidad a través de la *puesta en página* rebasan el marco de este trabajo, pero una discusión inteligente al respecto puede consultarse en Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, 2005.

en la sección central de su *Calendario XIII* de 1851, el cual —como nos relata María José Esparza— fue censurado por los elaborados y muy descriptivos comentarios que incluyó respecto a las *margaritas* (prostitutas) y los *margaritos* (homosexuales) presentes en la feria, así como por sus ataques contra el clero.¹⁰ Posteriormente, en *Los bandidos de Río Frío*, Manuel Payno también dedicó un capítulo a esa feria.¹¹ En ambas ocasiones se recrea a través del texto una impresión general de la feria, tanto en su aspecto religioso como en su vertiente secular con el comercio, la juerga y el destrampe que ocurrían en la misma. El texto de López, publicado en 1851, da testimonio de lo visto en una visita a dicha romería en 1849. Resulta interesante porque muestra una muy marcada vena liberal en contra del fanatismo religioso, mientras que al mismo tiempo ofrece otra de carácter moralista pues no deja de escandalizarse por los niveles de prostitución encontrados. Su inclinación liberal se aprecia también en los comentarios sobre la educación tradicional dejada en manos de personas con intereses cuestionables:

El fanatismo religioso se encuentra en esta feria como el círculo mariano, del fanatismo religioso introducido en la República mexicana. El pueblo sumergido en la ignorancia, supersticioso, fanático e hipócrita; se ve claramente en esta reunión los perniciosos efectos de la educación primaria abandonada a personas que está en sus intereses conservar los errores, la ignorancia, las preocupaciones, que por ser la MINA que les produce el oro y el prestigio en un pueblo que está abatido y degradado.¹²

Se percibe aquí la manera en que se concebía al *pueblo* en la época: ignorante, supersticioso, hipócrita y fanático, resultado todo

¹⁰ María José Esparza Liberal, “Abraham López, un calendarista singular”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 85, 2004, pp. 5-52. Agradezco a María José Esparza por haber compartido conmigo la información y su transcripción sobre la Feria de San Juan de los Lagos del calendario de López. Remito al lector al artículo de Esparza, la sección sobre los *margaritos*, curioso ejemplo de la homofobia decimonónica, se encuentra hacia finales de ese artículo.

¹¹ Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, t. IV, 1945, pp. 270-281. Payno destaca el aspecto comercial de la feria.

¹² Abraham López, “Gran comedia titulada: *Los Misterios de la Meca mexicana o la Feria de San Juan en 1849*”, en *Decimotercer calendario de Abraham López para el año de 1851* La dedica a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. El relato está dividido en diez cuadros: Introducción; Origen de la Santa Imagen; Los viajeros; Fanatismo religioso; La prostitución; Juegos prohibidos; Los ladrones; Administración de justicia; Próxima extinción de la Meca; Aspecto físico, geográfico y de historia natural que presenta, pp. 48-49.

ello de una educación defectuosa. La descripción de López es densa, en el sentido que le da el antropólogo Clifford Geertz, fuertemente visual, y nos permite apreciar que en 1849 los concurrentes ya practicaban la penitencia y la autoflagelación, en particular, el recorrido de rodillas hacia el interior del recinto. El lector apreciará en este fragmento una suerte de primera aproximación casi fotográfica, por lo que disculpará la longitud de la cita:

Después de las seis de la mañana o antes, empiezan a concurrir al templo, pero éste no se halla abierto. Los devotos según van llegando se hincan de rodillas enfrente de las puertas, formando unos grandes grupos, permaneciendo en esta situación todo el tiempo que dilata en permitírseles la entrada. Unos rezan, teniendo en la mano una vela encendida, otros están en cruz, rezando el rosario. No faltan algunos que se dan furibundos golpes de pecho, sonando como unas cajas vacías, y por último, se observa porción de ademanes y gestos ridículos que hacen los penitentes, que parecen poseídos por algún espíritu que los tiene en movimiento. Repentinamente se abren las puertas; la concurrencia que espera este momento queda inmóvil un rato. Se ve con la mayor uniformidad, hacer olas la gente; comienza la marcha pero ésta se hace de rodillas y van caminando para adentro de la iglesia en esta posición con la mayor parsimonia y simetría. Aquello presenta un aspecto como cuando juegan los niños. La moda es casi general entrar en el templo andando de rodillas. Algunas mujeres tienen la costumbre de arremangarse las faldas al entrar en la Iglesia, para que sus rodillas libres de toda envoltura, sean molestadas por el frotamiento del suelo, como una obra meritoria. Éstas van como enajenadas al tiempo de su camino o se les enredan sus enaguas entorpeciéndoles su movimiento y con el mayor descuido se alzan las faldas, enseñando los muslos o las rodillas, presentándolas de diversos colores, flacas algunas, rollizas y bien acondicionadas las otras, formando un contraste al ver blancas o trigueñas, limpias o sucias las otras...

Cada devoto pide a la Santísima Virgen el remedio de sus necesidades; pero se enajenan tanto los suplicantes en ese acto que se oyen perfectamente sus peticiones sin poner mucho cuidado. Se ve una mujer prostituida muy fervorosa, pidiéndole a la Santísima Virgen que le dé harta fortuna para tener dinero y darle su limosna. Un ladrón le suplica le proporcione arbitrio para socorrerse. Otra mujer más cándida, le suplica se muera su suegra porque le da de golpes. Por otro lado un rancharo, lleno de fervor le pide que se muera su mujer porque es

Margarita, &c. Aquello es admirable el oír tantos y tantos desatinos, en sentido tan contrario que se escandaliza el observador contemplando cuál es la moral y el fanatismo introducido en un pueblo supersticioso. Si la Santísima Virgen concediera tanta súplica, entenderemos que el orden de la naturaleza sería interrumpido y no habría esa uniformidad admirable dispuesta por la mano de Omnipresente.

Los penitentes públicos son muy abundantes, y se presentan del modo siguiente: Desde donde comienza la población empieza su penitencia. Se pone el héroe de rodillas con los calzones arremangados hasta los muslos, rezando el rosario con los brazos cruzados o en cruz, y en ese momento emprende su marcha por encima de las piedras, tierra o guijarros hasta el templo, punto final de sus deseos. Dura esta marcha de expiación [en] ocasiones toda una mañana o una tarde, por el entorpecimiento y obstáculos que le obstruyen el paso al bendito viajero. Al llegar cerca del templo, se presenta el penitente cansado, exhausto de fuerzas, muchas veces bamboleando, no pudiendo sostener su cuerpo. Las rodillas desolladas y ensangrentadas, casi desfalleciendo, sin fuerzas para concluir la empresa comenzada. En este estado la gente pobre se compa[d]ece sobre manera de su abatimiento; se apresuran, tanto hombres como mujeres a tenderles sus rebozos y sarapes por todo el tránsito que tiene que seguir. No faltan caritativos que lo sostengan de los brazos para aliviar sus padecimientos. Y una mujer le da una poco de agua, otra le limpia el sudor, al estilo de Verónica, no falta quien le anima que no desmaye en una obra tan meritoria como la emprendida y recomendada por sus antepasados. Sucesivamente se le forman un círculo de curiosos atraídos por la compasión, presentando el aspecto de un ahorcado cuando es conducido al suplicio. No falta en esta escena más que un fraile bien rollizo que con una voz de buey o de bajo absoluto, le exhorte para que emprenda su viaje a la eternidad, en camino de vapor, en manos de un verdugo. Por fin llegó a la puerta del templo, donde es conducido al interior con las mayores consideraciones y respeto. Habiendo acabado su penitencia, al salir recibe de sus amigos y de la gente piadosa los parabienes más lisonjeros, asegurándoles algunos que si no hubiere cumplido la manda, tendría el trabajo de venir de la otra vida, en los ratos desocupados, como por modo de paseo a pagar lo que había prometido y otras cosas por el mismo estilo con que tienen aquellas gentes engañadas.¹³

¹³ *Ibidem*, pp. 50-52.

López nos proporciona algunos datos curiosos sobre las motivaciones que llevaban a la gente a la feria y la motivaban a autocastigarse. Por ejemplo, nos dice que la motivación de la penitencia respondía, en algunos casos, a sentimientos egoístas y mezquinos (ver muerta a la suegra, a la esposa, hacerse de dinero) y también que el clero animaba a los penitentes al autocastigo como medio de llegar al cielo más rápido. Otro dato curioso que proporciona el calendarista se refiere a la abundancia de burros presentes en el pueblo, imagen que por su cuenta el *Gordito* Díaz documenta en la feria en 1940, así como la procesión de rodillas hacia el santuario.¹⁴

Volvemos a saber de la feria en un espacio de difusión masiva hasta 1926, en la revista *Mexican Folkways*. La estadounidense Francis Toor ofrece a sus lectores una breve nota sobre la romería, aunque lo que llama la atención de ella es la multitudinaria concurrencia a la misma, así como el mito en torno al origen de la imagen adorada. Ya Abraham López había ofrecido una semblanza histórica en su relato, cosa que repiten tanto Toor como el autor de la nota en la revista *HOY*. López fecha el inicio del culto a la Virgen de San Juan de los Lagos en 1625, cuando la imagen había revivido, con el solo contacto, a la hija de una familia de acróbatas que resultó mortalmente herida por un puñal. Toor se remonta hasta el momento en el que la zona estaba densamente poblada por chichimecas, y ofrece una variante del mito de origen del culto similar al descrito por López.¹⁵ En la revista *HOY* aparece la crónica que da cuenta de la forma en que la romería transcurría en 1940, por lo que contamos al

¹⁴ Tanto López como Payno documentan el carácter de “espacio para el comercio del ganado” que la feria ofrecía. La venta de ganado era uno de los aspectos más sobresalientes de la feria en el siglo XIX. Esto no se aprecia con la misma fuerza en las fotografías y el texto del reportaje de 1940, aunque Díaz sí incluye una imagen en la tercera entrega (p. 49) en la que se ven los vendedores de potros, y tres más en las otras entregas en las que vemos a los burros más como medios de transporte que como mercancías. El carácter de feria ganadera se minimiza para resaltar el religioso.

¹⁵ Frances Toor, “La Feria de la niña virgen de S. Juan de los Lagos”, *Mexican Folkways*, núm. 5, febrero-marzo de 1926, pp. 25-26 (las fotografías y el dibujo están en las pp. 22 y 23, respectivamente). Según Toor, al crecer el culto a la Virgen de San Juan de los Lagos, la pequeña capilla que ocupó el lugar del Hospital de San Juan se vio rebasada en su capacidad y en 1732 se colocó la primera piedra del santuario que conocemos en la actualidad. Toor reflexiona sobre el carácter económico de la romería, aprobada por el virrey para fomentar el comercio en el siglo XVIII, dado que se exentó de impuestos a las mercancías que llegaran a la feria. Fue a finales del siglo XVIII que Carlos IV estableció la feria, a la que se le fijó una duración de 15 días. En esta nota ya aparece mencionada la costumbre de dirigirse “al pocito” a recolectar lodo para embarrar la parte enferma del cuerpo que se desea sanar. En la revista *Hoy* aparecen algunas fotografías del pocito y los “enlodados”.

menos con tres notas de carácter “no académico” para comparar la manera en la que se dio difusión y vulgarizó tanto la versión de la historia de la adoración de la imagen como el acontecimiento mismo de la feria.

La historia se narra en la revista *HOY* a través de extensas citas del historiador jalisciense Pedro M. Márquez, quien fecha la aparición del culto en 1623, apenas unos años antes que la citada por López.¹⁶ Márquez explica que la adoración de la Virgen María de San Juan inició cuando se hizo célebre una muy deteriorada imagen de la Virgen de la Concepción que los indios resguardaban en una ermita. Ésa fue la imagen que revivió a la niña (y que un desconocido aderezó en Guadalajara) y cuya noticia del milagro se esparció por los pueblos vecinos propagándose el culto a la imagen. Algunos años tardó el obispo de Guadalajara en enviar a alguien a investigar los hechos milagrosos que se le atribuían a la Señora de San Juan. El licenciado enviado a hacer las averiguaciones entre los testigos afirmó que no podía haber la menor duda respecto de la resurrección de la hija del acróbata, por lo que el culto a la Virgen de San Juan parece haber sido sancionado positivamente por la Iglesia.¹⁷ A grandes rasgos, el relato es semejante al que el calendarista Abraham López consigna en 1851, por lo que parece que hay una continuidad en la transmisión del mito de origen del culto.¹⁸ La feria fue suspen-

¹⁶ En la revista no aparece el origen de la cita, que debe de corresponder a la obra de Pedro M. Márquez, *Historia de nuestra señora de San Juan de los Lagos y del culto de esta milagrosa imagen*, 1951, cuya 4ª reimpresión fue promovida por el Cabildo de la Basílica de San Juan de los Lagos para difundir “el conocimiento de la Virgen Santísima que, en su taumaturga Imagen de San Juan, ha obrado muchos portentos a favor de los que sufren”. La versión puede que se haya autorizado por el presbítero Dr. Silverio Hernández en San Juan de los Lagos en 1944. Según Márquez, el culto a la Virgen data de 1823, pero el milagro posiblemente de 1830. Sobre los relatos de origen y las discrepancias en las fechas entre ellos véanse pp. 20-25. La antigua ermita fue reemplazada por un nuevo santuario alrededor de 1647, p. 37. Sobre la controversia en cuanto a la advocación de la imagen (Concepción/Purísima) pp. 48-49. Con el cambio de advocación a Purísima, la fiesta cambió de fecha al 8 de diciembre e inició “formalmente” en 1666, p. 50. Márquez cita otra obra sobre la historia del culto en San Juan de los Lagos: Alberto Santoscoy, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos*, 1924, p. 311. La obra de Márquez está ilustrada con fotografías. Otro texto sobre este santuario es el del padre Francisco de Florencia (1619-1695), *Origen del célebre Santuario de Ntra. Señora de San Juan, en la Nueva Galicia, Obispado de Guadalajara en la América Septentrional. Noticia cierta de los milagros y favores que hace la Santísima Virgen a los que la invocan en su imagen de María Santísima de San Juan...*, 1966. Agradezco a mi colega Jaime Cuadriello por referirme a esta obra.

¹⁷ “Más de trescientos mil peregrinos acuden a curarse dolores físicos y morales por el milagro de la fe”; véase “En la Feria de San Juan de los Lagos”, *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940, p. 45.

¹⁸ Véase Abraham López, *op. cit.*, pp. 47-48.

didada con motivo de la Guerra de Independencia y después de 1821 se reanudó. De nueva cuenta se suspendió en 1857 a causa de dos motines en San Juan para impedir la promulgación de la Constitución de 1857. La celebración de la feria se interrumpió y el culto entró en decadencia. Sin embargo, para 1940, no muchos años después de la Guerra cristera, el culto parece haber adquirido nuevos bríos y la feria gozó nuevamente de popularidad.

I. Los fotorreportajes de la feria; textos e imágenes de devoción

En el número 156 de la revista *HOY* se anunció la crónica de la Feria de San Juan de los Lagos (figura 1). El texto explica al lector:

Por primera vez un periodista y un fotógrafo de prensa, atravesando penosos caminos e internándose por estrechas veredas, han presenciado la pintoresca Feria de San Juan de los Lagos, que año tras año se celebra en febrero, en homenaje a la venerada imagen de la Patrona del pueblo. *HOY*, en beneficio de sus lectores, realizó este esfuerzo, y en el próximo número publicaremos el primer capítulo de este sensacional reportaje de costumbres mexicanas, ilustrado con numerosas fotografías exclusivas, de un fuerte interés.

En la fotografía del anuncio apreciamos a un hombre que se encuentra centrado en el encuadre, en foco, frente a un fondo borroso. El penitente con el rostro cubierto es una de las imágenes más claras, fuertes e icónicas de los peregrinos a la feria: lleva la cabeza tocada por una corona de espinas y una cuerda al cuello de la que cuelga, a manera de escapulario, un nopal sobre el pecho desnudo. El pie de foto que la acompaña enfatiza la penitencia que practica el hombre y aclara que las “espinas erizadas se le clavan en el pecho desnudo hasta sangrarlo [...] Cuando el fotógrafo de *HOY* se le acerca, dice quejumbroso: ‘déjeme, señor, se lo pido por la gracia de Dios; déjeme cumplir mi penitencia’”.¹⁹ En la imagen estática del peniten-

¹⁹ *Idem*. Junto con este anuncio de la crónica y fotorreportaje de la Feria, que ocupa la mayor parte de la plana, se promovieron los otros contenidos del número 157: “La necesidad de la Revolución francesa”, de Romain Rolland (premio Nobel de literatura); “Muecas”, primera colaboración en exclusiva del gran novelista español Eduardo Zamacois; “En Varsovia con las tropas alemanas”, de José Pagés Llergo, anunciado como el primer periodista que

que las imágenes de dolor y sufrimiento provocan en los lectores. Son la retórica dramática y la fascinación por lo morboso (la promesa de los efectos visibles de la penitencia en los cuerpos de los peregrinos) lo que engancha al lector con el reportaje. Un espectáculo de dolor mediado por las fotografías. Así, la imagen del romero doliente “activa” la carga retórica de la fotografía completa y el anuncio amarra la atención de los lectores.

Si todo el estímulo visual que ya ofrecía la revista con su profusión de fotografías no fuera suficiente, en ese mismo número anuncian a los lectores la inauguración de una nueva sección, promovida para celebrar su tercer aniversario el 28 de febrero. Se trataba de una obra pictórica en *offset*, a siete tintas, reproducción de lo que los directivos consideraban “los más notables cuadros de todos los tiempos, de autores mexicanos y extranjeros, un valiosísimo álbum de las obras maestras del arte universal”. En el número de aniversario, con el que se inaugura esta sección, se ofrece un paisaje de José María Velasco, *Patio de una casa vieja*, entonces en las galerías del Palacio de Bellas Artes. Es Horacio Quiñónez quien hace la biografía y semblanza del paisajista.²⁰ Es posible que el reportaje de la Feria fuera una de las notas espectaculares programadas para la celebración del aniversario. Es difícil asegurar si en las revistas de los primos tabasqueños existía una agenda consciente de promoción de ciertos elementos culturales además de las noticias de actualidad. Llama la atención que la lámina de aniversario que se ofreció a los lectores fuera una obra de Velasco, artista cuya producción, incluso en vida del mismo, había servido para promover un imaginario particular del paisaje mexicano que se identificó con la nación. Una investigación más exhaustiva de las revistas de estos primos podría mostrar cuáles elementos de la *cultura mexicana* eran los que se difundían. Cuando menos nos permitiría un mejor calibrado de los elementos de la *cultura nacional* que estaban llegando a los lectores de estas revistas a través de sus páginas. Benedict Anderson afirma, por ejemplo, que una de las formas en las que las comunidades se imaginan a sí mismas comprende la amplia difusión de estas representaciones bipartitas donde entre el texto y la imagen tejen una figura más

²⁰ Horacio Quiñónez, “José María Velasco”, *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940, p. 9. En ese mismo número empiezan a aparecer reflexiones y noticias sobre la campaña electoral, con la preocupación de una posible sublevación por parte de Juan Andreu Almazán. La revista aclara a los lectores: “Un examen político de la situación lleva a una respuesta lógica: ¡¡NO!!” p. 15.

EN LA FERIA DE SAN JUAN DE LOS LAGOS

CAPÍTULO I
EL CIELO A SANTA ZANITA

A UNQUE sea buena a recibir una palma y una corona, una corona... (text continues in columns)

MAS DE TRECIENTOS MIL PEREGRINOS ACUDEN A CURARSE DOLORES FISICOS Y MORALES POR EL MILAGRO DE LA FE

(Una fotografía de ENRIQUE DIAZ)



Imagen de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, en el momento de su "baja".

WHISKEY

WATERFILL

EL MEJOR DE AMERICA II

Reg. D. E. P. No. 71

Figura 2. Presentación de la primera entrega del fotorreportaje. Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", HOY, núm. 157, 24 de febrero de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

tridimensional. Sin duda existía una agenda de propaganda de las *tradiciones* nacionales, de las cuales los ritos religiosos y las obras pictóricas formaban parte.

La crónica de la feria, que inicia en el número siguiente, se divide en tres entregas que marcan tres momentos diferentes de aquélla. En la primera parte se describe la llegada de los romeros a San Juan de los Lagos y la historia de la feria, que ya comentamos más arriba. El preludeo visual de esta primera entrega es una fotografía de la virgen del lugar (figura 2) seguida de la imagen de un grupo de peregrinos montados en la parte trasera de un camión (figura 3).



Figura 3. Páginas interiores de la primera entrega del fotorreportaje. Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

En la segunda entrega se describe a los penitentes y la misa. En ella aparecen las fotografías más dramáticas y la sección está inaugurada por la imagen de una mujer que avanza de rodillas y otra de un penitente vestido de overol y tomado de espaldas (figura 4). Allí también se encuentra la fotografía que se utilizó para anunciar la nota en el mes de febrero, así como aquella que tomó el artista Carlos Orozco Romero como fuente para su pintura *La manda*, realizada en 1942 (figura 5). Cuando Enrique Díaz publicó esa fotografía en *HOY*, Carlos Orozco Romero se encontraba en Nueva York, gozando de una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Ese año se encontraba ahí también el fotógrafo Emilio Amero (para presentar su libro *Tehuantepec*), a quien Orozco Romero tuvo oportunidad de tratar. El historiador del arte Luis Martín Lozano se expresa de este modo sobre *La manda*: "El caso más expresivo de esta yuxtaposición entre elementos de la cultura vernácula y los *ismos* estéticos de la vanguardia se conjuntó en una obra clave de la pintura mexicana del siglo XX: *La manda* de 1942". Desafortunadamente, ni en el comentario de Lozano ni en los que él cita de Raquel Tibol se acre-



Figura 4. Trescientos mil peregrinos en el pueblo; casos verdaderamente conmovedores durante el largo desfile del martirio. Fuente: “La Feria de San Juan de los Lagos”, HOY, núm. 158, 2 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

dita la incuestionable relación de la obra del pintor con la fotografía de Enrique Díaz.²¹ Es Rebeca Monroy quien comenta tal relación en *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoperreportero*. Al respecto, Monroy nos aclara:

Estas fotografías podrían aparecer, fuera de contexto, en un cuadro surrealista o posmodernista del arte del horror, pues la mayor parte de los personajes aparecen con todo el rostro vendado, no hay ningún orificio por el cual puedan ver, hablar o respirar [...]

Las imágenes de Enrique Díaz son elocuentes y descriptivas de la actitud de estos creyentes, pero también impactan por su verismo, pues no cabe la menor duda de que estos individuos están decididos a realizar el sacrificio de la manera más ardua y complicada para que se les cumpla su milagro.

²¹ Luis Martín Lozano, “De propuestas y variaciones: la trayectoria artística de Carlos Orozco Romero”, en *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*, 1996, p. 23.

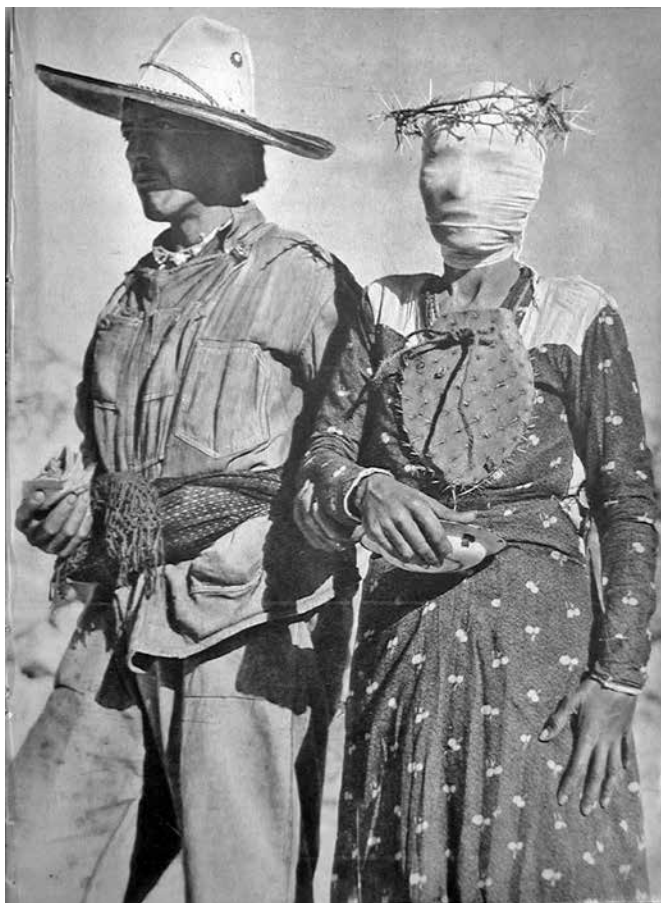


Figura 5. *La manda*. Fuente: “La Feria de San Juan de los Lagos”, *HOY*, núm. 158, 2 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

En una de estas representaciones aparece una mujer con el rostro vendado y con su respectiva corona de espinas y el nopal al pecho. En la mano derecha la dama lleva un plato de peltre, que pareciera estar ahí para recoger la sangre que cayera de su flagelación. A su lado, aparece un hombre que la conduce, pero no se inflinge ningún castigo. La fuerza y expresividad de esta fotografía es tal que no es de extrañar que el pintor Carlos Orozco Romero la haya usado como modelo para un óleo en 1942 titulado *La manda*. El cuadro presenta ciertas características pictóricas que la diferencian de la imagen original, pues la

mujer está sola, sin contexto ni referencia alguna a su entorno. Aparece en medio de un paraje semidesértico pintado en tonos lilas y verdes, con la misma gama trabajó al personaje y creó un contraste cromático entre el verde del nopal y el lila del pecho. También elaboró el cuerpo un poco más ancho, agrandó los senos y el abdomen presentándolos como de una mujer robusta, mientras que el original pertenece a una mujer delgada; también le quitó la corona de espinas de la cabeza, con lo cual apuntó la fuerza del rostro cubierto. La actitud de las manos y del cuerpo, así como algunos detalles de los músculos y tendones, están reproducidos directamente del original, y de la misma manera conservó la luz cenital. A pesar de los cambios, que necesariamente tenía que introducir Orozco Romero en su obra, es importante resaltar el uso que hizo de la imagen realizada por Díaz, que contenía soluciones formales novedosas y meramente fotográficas.²²

La historia del arte se ha visto favorecida por los resultados que ha ido arrojando la investigación en la historia de la fotografía, como podemos apreciar a partir de la relación que hace Monroy entre esas imágenes. Estos lentos adelantos en el conocimiento de la cultura visual propia de los años cuarenta del siglo XX ayudan a matizar algunos argumentos, como los que apoyaron una influencia de cierta estética surrealista “a la de Chirico”, en la obra de Orozco Romero. Las imágenes de las revistas de circulación masiva, fuentes más bien mundanas para los artistas, muestran que las posibles influencias sobre las obras eran más plurales de lo que sospechábamos. Margarita Nelken, crítica de arte, caracterizó la impresión que *La Manda* provoca en el observador llamándola un “naturalismo casi mórbido”, sensación que a mi parecer engendra esta obra no sólo por la temática —un tanto siniestra— sino también debido a que el pintor utilizó una fotografía como fuente, y no una modelo en vivo.²³

En la tercera y última entrega del reportaje se describen la romería, la feria y la despedida. Aquí se subraya el otro aspecto de la feria; el placer y la diversión después del acto de contrición. La nota está encabezada por una vista general del atrio del santuario y a los costados una parte del tianguis, con miles de sombreros de palma vistos en picada, evocadores de las conocidas fotografías de Tina Modotti en los años veinte y las de Agustín Jiménez en la década

²² Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, 2003, pp. 206-208.

²³ Margarita Nelken, *Carlos Orozco Romero*, 1994, p. 49.



Figura 6. Conmovedoras escenas en el interior del templo.
 Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", HOY, núm. 159,
 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

siguiente (figura 6). El cierre visual del reportaje se marca mediante una escena donde aparecen unos hombres y un muchacho montados en la parte trasera de un camión, similar a la de la primera parte del reportaje, aunque aquí no funcionan como preludio y llegada, sino como cierre y partida (figura 7).

Desde el anuncio del reportaje en el número de febrero es posible percibir la retórica dramática que manejó HOY, la cual no es particular de esa crónica sino que está generalizada en todos los reportajes sobre tradiciones populares o *costumbres mexicanas*. El tono dramático de los textos se corresponde con imágenes lo más impactantes



Figura 7. En el templo... el adiós a la Feria. Fuente: "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

posible. Si este impacto visual inmediato no es intrínseco a una toma en sí misma, se crea en la mesa editorial en la *puesta en página* a través de reencuadres, ediciones y redimensionamientos de las fotografías o fragmentos de las mismas. Este esfuerzo consciente por crear un efecto dramático es lo que identifico como la retórica visual particular de las revistas. Esta *puesta en página* se acerca a lo que se entiende como la "puesta en escena" de una obra teatral. Sin embargo, la tendencia hacia cierto melodrama no es particular de la visibilidad gestada y difundida por las revistas. Como ya ha mostrado José Luis Barrios, el discurso cinematográfico también privilegió un

tono melodramático. Según Barrios, entre el cine de ficción y el documental (como reportaje de la realidad), desde 1915 con el ascenso del sector liberal al poder, se dio un género intermedio al que denomina *cine de propaganda*. Es con este que empezó la construcción intencionada de *lo mexicano* a través del cine. Barrios asegura que en el cine de argumento que se promovió en esos años:

[...] se propone la reconstrucción del valor de lo mexicano. Éste es el momento en que se asume de manera consciente desde las cumbres del poder del país y, como diríamos hoy, políticamente correcta, la construcción de lo mexicano inmemorial mediante las topologías del paisaje y la vida rural, y se inventa un México moderno mediante la construcción de las primeras topologías de lo urbano cosmopolita.

En cualquier caso, el cine de argumento respondía a la construcción de un discurso con pretensión de verdad cuyas ficciones de lo nacional hacían evidente la doble lectura de la nación como tradición y modernidad.²⁴

Lo que ocurre en las notas de *costumbres mexicanas* dentro de la revista *HOY* muestra el entretejido de modernidad y tradición, como sugiere Barrios, una superposición que revela el volumen y textura dispareja del entramado visual de la cultura mexicana en los años cuarenta. El uso del melodrama como recurso dramático (y narrativo) es pervivencia del lenguaje cinematográfico del periodo posrevolucionario, una herramienta que las revistas utilizaron hasta el cansancio.

Otro espacio donde el tono melodramático resulta evidente es en las obras teatrales presentadas por los maestros rurales en la revista *El Maestro Rural* en los años treinta. Guillermo Palacios ya ha reflexionado acerca de los inicios de la construcción de un imaginario social indocampesino desde la gestión de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública en los años veinte y hasta la década siguiente, particularmente cuando Narciso Bassols estuvo al frente de esa dependencia.²⁵ El teatro campesino, ya fuera mediante las

²⁴ José Luis Barrios, "El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional al debate (1920-1950)*, t. III, 2002, pp. 223-225.

²⁵ Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la reconstrucción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934, 1999*, véanse sobre todo pp. 76-81 (teatro campesino) y pp. 172-186 (cultura popular).

puestas en escena, o bien, con obras impresas en la revista *El Maestro Rural* o difundidas a través de los programas de radio de la SEP, fue parte de algunas de las herramientas encargadas de estigmatizar los “ingredientes negativos de la tradición” y, en cierto modo, de promover los aspectos considerados “positivos” de las tradiciones locales para ser incluidos en la forja de un “alma nacional”. Se percibe en el periodo de los años treinta una fuerte tensión entre modernidad y tradición y, en particular, una marcada ambigüedad frente a las prácticas culturales religiosas. No es de extrañar que ése sea el caso dado que el país aún experimentaba los efectos de la Guerra cristera; un caudal de sentimientos encontrados en pro y en contra de la religión católica y del fanatismo religioso. Los ideólogos posrevolucionarios, en especial los pedagogos ligados al proyecto de educación pública, privilegiaron el rescate de tradiciones —bailes, artesanías, leyendas y mitos— como formas *externas* o superficies que podían utilizarse como marcadores de cierto carácter nacional, siempre y cuando estuvieran *vaciadas de contenidos* étnicos particulares que formaran un dique contra la unificación y homogeneización de la cultura nacional. Resulta curioso que casi una década después de la Guerra cristera las prácticas religiosas, como la peregrinación a San Juan de los Lagos, aparezcan en una revista de circulación masiva —podría sugerir nuevos niveles de tolerancia religiosa en el entramado social, aunque no desprovista de tintes críticos y comentarios irónicos respecto a su carácter atávico. La fotografía testimonia la pervivencia de estas prácticas (que podemos rastrear intermitentemente en el texto de López y hasta en el fotoreportaje en *HOY*) y de su poder movilizador, así como refleja la persistencia del interés por los efectos (¿y reconsidera el papel?) de la religiosidad en la cultura nacional. La fotografía cumplió un papel crucial en la recepción de los artículos y noticias que la revista ofrecía al público, ya que exponía información considerada verídica —por el carácter mecánico de la cámara (y por una supuesta no intervención de “la mano” de un creador)— y a la vez hacía pensar que la realidad era “eso ahí afuera” que la fotografía mostraba, y no un artificio retórico mediado por el enfoque, el encuadre y el paso de una realidad-ahí-afuera en colores, y una imagen plana en blanco y negro.

Como las fotografías están editadas y reencuadradas en la mesa editorial, resulta muy difícil argumentar acerca del valor estético de las mismas basándonos solamente en el análisis de éstas como “obras

de autor”. Es decir, a pesar de que hoy día sabemos más sobre algunos de estos fotorreporteros, como es el caso de Enrique Díaz Reyna —en ese caso, gracias al trabajo de Rebeca Monroy—, es imposible afirmar con seguridad el grado de injerencia que tuvieron los fotógrafos en la edición de sus imágenes, actividad que se hacía en la mesa del editor. En cierta medida, el concepto de autoría deviene menos relevante para la comprensión de la nota como un conjunto imagen/texto impreso, en particular, por el mismo carácter colectivo del fotorreportaje. Muchas de las imágenes, además de estar editadas de manera rectangular o cuadrada, están redimensionadas o desdimensionadas en recortes de silueta, a veces con un efecto de “cortador de galletas” lo que ayuda a conformar la puesta en página. En esas fotografías el concepto de fotógrafo-autor parece disolverse con mayor contundencia y el editor-autor adquiere una nueva estatura. Un ejemplo son las figuras que muestran a los fieles con los rostros cubiertos de lodo, cansados pero satisfechos por el logro de la manda (figura 8). Dentro de la serie del fotorreportaje, estas imágenes



Figura 8. El “lodo milagroso”. Fuente: “En la Feria de San Juan de los Lagos”, *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

extraídas de sus contextos originales y recontextualizadas funcionan como énfasis dramáticos. Habría entonces que plantear la existencia de una estética (o unas estéticas) de las revistas ilustradas y apuntar sus estrategias visuales (gramáticas editoriales).

Lo que apprehendemos de estos híbridos no es necesariamente algo acerca del estilo o la estética personal de Enrique Díaz —en este caso particular—, sino sobre la historicidad del discurso texto/imagen de la revista, es decir, la retórica de la “puesta en página” particular en ese momento en el tiempo. Acceder a una comprensión de esos conjuntos: cómo cooperan, cómo se distancian,

cómo crean un imaginario híbrido, nos permite perfilar de modo más productivo la ideología que alimentaba a una buena parte de la cultura editorial de revistas de ese periodo: visualizar la religiosidad (tradicción) como parte de la identidad mexicana a la vez que otredad reaccionaria. Palpamos entre sus páginas una textura más concreta y mixta.

Si la modernidad vanguardista se manifiesta de alguna forma en las fotografías, lo hace a través de los ángulos picados y contrapicados que manejaba Enrique Díaz, así como en la selección de algunas tomas como las que abren y cierran la historia. Me refiero aquí a los hombres montados en la parte trasera de la *pick-up*. El uso de estas fotografías como inicio y cierre del fotorreportaje, y no las vistas panorámicas de los peregrinos a pie o en burro ni de los penitentes de rodillas, es indicador de un manejo retórico, en este caso, el camión como metáfora de la modernidad. Por ende, se favoreció una visión contemporánea de la peregrinación, representada por la camioneta, en contraste con otras imágenes de la feria donde se ven a los peregrinos andando a pie o en burro, escenas más pintorescas y campiranas descritas en las crónicas de la feria en el siglo XIX mencionadas antes. El maridaje entre tradición y modernidad, y no su contraposición o antagonismo, es evidente en la elección del preámbulo y la conclusión visuales.²⁶

Las fotografías conviven con dos tipos diferentes de textos: de manera más estrecha, con sus pies de foto, con los que mantienen un lazo más cercano que con el cuerpo del texto general del reportaje que están ilustrando. Por ejemplo, cuando en el reportaje se habla de los retablos que adornaban una parte del santuario, no los apreciamos en la secuencia fotográfica sino hasta seis páginas después.

²⁶ Es necesario aquí retomar un diálogo con una nota de pie de página del texto de José Luis Barrios. (*op. cit.*, p. 224, nota núm. 9): "Estas dos nociones [modernidad y tradición] han sido cruciales en la definición política del uso del poder en la historia del siglo XX en México. Esta pobre ambivalencia se ha convertido en la mejor arma para justificar el estatismo histórico, social, cultural e incluso artístico". En el mismo sentido en el que Barrios critica la forma en la que se han manejado como antagónicas estas dos nociones, Fausto Ramírez ha asegurado repetidas veces que es erróneo conceptualizar a la mancuerna tradición-modernidad como polos opuestos, procesos antagónicos, nociones ambivalentes, opuestos dialécticos. Tengo para mí que, como se puede apreciar en los espacios de la prensa ilustrada, la cultura visual y textual generada en ella muestra una complementariedad, cruce, borramiento de fronteras, entre una y otra práctica (modernas y tradicionales), sobre todo en la representación fotográfica. Los deslizamientos son incluso evidentes en términos de estilos fotográficos, oscilando, casi "intermitiendo" entre imágenes pictorialistas e imágenes vanguardistas.

Sumergirse en el mundo de textos y fotografías de las revistas de esa década nos ayuda a bordar más fino en los espacios y modos en los que se construyó y diseminó la visualidad de los cuarenta. Una propuesta que nos sirve de analogía la ofrece Cara A. Finnegan en su estudio sobre la aparición de las fotografías del archivo histórico del *Farm Securities Administration* en diferentes impresos de los años treinta y cuarenta. Finnegan propone que la industria de la cultura de masas moldeó de forma creciente tanto la cultura estadounidense como el pensamiento de la época en torno a la pobreza —ofreció una manera para visualizarla/ conceptualarla y creó la ficción de que al hacerlo se la comprendía—. Si lo logró, en parte se debió a que trató a la escena cultural como un *mercado* y a la producción cultural como un *producto*. En el caso mexicano, podemos argumentar que algo semejante ocurrió en las revistas de los primos tabasqueños, donde se convirtió a las *tradiciones mexicanas* en sabrosos productos de consumo, entretenimiento y educación para la clase media urbana. La retórica particular para vender al público una visión de las tradiciones populares fue la dramatización, cayendo en el melodrama cinematográfico repetidamente. Los viajes de los reporteros y fotógrafos se articularon, en términos dramáticos, a la manera de los relatos románticos de los exploradores y viajeros decimonónicos; las prácticas tradicionales mismas se visualizaron a través de fotografías *exclusivas y de gran interés*, siempre llenas de lágrimas, sufrimiento, dolor, emotividad, pobreza, desazón y esperanza.

La preocupación didáctica

Trataremos ahora la cuestión del uso de esas revistas como materiales didácticos. En 2004, para la segunda parte del seminario Arte y Nacionalismo, se propuso investigar tales revistas para elaborar el trabajo final de clase. Lizzet Santamaría y Berenice Ballesteros, alumnas de este taller a quienes agradezco el permiso para utilizar sus trabajos aquí, tomaron como objeto de reflexión el artículo de la Feria de San Juan de los Lagos. Las mismas fotografías y los mismos textos generaron dos acercamientos muy diferentes, lo que atestigua la riqueza de estas fuentes como herramientas didácticas. Las miradas de ambas se extendieron más allá del horizonte del reportaje; en el caso de la primera, reflexionó hacia el pasado para explicar el lugar de la feria en el imaginario nacionalista; en el segundo caso, la alum-

na se proyectó hacia nuestros días para cuestionarse acerca de la pervivencia de una práctica religiosa-cultural.

Las fotografías apelan a los historiadores y a los antropólogos porque son el registro de modos de ver marcados cultural e históricamente y verlas promueve una reflexividad sobre los procesos socioculturales que registran, pero también sobre esos mismos procesos desde las miradas de quienes realizan las tomas. Ya los antropólogos visuales Howard Morphy y Marcus Banks habían establecido —desde 1997— el potencial y la complejidad de los procesos humanos de representación, en especial, la que se lleva a cabo en fotografía, video y cine. Según ellos, la agenda de la antropología visual era, por una parte, analizar las propiedades de diferentes sistemas visuales y las condiciones de su interpretación para poder vincularlos con los procesos sociales, políticos y culturales. Por otro lado, para ellos una segunda parte de la agenda de la antropología visual radicaba en el análisis de los materiales visuales producidos durante la experiencia del trabajo de campo, reflexionar sobre el método antropológico/etnográfico y la historicidad de las prácticas de campo, las imágenes que se producen desde ellas y el potencial de las imágenes para producir entrevistas “provocadas” por imágenes.²⁷ Así, la imagen fotográfica es una importante concitadora de sentidos y un gatillo interesante para pensar histórica y antropológicamente las condiciones de las tomas, los intercambios entre fotógrafos y sujetos que posan o incluso los modos de concebir, documentar y difundir a sujetos “otros”, el paisaje, la cultura material, las obras de arte, etcétera. Los acercamientos de las dos estudiantes de la licenciatura en Historia exponen también que las lecturas y la investigación que proponen responden en cada caso a los intereses particulares de investigación de una u otra. El trabajo con fotografías, para pensar antropológica o históricamente, requiere que tengamos presentes esos posicionamientos múltiples, incluyendo la propia agenda al hacer el estudio.

La preocupación de Lizzet Santamaría fue reflexionar acerca de la conformación de una idea de modernidad a partir del papel que la tradición y la religión desempeñaron en el relato escrito y las fotografías de esta nota. Lizzet comparó el reportaje de la revista con el artículo de Frances Toor para *Mexican Folkways*, escuetamente ilustrado por un dibujo de la virgen y una pequeña fotografía de los

²⁷ Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, 1997, p. 2.

romeros incluida al final de la versión en inglés de la nota. De este modo, Santamaría privilegió una reflexión de carácter más genealógico de la religiosidad como parte constitutiva del discurso escrito y fotográfico de la nacionalidad mexicana. El método comparativo sirvió a Santamaría para precisar el lugar de la tradición religiosa en la década de los veinte y contrastarla con la de los cuarenta. Su preocupación principal giró en torno a la mancuerna modernidad/tradición como una relación cambiante durante las décadas consideradas. Como fuentes, las revistas y lo que sus contenidos nos acercan —en tanto sistemas imagen/texto— destacan que no hay una fórmula simple para resolver las redes de relaciones ni las suturas entre las imágenes y sus textos, sino que hay que proceder casuísticamente para atender cada parte de esta dupla en el contexto de una problemática política, social y cultural histórica y geográficamente específica.

Por su parte, Berenice Ballesteros se cuestionó sobre la construcción de un discurso visual de la modernización en el fotorreportaje de los años cuarenta. Berenice trabajó sobre dos imágenes: “La manda” (figura 5) y “Penitente del nopal” (figura 9).

A pesar de que Berenice, al igual que Lizzet, analizó y revisó el texto en general, centró su análisis en la contraposición de la fotografía “Penitente del nopal” con el anuncio comercial de un automóvil *Studebaker* que le sigue en la página opuesta. Ballesteros extendió así el marco de análisis del reportaje de la Feria, fuera de los márgenes del mismo, es decir, la imagen publicitaria con la que colinda una de las fotografías, para así hacer más amplia su reflexión sobre la modernización del país y su representación en el marco de la revista. Estas dos imágenes juntas, el penitente y el automóvil, también funcionan como una estrategia retórica de representación del progreso material de la nación mexicana. Al salir del marco o encuadre del fotorreportaje, mirando las imágenes con las que convivió dentro de la misma revista, Berenice reconstruyó un contexto más amplio: el de la convivencia y coexistencia del valor simbólico tanto de la promoción y consumo de objetos suntuarios como el automóvil y su valor para significar una modernidad en México. Por otro lado, resaltó el panorama de las prácticas religiosas en el entramado de constitución de una nacionalidad moderna para la cual la experiencia viva de la religiosidad implicaba enfrentar una importante ambivalencia producto de la experiencia posrevolucionaria y la Guerra cristera.



Figura 9. En la Feria. Fuente: “En la Feria de San Juan de los Lagos. Conmovedoras Escenas en el interior del templo. El lodo Bendito. La fiesta profana”, *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940. Fotografía © Enrique Díaz Reyna.

Para acercar más el significado de las imágenes de los penitentes a su propio horizonte histórico, Berenice incluyó, aunque sin comentar, unas fotografías de la peregrinación llamada “de la Santa Cruz” a la Feria de San Juan de los Lagos, Jalisco, realizadas por unos conocidos suyos, imágenes que, trabajadas, podrían arrojar cierta luz sobre la resignificación religiosa, antropológica e identitaria del ritual de participación en la peregrinación, así como del registro fotográfico de la misma. Es decir, actualizar la experiencia cultural de la tradición religiosa y ponderar el valor testimonial/documental de la fotografía en estos casos particulares, donde se reafirman identidades culturales, sentimientos de solidaridad de grupo, y se regeneran los valores simbólicos de algunos objetos, actos y sentimientos colectivos. También implicó que Berenice trajo a su investigación una experiencia de la romería más cercana a su presente y su círculo de socialización, y al hacerlo empezó a cuestionar su papel de observadora distante para poner en juego la posibilidad de una cercanía (¿afectiva?) mayor con esta práctica. Justo aquí el entrecruce de la experiencia de historiar y la de hacer antropología (visual)

muestra un potencial formativo importante. De nueva cuenta, al igual que no existen fórmulas para analizar fotorreportajes, no hay esquemas para promover en la formación de historiadores una práctica más antropológica, aunque tanto los etnohistoriadores como los investigadores que hacen historia cultural e historia oral se allegan de destrezas para realizar entrevistas y ampliar su archivo de trabajo a la interacción con otros sujetos.

Para los alumnos de una licenciatura en Historia (por lo menos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM), el trabajo con las imágenes no es sencillo, ya que pocos cursan materias optativas en Historia del Arte, en las que pueden aprender los rudimentos del análisis visual, la descripción de la imagen para utilizarla en el análisis crítico de la fuente o para entender la historicidad de los propios modos de ver. Por desgracia, una buena parte termina ilustrando con imágenes sus reflexiones historiográficas y las imágenes se quedan huérfanas de explicación, como si hablaran solas. Los estudiantes de antropología, que posteriormente pueden dedicarse a hacer antropología visual, pocas veces ponderan el valor de las imágenes que generan en campo más allá de su uso como registro o su posible potencial “estético” y poco dedican a ponderar la historicidad de las imágenes producidas por otros investigadores pasados. Pero existen excepciones, como muestra un botón; la tesis de maestría en Antropología Social que presentó Mariana da Costa A. Petroni en 2008 y por lo menos un par de artículos suyos publicados en 2008 y 2009.²⁸ Para su tesis de maestría, la investigadora rescató las fotografías realizadas por el antropólogo indigenista Julio de la Fuente, sobre todo en Yalalag, en los años cuarenta. Con las imágenes, Da Costa realizó entrevistas durante su trabajo de campo en esa localidad oaxaqueña. Así, además de construir el marco socio histórico explicativo de la producción fotográfica e indigenista de De la Fuente, esta investigadora brasileña regresó al campo con las fotografías para buscar a los sujetos que aparecían en las imágenes, o a sus descendientes, e intentar reconstruir, desde la mirada de algunas mujeres yalaltecas, la experiencia fotográfica gestada por De la Fuente.

²⁸ Véanse de Mariana da Costa A. Petroni, “La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente”, *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 3, núm. 5, septiembre de 2008, pp. 156-176; “Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas”, *Dimensión Antropológica*, vol. 46, 2009, pp. 183-215; “La imagen de lo indio en la obra de Julio de la Fuente. Un estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana”, tesis de maestría en antropología social, 2008.

Si bien la realidad construida en las fotografías apelaba más a los antropólogos indigenistas contemporáneos a De la Fuente y a los encargados de las políticas públicas dirigidas a los sectores indígenas campesinos, el retorno de las fotografías a los contextos culturales y étnicos en donde fueron realizadas permite la apertura de espacios de investigación donde se discutan las imágenes como formas particulares de mediación entre experiencias culturales diversas y, por consiguiente, también distintos modos de ver. Las fotografías de la Feria de San Juan de los Lagos que realizó Enrique el Gordito Díaz responden así, sobre todo, a las expectativas culturales que se tenían desde los años treinta respecto al fotodocumentalismo de las prácticas culturales “nacionales”, y los sentidos que articulamos hoy sobre ellas traen al juego de sentidos nuestros propios horizontes de expectativas.

Como artefactos de uso múltiple, las fotografías documentales y los fotorreportajes son fuentes apropiadas, espacios conducentes y productivos, como materiales de estudio y reflexión que permiten articular la manera en la que se conforma la visualidad, la historicidad de la misma y las prácticas culturales que fueron (y son) sus temas centrales. En conclusión, la investigación, reflexión y análisis de la textura variada y plural de los conjuntos texto / imagen de las revistas de los años cuarenta ofrecen a los historiadores del arte, de las imágenes y de las culturas visuales una vía alternativa para comprender cómo se construyó y diseminó la visualidad de los años cuarenta en México y cómo se significaron, dentro de los imaginarios sociales, diversas prácticas culturales. Además, nos colocan frente a los procesos de cambios culturales que se hicieron más vertiginosos desde mediados del siglo XX.

Bibliografía

- Banks, Marcus, y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Heaven / Londres, Yale University Press, 1997.
- Barrios, José Luis, “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional al debate (1920-1950)*, México, Conaculta / Curare, 2002, t. III.
- Bryson, Norman, “Intertextuality and Visual Poetics”, *Style*, vol. 22, núm. 2, 1988, pp.183-193.

- Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005.
- Costa A. Petroni, Mariana da, "La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente", *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 3, núm. 5, septiembre de 2008, pp. 156-176, recuperado de: <http://www.journals.unam.mx/index.php/crs/article/view/16367/15571>, consultado 23 de diciembre de 2016.
- _____, "La imagen de lo indio en la obra de Julio de la Fuente. Un estudio sobre la antropología y la fotografía mexicana", tesis de maestría en antropología social, CIESAS, 2008.
- _____, "Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas", *Dimensión Antropológica*, vol. 46, mayo-agosto de 2009, pp. 183-215, recuperado de: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=3874>, consultado el 23 de diciembre de 2016.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, "La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía", *Fuentes Humanísticas*, núm. 31, UAM-Azcapotzalco-DCSH, 2005, pp. 117-140.
- _____, "Imágenes e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista HOY en 1939", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94, México, IIE-UNAM, 2009, pp. 93-126.
- _____, *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*, México, IIE-UNAM, 2013.
- Esparza Liberal, María José, "Abraham López, un calendarista singular", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 85, México, IIE-UNAM, 2004.
- Finnegan, Cara A., *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, Washington / Londres, Smithsonian Institution, 2003.
- Florencia, Francisco de (1619-1695), *Origen del célebre Santuario de Ntra. Señora de San Juan, en la Nueva Galicia, Obispado de Guadalajara en la América Septentrional. Noticia cierta de los milagros y favores que hace la Santísima Virgen a los que la invocan en su imagen de María Santísima de San Juan...*, San Juan de los Lagos, Alborada, 1966.
- Foster, Hal, "Preface", en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press / Dia Art Foundation, 1988.
- _____, "The Archive without Museums", *October*, núm. 77, verano de 1976, 97-119.
- González Mello, Renato y Deborah Dorotinsky (coords.), *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, México, IIE-UNAM, 2010.
- López, Abraham, "Gran comedia titulada: Los Misterios de la Meca mexicana o la Feria de San Juan en 1849", en *Decimotercer calendario de Abraham López para el año de 1851*.

- Lozano, Luis Martín, "De propuestas y variaciones: la trayectoria artística de Carlos Orozco Romero", en *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*, México, INBA, 1996.
- Márquez, Pedro M., *Historia de nuestra señora de San Juan de los Lagos y del culto de esta milagrosa imagen*, 4ª ed., Guadalajara, Imprenta Vera, 1951.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1994.
- , "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2, 2002, pp. 165-181.
- , *What do Pictures Want? The Love and Lives of Images*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2005.
- Monroy, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, IIE-UNAM / Conaculta-INAH, 2003.
- Moxey, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.
- Nelken, Margarita, *Carlos Orozco Romero*, México, UNAM (Col. de Arte, 7), 1994.
- Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la reconstrucción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México / CIDE, 1999.
- Payno, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, México, Porrúa, t. IV, 1945.
- Santoscoy, Alberto, *Historia de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos*, México, Tip. de la Compañía Católica San Andrés, 1924.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004.
- Wagner, Peter (ed.), *Icones, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, 1996, pp. 1-42.

Hemerografía

- "En el próximo número de *HOY: La Feria de San Juan de los Lagos*", *HOY*, núm. 156, 17 de febrero de 1940.
- "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940.
- "En la Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 159, 9 de marzo de 1940.
- "La Feria de San Juan de los Lagos", *HOY*, núm. 158, 2 de marzo de 1940.
- Quiñones, Horacio, "José María Velasco", *HOY*, núm. 157, 24 de febrero de 1940.
- Krauss, Rosalind, "Welcome to the Cultural Revolution", *October*, núm. 77, Cambridge, Ma., MIT Press, 1996, pp. 83-96.
- Toor, Frances, "La Feria de la niña virgen de S. Juan de los Lagos", *Mexican Folkways*, núm. 5, febrero-marzo 1926, pp. 25-26.

Experiencias locales: arte y comunidad en un taller universitario

MANUEL KINGMAN*
JAIME SÁNCHEZ SANTILLÁN*

En este texto analizaremos la experiencia del taller Experiencias Locales, desarrollado en la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Este taller consiste en la realización de prácticas sociales en barrios y comunidades de la ciudad de Quito. Durante un semestre académico los estudiantes realizan un proyecto de investigación grupal, que los lleva a producir una propuesta relacionada con un contexto y una problemática específica.

Las prácticas artísticas sociales ya han sido abordadas en Ecuador por colectivos como *Tranvía Cero*, con su Encuentro Internacional de Arte Urbano al-zurich, que se realiza desde 2003. Un proyecto similar, enfocado a las artes escénicas, es el Festival de Artes del Sur. En esos proyectos se plantea producir dinámicas culturales inscritas en el espacio público o en las dinámicas comunitarias y discutir las tensiones generadas a través del arte. El taller también se nutre de las experiencias internacionales como el MDE 11,¹ La Bienal de Venecia

* Pontificia Universidad Católica del Quito, Ecuador.

¹ El MDE es un encuentro artístico bianual realizado en Medellín. En 2011 el debate giró en torno a la relación entre pedagogía en la práctica institucional, artística y comunitaria. Para obtener información sobre el encuentro, véase <http://mde.org.co/mde11/es/>.

de Bogotá² y planteamientos de colectivos como Ala Plástica (Argentina), Bijari (Brasil) C.H.O.LO (Perú), Bulbo (México), entre otros. Así, el taller Experiencias Locales no parte de cero e intenta aprender de las propuestas antes mencionadas para proponer enfoques y líneas de trabajo.

Antes de especificar los contenidos del taller y problematizar sobre su función en el ámbito universitario, es necesario ubicar el contexto en el que este taller y la carrera de Artes Visuales (CAV) se desenvuelven. El campo del arte contemporáneo de la ciudad de Quito cuenta con espacios públicos de exhibición; sin embargo, es fragmentado y todavía tiene una institucionalidad débil. Se puede decir que cuenta en la actualidad con estímulos del sector público, pero un limitado mercado del arte. Además, no existen mecanismos de exención de impuestos para las empresas privadas o personas naturales que apoyen las actividades culturales, lo cual produce un involucramiento limitado en el financiamiento de proyectos artísticos por parte de los agentes privados.

Este contexto nos ha llevado a preguntarnos: ¿Cuáles son las posibilidades de inserción profesional de los artistas y qué perfil deberían tener los egresados de un centro de formación artística? Creemos que, con un mercado del arte casi nulo y con instituciones que ofrecen convocatorias y espacios de trabajo, el perfil de los artistas debería ser de carácter proyectual. Según el seguimiento a graduados de la carrera de Artes Visuales (CAV)³ de 2014 y 2015, una gran cantidad de los artistas se están dedicando a la educación artística en escuelas y colegios de la ciudad, así como también en museos; otro tanto se dedica a la gestión cultural en distintos ámbitos de las artes visuales. Estos datos muestran que las prácticas relacionadas con la pedagogía y la gestión cultural son posibles en el contexto de Quito; sin embargo, las destrezas, aunque están relacionadas con el campo del arte, son distintas a la producción artística en sí.

² La Bienal de Venecia es un encuentro de arte y comunidad que se desarrolla en el barrio Venecia, de la ciudad de Bogotá; véase <http://bienal-venecia-bogota.blogspot.com/>.

³ Este informe fue desarrollado por el master Carlos Buitron, docente de la carrera de Artes Visuales.

Sobre el taller Experiencias Locales

Experiencias Locales lleva siete semestres dentro del *pensum* de la carrera de Artes Visuales de la PUCE. La propuesta nace a partir de la indefinición de contenidos en el *syllabus* de la asignatura Taller de Arte VI “Arte y Espacio Público”. Esta situación fue aprovechada para proponer los nuevos contenidos de la asignatura. Hay que decir que el diseño microcurricular de esta materia ha estado sujeto a constantes modificaciones, tanto en sus objetivos como en las cuestiones metodológicas.

En este proceso ha habido cuestionamientos hacia los usos de las prácticas artísticas como instrumentos “pirotécnicos” en el espacio público; es decir, la utilización de las propuestas artísticas como elementos accesorios que realizan acercamientos y lecturas superficiales del territorio, desde donde se rescatan los insumos contextuales, conceptuales y estéticos de obras de arte que serán expuestas en museos o galerías. El taller fue planteado para intentar cuestionar las características antes mencionadas y motivar el acercamiento de los estudiantes a trabajos artísticos que propongan otras dimensiones de diálogo con la sociedad. Es decir, procesos que enfrentan y vinculan al grupo de estudiantes con el contexto específico de un barrio de la ciudad de Quito.⁴ Como profesores, pensamos que los debates abordados en el taller y las experiencias suscitadas en el proceso de trabajo propician que los estudiantes se planteen cuestionamientos en la relación arte-vida, el carácter político de lo artístico y la función misma del arte como práctica social. Es necesario aclarar que muchas veces la propuesta del taller genera resistencias en los estudiantes. En la mayoría de casos, la actitud de rechazo se desvanece y tiene lugar el involucramiento en los proyectos; no obstante, en pocos casos, los estudiantes deciden no participar en las actividades y dinámicas propuestas en el taller. Durante el desarrollo del semestre, los estudiantes se relacionan con los contenidos, ejercicios pedagógicos, metodologías de trabajo y procesos de investigación que, aunque son propuestos por el profesor, son interiorizados y transformados por los estudiantes (como en todo proceso formativo). Además de

⁴ El barrio en el que se va a trabajar se elige cada semestre, de acuerdo con factores organizativos y de vínculos institucionales, sin embargo, los estudiantes no participan en la elección del contexto por motivos de organización curricular.

estas consideraciones, hay que tener presente otro factor que aunque es externo al taller, es importante: la contraparte institucional.

Territorio y prácticas artísticas

El taller laboratorio Experiencias Locales ha trabajado muy de cerca con la Fundación Museos de la Ciudad (FMC) y su Departamento de Mediación Comunitaria.⁵ Esa alianza resultó estratégica porque ayudó a atender uno de los puntos críticos que tiene el taller: su tiempo de duración. El trabajo de Mediación Comunitaria posibilitó que de antemano se tuviera un acercamiento a los principales actores del barrio y un diagnóstico sobre las problemáticas del territorio. Este abanico de opciones le permitió al estudiante (junto al docente tutor) seleccionar una problemática del territorio para iniciar su investigación. Aparte del inconveniente del tiempo de duración del taller, que incide directamente en la elección del proyecto, debemos tener en cuenta que todas estas opciones se desprenden de una agenda determinada por los intereses de la institución. Esto limitaría, de cierta manera, la capacidad de propuesta y de acción del mismo taller; sin embargo, el tiempo con que se cuenta, ceñido a la duración del semestre, ha operado como un factor positivo pues ha determinado que la mayoría de los proyectos se concreten. Por otra parte, el planteamiento conceptual de Mediación Comunitaria fue interesante y favorable para el Taller Experiencias Locales, ya que sus procesos se han llevado con un sentido autocrítico y tomando en cuenta las particularidades y necesidades de cada territorio.

Los barrios en los que se ha realizado el Taller se encuentran en el Centro Histórico de Quito; en esa zona se concentra la mayor cantidad de museos, centros culturales y todos los espacios culturales administrados por la FMC. El Centro Histórico de Quito no sólo aglutina museos, sino también otro tipo de infraestructura e instituciones que influyen en su dinámica social. En un ámbito relativamente reducido se encuentran el Palacio de Gobierno y la Alcaldía de Quito, entre otras instituciones estatales y municipales. También se concentra un gran número de iglesias, capillas y monasterios

⁵ En la actualidad, el proyecto de Mediación Comunitaria fue cerrado por cambios administrativos en las instituciones culturales de la ciudad, pero se sigue trabajando con el Parque Urbano Cumandá.

coloniales, así como comercios populares para la ropa, el calzado y los alimentos. En la zona se encuentra el mercado de San Roque, donde se expenden alimentos económicos a gran escala, los cuales son aprovechados por las clases populares de toda la ciudad. Tanto la presencia de la institucionalidad gubernamental como la oferta comercial y cultural hacen del Centro Histórico un espacio dinámico; mientras que para algunos es un lugar de visita, para otros es un espacio idóneo para ganarse la vida. A esto se suma que las características geográficas alargadas de la ciudad hacen que el Centro Histórico también sea el espacio de circulación y encuentro entre el norte y el sur, dos sectores con diferencias en su tejido urbano, características culturales y composición social.

El Centro Histórico de Quito es el espacio donde se realiza el taller. Se trata de un ámbito dinámico y atravesado por complejidades y disputas del espacio público, intentos de gentrificación y cambio del uso del suelo y la presencia persistente de sectores populares que usan el espacio de manera diversa.⁶ El historiador Eduardo Kingman, en un artículo sobre los centros históricos, reflexiona acerca del proceso de patrimonialización del Centro Histórico de Quito y la tensión entre los discursos sobre una ciudad ordenada y limpia, disponible para el turismo, y la imagen de una ciudad desordenada y tugurizada.⁷ Los lugares donde se ha desarrollado el Taller Experiencias Locales son varios, y cada uno ha significado diversas formas de abordar y mirar el territorio y su dinámica social: San Juan y el bulevar 24 de Mayo (Mediación Comunitaria del Centro de Arte Contemporáneo y del Museo de la Ciudad); el barrio de Chimbacalle (Mediación Comunitaria del Museo Interactivo de Ciencia MIC); el barrio La Loma Grande (Mediación Comunitaria del Centro Cultural Cumandá); la investigación en las quebradas de Quito, en colaboración con Diseño y Arquitectura Participativa de Mediación Comunitaria de la FMC. Todos esos lugares se han convertido en valiosos espacios de experiencia para los estudiantes y también han signifi-

⁶ Para una lectura histórica de regeneración urbana y los procesos de disputa del espacio público en Quito se puede revisar el artículo de Lisa Hanley y Meg Rurhenburg, "Los impactos sociales de la renovación urbana: el caso de Quito, Ecuador", (Andreína Torres (trad.) en Fernando Carrión M. y Lisa Hanley (eds.), *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un estado estable*, 2005.

⁷ Eduardo Kingman, "Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura", *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 20, septiembre de 2004, pp. 26-34.

cado un reto en la resolución de proyectos artísticos planteados a partir de problemas específicos, propios de cada uno de los territorios.

Formación artística y límites en los procesos académicos

La Universidad y el mismo taller presentan una limitación relacionada con el calendario universitario. Desde el Acuerdo de Bolonia, los tiempos académicos se encuentran cifrados en créditos. Los créditos, que se convierten en la unidad de medida para el estudiante, comprenden tiempos limitados que cada asignatura debe cumplir.⁸ El taller Experiencias Locales no puede escapar a ese estándar y debe pensar en proyectos que respondan y se ajusten al tiempo dispuesto dentro de los créditos de la materia. Por ello no es viable proponer proyectos investigativos de largo aliento, pues se corre el riesgo de que esto repercuta en el cumplimiento de los objetivos de las propuestas. No obstante, la universidad ofrece el escenario académico propicio para fomentar esta experiencia en el proceso formativo de artistas visuales.

Como se explicará más adelante, los estudiantes, luego de una introducción teórica, realizan un trabajo de campo que los involucra de manera crítica con los territorios y sus problemáticas. Si bien las características del taller varían en función de cada proyecto, hay un aspecto constante: la alianza entre instituciones (universidad-institución cultural) con un mismo objetivo es determinante para el desarrollo del proyecto. Por otra parte, uno de los puntos críticos es el compromiso social que —se supone— tienen las instituciones académicas y culturales; de hecho, cada una presenta dentro su “misión” una responsabilidad con la sociedad. Bajo esta premisa, sería pertinente concebir el accionar de estas dos instituciones dentro de lineamientos democráticos con participación ciudadana: ello supondría el involucramiento de la mayoría de los actores de cada comunidad, tanto en la toma de decisiones como en la planificación de cualquier proyecto.

El Departamento de Mediación Comunitaria de la FMC se propuso lo siguiente: “Promover la participación e incidencia social de

⁸ El Acuerdo de Bolonia fue suscrito en 1999 y llevó a la conformación del Espacio Europeo de Educación Superior. El proceso de Bolonia ha influenciado a la educación en el Ecuador ya que se ha instaurado un sistema de créditos y una evaluación constante de la educación.

los grupos comunitarios sobre los modelos y espacios de gestión de los museos”.⁹ Por una parte, este planteamiento, aunque interesante por su intención en pos de la democracia cultural, puede ser cuestionable si se considera que la participación dentro de cada comunidad nunca se da en igualdad de condiciones y muchas veces las voces que se escuchan o con las que se dialogan son voces “autorizadas” y que “representan” a un colectivo. Por otra parte, uno de los problemas centrales es la noción que cada uno de los involucrados en estos procesos tiene sobre el significado, la función y el valor que tiene el arte. Las instituciones culturales y académicas se presentan como voces autorizadas del campo artístico y eso, en un proceso de diálogo, implica una posición jerárquica. Esta legitimidad institucional, a nuestra manera de ver, muchas veces interfiere con las posibilidades metodológicas y de acción en el desarrollo de procesos basados en el diálogo y en los acuerdos, es decir: “No prestamos suficiente atención al *porqué del arte*, y nuestra propia estética culturalmente condicionada prefiere restringir la universalidad de nuestros enfoques al estudio del arte. Tenemos que superar nuestras propias preferencias”.¹⁰ Pensamos que en algunas de las convenciones propias de las instituciones académicas y culturales sobre el arte se desvanecen las posibilidades educativas implícitas en todo proceso artístico, por eso en las instituciones es necesaria la reflexión crítica respecto a la función del arte. Para Chalmers, las posibles respuestas para que el arte pueda articular esas posibilidades educativas junto a la reflexión crítica están en el reconocimiento de la diversidad cultural, “porque las respuestas [con] que disponemos actualmente acerca del arte suelen estar culturalmente condicionadas”.¹¹ En este sentido, esas respuestas no se podrían argumentar si los cuestionamientos hacia la institución son planteados puertas adentro, en una dinámica endogámica.

A nuestro criterio, es posible obtener tales respuestas a partir del análisis de la relación de las instituciones con las comunidades poseedoras de una forma de entender la cultura y el arte que no nace de un debate académico sino de la “existencia empírica de la realidad”, como lo propone Freire.¹² Las definiciones del arte que nacen

⁹ Documento de metas y objetivos de la Fundación Museos de la Ciudad, Quito, recuperado de: <http://www.fundacionmuseosquito.gob.ec/>, consultado en mayo de 2016.

¹⁰ Graeme Chalmers e Isidro Arias, *Arte, educación y diversidad cultural*, 2003, p. 70.

¹¹ *Ibidem*, p. 68.

¹² Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad*, 2015.

precisamente en las sociedades con las que se entabla el diálogo activan muchas de las propuestas y se convierten en un territorio (de tensión) propicio para que los enfoques de los proyectos sean diversos y dialogados. En este encuentro institución-arte-educación-comunidad, los resultados esperados deberían desafiar a las mismas estructuras institucionales y ponerlas en crisis tanto en lo que entendemos por *arte* como en lo que comprendemos como *procesos educativos*. En esta correspondencia, las instituciones y las comunidades pueden reconocer y utilizar las fortalezas que el arte posee para reforzar los procesos de colaboración entre ambas partes. Pero, ¿cuáles son las fortalezas del arte? Chalmers, citando al antropólogo holandés Adrián Gerbrands, nos recuerda que “directa o indirectamente las artes pueden reforzar la moral de los grupos, crear unidad y solidaridad social, y también hacer tomar conciencia de problemas sociales y contribuir al cambio social”.¹³ Entonces, el arte liberado de aquellas definiciones “culturalmente condicionadas”, como nos advierte Chalmers, se tornaría en una herramienta que las instituciones y las comunidades pueden aprovechar desde varias dimensiones y procesos.

Sin embargo, es pertinente aclarar que los procesos llevados a cabo dentro del taller también responden a condicionamientos culturales que acaecen en los proyectos realizados en conjunto con la comunidad; así, no sólo inciden en los grupos sociales, sino que también los estudiantes llegan condicionados, presentándose ante los distintos territorios ya con una diversidad de capitales, culturales, sociales, económicos. En este sentido, el diálogo de carácter empírico que se entabla entre estudiantes y comunidad enriquece y tensiona los posibles resultados de cada proyecto: “El arte ofrece una sensación de *sentido o trascendencia o intensidad* a la vida humana que no puede obtenerse por ningún otro camino”.¹⁴

Un concepto interesante para captar las relaciones entre instituciones, universidades y comunidades atravesadas por proyectos de carácter educativo es la noción de *pedagogías colectivas* propuesto por el Colectivo Transductores, en el que la pedagogía se concibe como algo estructural en la producción cultural.¹⁵ En los estudios de caso

¹³ Graeme Chalmers e Isidro Arias, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴ *Ibidem*, p. 77.

¹⁵ La descripción del proyecto Transductores, disponible en la bitácora en línea de uno de sus integrantes dice lo siguiente: “Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales es un proyecto cultural que pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen

presentados por Transductores se analizan prácticas que articulan a instituciones, artistas y comunidades en la resolución de problemáticas específicas. Lo interesante es que en esos procesos, el conocimiento es producido de manera horizontal; por ejemplo, la pedagogía se piensa como algo que trasciende el espacio escolar o el taller para desplegarse también en diversos espacios y dimensiones.¹⁶ Aunque hay distancias entre los proyectos de largo aliento estudiados por Transductores y el Taller Experiencias Locales, la noción de pedagogías colectivas es clave. Este concepto induce a concebir el espacio del taller como un proceso de construcción colectiva.

Procesos de investigación artística

¿En qué consiste la investigación artística? ¿Cuál es su aporte a la generación de conocimiento? ¿Qué diferencia el proceso investigativo en el arte de las metodologías propias de otros campos como las ciencias sociales? ¿Cuáles son los parámetros de validación de los productos artísticos en el espacio académico? ¿Cuándo cuenta como investigación una práctica de arte? ¿Todas las formas artísticas pueden ser entendidas como investigación?¹⁷ Cada vez que uno se cuestiona acerca del arte, en la investigación surgen nuevas preguntas, estas son parte del proceso de consolidación de la investigación artística dentro del sistema universitario.

En el libro *What is Research in Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter* se presenta un compendio de reflexiones sobre el tema. Aunque los ensayos del libro cavilan, sobre todo, en torno a temáticas relativas a la historia del arte, la cultura visual y el archivo, el ensayo introductorio de Manquard Smith plantea algunas preguntas clave respecto a la investigación en artes visuales:¹⁸ ¿Por qué la idea

de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos interdisciplinarios”, recuperado de: <http://javierrodrigomontero.blogspot.com/2010/04/transductores-pedagogias-colectivas-y.html>, consultado en noviembre de 2015.

¹⁶ Javier Rodrigo Montero, “Las pedagogías colectivas como trabajo en red: itinerarios posibles”, en Antonio Collados, Javier R. Montero y Yolanda Romero, *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*, 2009, pp. 66-68.

¹⁷ Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts*, 2006, p. 3.

¹⁸ Manquard Smith, “Introduction”, en Michael Ann Holly y Marquard Smith, *What is Research in Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, 2008, pp. 20-21.

de investigación nos obsesiona? ¿Cómo podemos pensar en la práctica de investigar a través del arte? Para Smith, hay varias interrogantes posibles, pero justamente son esas preguntas las que crean el campo de investigación en artes visuales.¹⁹

Una cuestión que nos planteamos como profesores tiene que ver con las diferencias entre los aspectos metodológicos del arte y las ciencias sociales. Es una pregunta amplia y difícil de responder en unas pocas líneas; sin embargo, se puede argumentar que en muchas prácticas artísticas las metodologías son parte integrante no sólo del proceso de investigación, previo a la obtención de resultados, sino también del concepto de la propuesta, en ese sentido cada proyecto artístico tiene sus metodologías propias que si bien es cierto se nutren de las metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa van perfilando sus características en el proceso de producción.

Henk Borgdorff (Universidad de Ámsterdam) opina que el tema de la investigación en las artes se ha hecho manifiesto por la autodefinición de sus actores: tanto los artistas como las instituciones culturales sitúan sus prácticas dentro del ámbito de la investigación artística; para el autor, en las últimas dos décadas los términos *investigación* y *reflexión* han estado presentes tanto en las residencias y programas educativos de los museos como en las propias propuestas artísticas.²⁰ En ese proceso de autodefinición del arte como investigación, la academia anglosajona ha hecho una diferenciación entre la *art based research* (investigación basada en las artes) y otras formas de investigación. Ese tipo de investigación parte del giro en las ciencias sociales. Para Fernando Hernández, teórico de la investigación artística, en este tipo de investigación “se cuestionan las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que ‘hacen hablar’ a la realidad; y por otra, mediante la utilización de procedimientos artísticos (literarios, visuales, performativos, musicales) para dar cuenta de los fenómenos y experiencias a las que se dirige el estudio en cuestión”.²¹

En la academia anglosajona otra forma de investigación es la llamada *practice art research*, la cual comprende al trabajo imaginati-

¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

²⁰ Henk Borgdorff, *op. cit.*, pp. 5-8.

²¹ Fernando Hernández, “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, *Educatio Siglo XXI*, núm. 26, 2008, pp. 85-118.

vo e intelectual llevado a cabo por los artistas.²² Para Sullivan, entender la práctica artística como investigación tiene sentido en el sistema universitario, ya que se desarrolla una teorización basada en la práctica que coloca a la actividad artística como un aporte al conocimiento.²³ Borgdorff hace una diferenciación entre los tipos de investigación relacionadas con el arte, el autor propone una distinción entre: *a)* investigación sobre las artes, *b)* investigación para las artes y *c)* investigación en las artes.²⁴

Por consiguiente, hay que considerar que en el ámbito universitario, la comprensión de las prácticas artísticas como un proceso investigativo ha llevado a replantear las mallas curriculares y pensar el aprendizaje de lenguajes y medios artísticos acompañado de una reflexión fundamentada en la teoría y en la observación de la realidad. En la carrera de Artes Visuales, el término investigación-creación se ha utilizado para describir diferentes procesos y metodologías de producción artística que incluyen la introspección, sensibilización, exploración, experimentación, reflexión, creación, conceptualización, socialización (exposición, educación) y circulación.²⁵

En la carrera de Artes Visuales, la investigación-creación se ha asociado principalmente a la asignatura Taller de Arte. Las ocho asignaturas de Taller de Arte (una por cada semestre académico) proponen trayectorias de aprendizaje basadas en la resolución de problemas. En los niveles medios los profesores plantean diversos ejercicios relacionados con la representación, la narrativa y la poética visual, el espacio y la reproducción mecánica (entre otros temas), estos ejercicios son resueltos con diversos lenguajes y medios. Uno de los objetivos de esta metodología está encaminado a relacionar las búsquedas artísticas con las indagaciones teóricas. Para concluir con su proceso formativo, en los dos últimos niveles, los estudiantes realizan un proyecto de investigación artística personal.

Asumimos el taller Taller de Arte VI. Experiencias Locales como una serie de procesos que aportan al estudiante con competencias

²² Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, 2005, pp. 19.

²³ *Ibidem*, p. 23.

²⁴ Henk Borgdorff, *op. cit.*, p. 6.

²⁵ Si se analizan programas de posgrado y pregrado de otras carreras se puede notar la importancia que tiene la investigación en el ámbito universitario; por ejemplo, la Universidad Complutense de Madrid oferta un Máster en Investigación en Arte y Creación, cuyo dossier informativo enuncia la importancia del "desarrollo conceptual y procesual desarrollado en el interior de sus proyectos de investigación, vertidos en los trabajos de fin de máster". Facultad de Bellas Artes, Máster Universitario Investigación en Arte y Creación, p. 1.

de investigación y a la vez transgreden la forma tradicional de educación artística. El taller pone en cuestionamiento los contenidos y las dinámicas tradicionales de una clase de arte. Todos los semestres nos encontramos con dos aspectos que siempre son variables: contextos y estudiantes. Esto ha obligado a que el taller se construya cotidianamente en el aula, a través de la resolución de problemas, con apertura y flexibilidad en el aspecto metodológico y en el desarrollo de las propuestas. Los proyectos se van formulando de acuerdo con el contexto y las dinámicas de los estudiantes; además, hay que precisar una consigna fundamental del taller: la conciencia crítica es fundamental.²⁶ A decir de Freire, la conciencia crítica se refiere a la “representación de las cosas y de los hechos como se dan en la existencia empírica, en sus correlaciones causales y circunstanciales”.²⁷ Estas correlaciones causales, según Freire, son fundamentales para captar un problema, la conciencia será más crítica, en cuanto sea más profunda la comprensión de los aspectos fundamentales que originan el problema. Dicho lo anterior, el proceso del taller permite al estudiante indagar en el territorio para vincularse a otras personas y tejer nexos que generan un conocimiento de la causalidad de los problemas que fundamentan las propuestas artísticas.

Como profesores, tenemos una interrogante relacionada con el valor pedagógico del taller en la formación de artistas visuales. Desde nuestra postura educativa, consideramos que este taller es imprescindible en el proceso formativo porque propicia diálogos interculturales entre comunidades y estudiantes. Sin embargo, es necesario conocer la apreciación de los estudiantes. Al comenzar el taller, entre los participantes existen dudas y temores por relacionarse con otros grupos sociales. Joshua Vela, un exestudiante del taller, opina lo siguiente: “Tenía un sentimiento de preocupación por lo que debía esperar del taller. Trabajar con gente puede ser intimidante. Los ejemplos que nos presentaron al inicio del taller aclararon muchas dudas”.²⁸ Para Francly Jaramillo, el taller fue importante, porque: “Fue un primer acercamiento directo con gente de distintas especialidades y experiencias profesionales y con ello pude, en cierta

²⁶ Paulo Freire, *op. cit.*

²⁷ *Ibidem*, p. 98.

²⁸ Francly Jaramillo, estudiante egresada de la carrera de Artes Visuales, 10 de diciembre de 2016.

medida, aprender sobre el trabajo en grupos, en especial multidisciplinarios”.²⁹

A partir de estos testimonios, se puede apreciar que al transcurrir el taller los temores iniciales se superan. El diálogo con actores de la comunidad se convierte en una parte importante del proceso de aprendizaje.

Un objetivo del taller tiene que ver con que los estudiantes comprendan la relación entre el arte y la realidad y entiendan que su propia producción artística puede enriquecerse al vincularse con diversos contextos, tanto culturales como económicos, políticos, sociales, etcétera. A partir de las opiniones, se observa que este objetivo puede ser importante en sus procesos creativos. Luis Yépez opina: “Considero que la experiencia fue muy gratificante ya que mediante este taller pude comprender varias dinámicas sociales que se dan dentro de una comunidad”.³⁰ La relación directa con el territorio les posibilita conocer de una manera directa y cercana otro tipo de realidades, distintas a la cotidiana: “Fue interesante salir a la calle a conocer a la gente y encontrar a partir de eso, una problemática para poder desarrollar una obra”.³¹ Se puede argumentar que el enfrentamiento a una realidad compleja los impulsa a desarrollar proyectos que integran correspondencias entre las prácticas artísticas, la memoria, lo social y el territorio específico del barrio. Para Francly Jaramillo: “Desde el arte es posible detonar en todo tipo de gente, el desarrollo de otras miradas en cuanto a la ciudad y a la sociedad misma. Por otro lado [a partir del taller] fue posible canalizar voces y experiencias, inquietudes o malestares de los ciudadanos, a través de herramientas artísticas”.³²

El taller Experiencias Locales tiene una duración de cuatro meses, tiempo que coincide con la duración de un semestre académico. La primera fase tiene que ver con el acercamiento a referentes artísticos y teóricos; la segunda, con la definición de la temática a trabajar y el trabajo de campo; y la tercera, con la realización del proyecto artístico. A continuación procederemos a detallar cada una de las etapas para dar cuenta de las diferencias metodológicas y los roles de estudiantes y profesores en cada una de ellas.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Luis Yépez, estudiante de la carrera de Artes Visuales, 10 de diciembre de 2016.

³¹ Juan Luna, estudiante de la carrera de Artes Visuales, 10 de diciembre de 2016.

³² Francly Jaramillo, estudiante egresada de la carrera de Artes Visuales, 10 de diciembre de 2016.

La primera fase dura entre cuatro y cinco semanas; es totalmente dirigida por el profesor, quien es responsable de proponer metodologías educativas para la introducción de insumos teóricos y artísticos, así como de plantear ejercicios creativos en el barrio. Aunque las metodologías han variado de acuerdo con cada profesor y contexto de desarrollo del proyecto, hablando de manera general, los contenidos de esta etapa parten de pensar el arte en el campo expandido para aterrizar en las prácticas sociales, estéticas dialógicas y las prácticas artísticas colaborativas contemporáneas.³³ En algunos casos, el dadaísmo ha sido un punto referencial de partida para luego pasar a movimientos artísticos que retoman la discusión en torno al arte y la vida como *fluxus* y el conceptualismo en Latinoamérica; en otros, se han revisado directamente las propuestas y experiencias que vienen desde el arte contemporáneo, la idea general ha sido contrastar metodologías e incidencias en el territorio. De manera paralela, se han realizado derivas artísticas, por ejemplo, un ejercicio consistió en realizar un acercamiento poético al barrio, la consigna fue: *a)* enumerar lo que se ve; *b)* describir lo que se observa; *c)* realizar un texto metafórico, imaginando historias y memorias del lugar.

En la primera fase son importantes tanto las lecturas como la discusión de proyectos artísticos específicos en el espacio público. Los ejes teóricos son: arte relacional (Bourriaud);³⁴ estéticas dialógicas, desde Grant Kester;³⁵ arte y antropología,³⁶ y por último, arte y educación.³⁷ Las lecturas son complementadas con la discusión respecto a propuestas artísticas en el espacio público. Por poner un ejemplo, se compara el planteamiento de Francis Alÿs en *La fe mueve montañas* (Lima, 2002), con la propuesta *Between the Door and the Street* de Suzanne Lacy (Brooklyn, Nueva York, 2013). Así mismo, se realiza un ejercicio creativo consistente en escoger entre una serie de proyectos para redactar una carta ficticia a un artista ecuatoriano

³³ Tanto los conceptos de *estéticas dialógicas* como la noción de *prácticas artísticas colaborativas* son desarrollados por Grant H. Kester, *Conversations Pieces: Community and Communication in Modern Art*, 2004.

³⁴ Nicolas Bourriaud, Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, *Estética relacional*, 2006.

³⁵ Mick Wilson, "Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester", *Art Journal*, vol. 66, núm. 3, 2007, pp. 106-18.

³⁶ Arnd Schneider y Christopher Wright, *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, 2010.

³⁷ María Fernanda Cartagena, "Arte y transformación social", en Ricardo Restrepo (coord.), *El derecho al arte en Ecuador*, 2013.

que ha trabajado en prácticas sociales; el objetivo de este ejercicio es que los estudiantes evidencien las metodologías y complejidad de ese tipo de proyectos. La comparación y contraste de casos también conduce a los estudiantes a reflexionar acerca de las posibilidades de movilización y activación social de este tipo de prácticas, además de recalcar en torno a la potencialidad reflexiva y pedagógica de los diálogos entre procesos sociales y prácticas artísticas.

El propósito de la lectura de los ensayos, la discusión de los referentes artísticos y de los ejercicios creativos es comprender las distintas posibilidades de producción del arte contemporáneo en su encuentro con el espacio público y el contexto específico de un barrio. Sin embargo, en tanto profesores nos preguntamos cómo son decodificados los contenidos por los estudiantes. Hay que considerar que los textos y referentes artísticos en torno a estos temas son extensos y los estudiantes de la carrera de Artes Visuales comienzan a tratarlos recién en ese semestre, el reto metodológico está en que la información proporcionada al estudiante sirva para entender que hay otras posibilidades de producción artística que se fundamentan en la investigación en torno a problemáticas y temáticas sociales; es decir, no se trata de que los jóvenes se conviertan en expertos en este tipo de prácticas sino que se relacionen con las discusiones y propuestas artísticas con el fin de generar proyectos.³⁸

La segunda fase (entre 5 y 6 semanas) tiene que ver con la investigación de campo y ha tenido dos modalidades que han variado de acuerdo con cada profesor. En la primera se ha trabajado de acuerdo con las problemáticas y territorios sugeridos por el Departamento de Mediación Comunitaria de la FMC; en la segunda modalidad, el trabajo se ha planteado a partir de los intereses y búsquedas de los estudiantes. Consideramos que estas modalidades de acercamiento al barrio tienen sus pros y sus contras.

Lo importante de la primera forma de trabajo es que el estudiante inicia su investigación de campo en un territorio ya predeterminado. Además, el equipo de Mediación Comunitaria ha expuesto un diagnóstico del territorio que permite al estudiante proponer su

³⁸ Hay que decir que una circunstancia que aporta a que esta discusión se comprenda de mejor manera es la articulación que existe entre la materia Taller VI y algunos contenidos de otras cátedras, como Teoría del Arte e Historia, y sobre todo con la asignatura de Gestión Cultural, la cual ha estado a cargo de la docente Paola de la Vega, máster en Gestión Cultural, quien tiene una amplia experiencia en proyectos comunitarios como directora de la Fundación Gescultura, y ha trabajado en temas relativos a la memoria en barrios de Quito.

proyecto desde circunstancias concretas. En la segunda modalidad, los estudiantes indagan en la temática que les interesa desarrollar a partir de sus propios intereses y derivas. Ese tipo de procesos ha sido productivo en el caso de grupos en el que se ha generado un ambiente de trabajo proactivo, pero la metodología se ha visto limitada con grupos sin iniciativa e interés por este tipo de prácticas.

Se debe agregar que la segunda fase se vincula con la constitución de grupos de trabajo, la delimitación del tema y la elaboración de las preguntas de investigación. También se realiza el acercamiento a los actores e informantes clave en cada barrio. Mientras en la asignatura de Taller de Arte se desarrolla la investigación de campo, en la de Gestión Cultural se aprenden elementos relevantes sobre este tema y se escribe el proyecto en papel.

En el tercer momento (ocho semanas), los estudiantes tienen que realizar el proyecto, el reto consiste en convertir toda la información recogida en una propuesta artística. En esta fase otro tema transversal tiene que ver con la devolución del proyecto a la comunidad. En la asignatura de Gestión los estudiantes tienen que solucionar el planteamiento del proyecto pensando en la coherencia y viabilidad de ejecución del mismo, el aporte de la profesora Paola de la Vega (profesora de Gestión) también se da porque invita a diversos actores culturales a las presentaciones estudiantiles, los comentarios críticos de estos expertos permiten mejorar los proyectos.

En este proceso, entre los estudiantes son habituales los cambios de tema, las dudas y derivas, también se presentan problemas en los grupos de trabajo. La labor de los profesores involucrados tiene que ver con problematizar el aspecto ético de los proyectos y apoyar con referentes artísticos y teóricos. En el aspecto metodológico, el papel del profesor se limita al acompañamiento en tutorías, en las cuales se van definiendo los alcances de los proyectos; sin embargo, las metodologías tienen que ser desarrolladas por los estudiantes y dependen de cada proyecto artístico.

Al definir estas tres fases se podría pensar que se trata de tres momentos claramente delimitados y en los que los procesos fluyen de manera continua e impecable. Nada más lejos de la realidad. Si en la primera fase la metodología es más estable y planteada por el profesor, en la segunda y tercera fase lo metodológico es pensado y desarrollado por el estudiantado.

Estudios de caso

A continuación revisaremos algunos proyectos producidos en el taller. El objetivo no es realizar una narrativa lineal y triunfalista de estos procesos; en general los resultados generados en el taller son interesantes, hay propuestas excelentes y proyectos que no logran concretarse. De los tres años de implementación del taller Experiencias Locales, vamos a exponer dos proyectos que cumplieron las expectativas propuestas y dos que fueron deficientes en sus procesos y resultados.

Uno de los casos que no pudieron tener buen término fue realizado entre enero y julio de 2015. Ese proyecto trabajó el tema de los artistas populares del Centro Histórico de Quito, y aunque el tema era interesante, no se logró profundizar ni realizar una propuesta artística de calidad. En cuanto a procesos, la organización fue deficiente, los estudiantes transitaban continuamente de un tema a otro, tuvieron peleas internas y poco involucramiento en el trabajo, aunque presentaron un video como resultado final, tal no estuvo basado en una investigación intensiva y tampoco tuvo una buena resolución formal. Además, el video nunca fue devuelto a los artistas populares, y en ello hay un problema ético en la relación con los sujetos.

Otro proyecto que no consiguió los resultados esperados fue el que se realizó en el barrio de Chimbacalle. Ese proyecto quizá fue el que más se enmarcó en un pedido directo del Museo Interactivo de Ciencia (MIC), ya que el museo se había propuesto entablar una relación más cercana con el barrio de Chimbacalle —donde se encuentra emplazado— y se externó la solicitud de trabajar en ese objetivo. Los estudiantes propusieron varias actividades, que iban desde el levantamiento de la memoria del barrio hasta un diálogo entre actores barriales de generaciones distintas. Otra propuesta que venía desde los estudiantes tenía que ver con la generación de pertenencia del barrio respecto al museo. Para ello se propuso dictar un taller de fotografía estenopeica, y aunque se realizó una convocatoria en todo el barrio y el curso sería gratuito, no hubo inscritos; en este caso los estudiantes se sintieron presionados por las expectativas institucionales y no pudieron proponer sus propias metodologías.

Otro caso que quisiéramos revisar es la propuesta Murales en La Loma Grande (figura 1), desarrollado en el barrio La Loma Grande, este proyecto tuvo como contraparte institucional el Parque Urbano Cumandá. Los estudiantes se interesaron en el barrio La Loma



Figura 1. Murales en La Loma Grande. Proyecto desarrollado por Alexander Alcocer, Abraham Andrade, Camilo Cevallos y Marco Moreno en el barrio La Loma Grande, Quito, 2014.

Grande (cercano al Cumandá). El resultado final fue la intervención en unas escalinatas que estaban abandonadas y que por las noches se convertían en una zona conflictiva. Lo interesante de este proyecto fue el proceso de inmersión profunda de los estudiantes en el barrio, el nivel de aceptación de los moradores del proyecto y el concepto. En cuanto al proceso, los estudiantes tuvieron que realizar una serie de gestiones para ser aceptados por la directiva de La Loma Grande; también se comprometieron a realizar un mural costumbrista con los rincones tradicionales y patrimonio arquitectónico de La Loma Grande, curiosamente, esta imagen aparentemente anacrónica generó un sentido de estima del barrio hacia los estudiantes. En cuanto al concepto, los jóvenes se propusieron sacar la historia de cada casa a las escalinatas y proponer otro tipo de relación de los habitantes con el espacio público circundante. Realizaron entrevistas a los dueños y moradores de cada espacio y luego pintaron los murales, ese proceso se extendió dos meses más y rebasó el espacio temporal de la materia, esto visibiliza el grado de compromiso de los estudiantes.

Otro proyecto con resultados positivos fue Memoria de Quebradas Santa Inés (figura 2), realizado por Santiago Ávila y



Figura 2. Memoria de Quebradas Santa Inés. Proyecto realizado en la Quebrada del Machangara, por Francy Jaramillo y Santiago Ávila, 2015.

Francy Jaramillo. El proyecto se enmarca dentro de la propuesta de rescate de las quebradas de Quito, la cual fue iniciativa del Departamento de Mediación Comunitaria de la FMC. La idea era realizar varias derivas que resultaran en propuestas dirigidas a la recuperación de esas quebradas. Los estudiantes abordaron el problema ambiental y propusieron la recuperación de la memoria de la quebrada. El propósito de ese proyecto consistía en demostrar que las quebradas en el pasado eran consideradas como parte del barrio y no un espacio negativo o de depósito de desechos. Se realizó un trabajo de recolección de testimonios de los vecinos de las quebradas, los cuales sirvieron de base, a manera de guion, para la realización



Figura 3. Bulevar 24 de Mayo. Proyecto realizado en la tradicional calle 24 de Mayo, por Diego Carvajal, 2012.

de videos que recreaban las narraciones a través de la técnica de animación *stop motion*.³⁹ La intención es que los videos sean presentados en los barrios en donde se recopilaron las historias con el afán de que las generaciones actuales conozcan ese territorio-quebrada desde otra perspectiva y como lugar vital dentro del ecosistema barrial.⁴⁰

Otro proyecto que parte de una investigación minuciosa del territorio es Bulevar 24 de Mayo (figura 3). Ese espacio resulta sumamente complicado ya que se encuentra dentro del proyecto de regeneración urbana, llevado a cabo por el municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Esta recuperación consiste en un embellecimiento del espacio y en una higienización social, es decir, el desplazamiento de personas en nombre de la seguridad del espacio y el estímulo al turismo. De esta manera, el bulevar deja de ser un lugar habitado (por negocios informales, vecinos, indigencia, etcétera), y se torna un lugar limpio y totalmente vacío. El estudiante Diego Carvajal se planteó visitar diariamente el bulevar para entender las nuevas dinámicas sociales del espacio “regenerado”. A través de esas visitas al lugar, el estudiante detectó que, a pesar del despla-

³⁹ Experiencias locales, Proyecto Memoria de Quebradas Santa Inés, recuperado de: http://experienciaslocales.wix.com/experienciaslocales#!portfolio/zoom/c16ud/image_2182, consultado en mayo de 2017.

⁴⁰ Los videos están alojados en el canal carrera de Artes Visuales, recuperado de: <https://www.youtube.com/channel/UC7tk5NpC0S1dEuGBU2ly6tQ>, consultado en mayo de 2017.

zamiento de las personas que antes frecuentaban el bulevar, aún existe delincuencia, prostitución, venta de licor ilegal, entre otros “males” que se quería erradicar. Por otra parte, detectó que en el mapa turístico de Quito se presenta este espacio como un lugar vacío y limpio. Esos dos elementos son de suma importancia para plantear la obra a realizar. La propuesta consistió en diagramar un mapa turístico idéntico al oficial, este mapa contenía una nueva señalética para ubicar y visibilizar a todos esos actores sociales que se supone desaparecieron en el proceso de regeneración y que no constan en el mapa turístico oficial. La intención final era exhibir estos mapas dentro de los puntos de distribución para que fueran repartidos a los turistas que los requirieran, lamentablemente, el presupuesto impidió que se culminara con éxito este proceso.⁴¹

Conclusiones

En los proyectos generados en el taller Experiencias Locales observamos distintas posibilidades de trabajo con barrios y comunidades específicas, como profesores consideramos que es importante entender los proyectos como ejercicios académicos y no tanto como propuestas artísticas íntegramente consumadas. Si se los aprecia como ejercicios académicos, hay que pensar si estos itinerarios de aprendizaje aportan (o no) a la formación de artistas profesionales y a otros actores del campo cultural como educadores de arte, gestores y curadores, etcétera.

Si hay algo cierto, es que no todos los artistas tienen interés por este tipo de prácticas (eso sucede en el mundo del arte y también en las universidades). Los estudiantes que son críticos manifiestan desconfianza, por un lado, respecto a la calidad artística de esos procesos; por otro, cuestionan el aporte real de estos proyectos en las comunidades. Sin embargo, el fin último del taller no está enfocado a que los estudiantes se dediquen de tiempo completo a prácticas artísticas sociales. El propósito de este replanteo curricular tiene el objetivo de formar artistas que sean sensibles a la diversidad cultural

⁴¹ El proyecto de Diego Carvajal se puede visitar en la página de Experiencias Locales, recuperado de: <http://experienciaslocales.wix.com/experienciaslocales#!Portada/zoom/c16ud/imagedec>, consultado en mayo de 2017.

y esto se vea reflejado en su producción profesional, una producción que no esté alejada de la realidad de su propio contexto.

Hay una desconfianza desde el arte, los estudiantes y desde la misma sociedad en torno a la relación entre institución cultural y procesos sociales. Se puede interpretar que todo proyecto artístico planteado como una práctica social responderá simplemente a las agendas institucionales. Ciertamente, existe el riesgo de que se utilice este tipo de prácticas para tapar baches educativos de cada una de las instituciones. Una propuesta interesante es planteada por la educadora de museos Carmen Mörsch, quien al referirse a la relación entre institución cultural-comunidad, propone un abordaje de lo transformativo, en el sentido de que se provoca un tipo de correspondencia en la cual tanto la comunidad como la propia institución terminan transformadas, es decir, que en este abordaje, el proceso participativo es más cercano a lo que se entiende por democrático, ya que la toma de decisiones sucede de manera libre para cada una de las partes en diálogo, ya que les posibilita condicionar los términos de su participación.⁴² En este sentido, se puede decir que la relación que se establece entre institución, universidad y comunidad no es necesariamente problemática, la complejidad para que se concrete una experiencia transformadora estaría más bien en cómo se lleve a cabo el proceso.

Como profesores de la carrera de Artes Visuales nos cuestionamos la pertinencia de este taller en la etapa de formación de los estudiantes como artistas o agentes del campo cultural. El sexto semestre de estudios puede ser un momento importante para su proceso artístico personal, tanto en su aspecto formal como conceptual, y este taller podría ser una distracción en este proceso. Sin embargo, creemos que el taller Experiencias Locales aporta en la sensibilización y formación de la conciencia crítica de los estudiantes. Esta experiencia también les presenta una posibilidad de trabajo artístico que es pertinente en el circuito artístico de Quito. Algo que puede ser un resultado directo del taller es que a partir de la incorporación de esos contenidos en el plan de estudios, las investigaciones de fin de carrera —incluso las más subjetivas— siempre se encuentran conscientes del contexto de donde provienen.

⁴² Carmen Mörsch, "At a Crossroads of Four Discourses: Documenta 12 Gallery Education in Between Affirmation, Reproduction", en Carmen Mörsch (ed.), *Documenta 12 Education 2: Between Critical Practice and Visitor Services of a Research Project*, 2009, pp. 9-31.

Bibliografía

- Borgdorff, Henk, *The Debate on Research in the Arts*, Bergen, Kunsthøgskolen I Bergen, 2006.
- Bourriaud, Nicolas, Cecilia Beceyro, y Sergio Delgado, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Cartagena, María Fernanda, "Arte y transformación social", en Ricardo Restrepo (coord.), *El derecho al arte en Ecuador*, Quito, IAEN, 2013.
- Chalmers, F. Graeme, e Isidro Arias, *Arte, educación y diversidad cultural*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Collados, Antonio, Javier Rodrigo Montero, y Yolanda Romero. *Transductores: Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro José Guerrero, 2009.
- Facultad de Bellas Artes, "Máster Universitario Investigación 'En Arte y Creación'", p. 1, recuperado de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/titulaciones/139.pdf>, consultado en mayo de 2017.
- Freire, Paulo, *La educación como práctica de la libertad*, Madrid, Siglo XXI, 2015.
- Fundación Museos de la Ciudad, "Documento de metas y objetivos de la Fundación Museos de la Ciudad", Quito, recuperado de: <http://www.fundacionmuseosquito.gob.ec/>, consultado el 2 de mayo de 2016.
- Hanley, Lisa, y Meg Rurhenburg, "Los impactos sociales de la renovación urbana: el caso de Quito, Ecuador", (Andreína Torres, trad.), en Fernando Carrión M. y Lisa Hanley (eds.), *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable*, Quito, FLACSO Ecuador, 2005.
- Hernández, Fernando, "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación", *Educatio Siglo XXI*, núm. 26, 2008, pp. 85-118.
- Kester, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Kingman, Eduardo, "Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura", *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 20, septiembre de 2004, pp. 26-34.
- Montero, Javier Rodrigo, "Las pedagogías colectivas como trabajo en la red: itinerarias posibles", en Antonio Collados, Javier R. Montero, y Yolanda Romero, *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*, recuperado de: <http://javierrodrigomontero.blogspot.com/2010/04/transductores-pedagogias-colectivas-y.html>, consultado el 24 de abril de 2016.
- Mörsch, Carmen, "At a Crossroads of Four Discourses: Documenta 12 Gallery Education in Between Affirmation, Reproduction", en Carmen Mörsch (ed.), *Documenta 12 Education 2: Between Critical Practice and*

- Visitor Services Results of a Research Project*, Zúrich, Diaphanes, 2009, pp. 9-31.
- Schneider, Arnd, y Christopher Wright, *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford, Berg Publishers, 2010.
- Smith, Marquard, "Introduction", en Michael Ann Holly y Marquard Smith, *What is Research in Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, pp. 20-21.
- Sullivan, Graeme, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, Thousand Oaks, Sage, 2005.
- Wilson, Mick, "Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester", *Art Journal*, vol. 66, núm. 3, 2007, pp. 106-18, recuperado de: doi:10.1080/00043249.2007.10791275, consultado en mayo de 2017.

Retos metodológicos del etnofunambulismo

CHARLOTTE PESCAYRE*

Francesa de nacimiento, crecí en México y estudié ciencias sociales y artes del circo (en particular danza en cable tenso o alambrismo) en Europa. Pronto sentí la necesidad de asociar la investigación etnológica e histórica con la práctica de las artes del circo. Esta investigación se desarrolló en diferentes ejes: en 2006 elaboré una tesis de licenciatura en Antropología Social sobre los procesos de creación del humor en la Universidad Complutense de Madrid; en 2008 escribí una tesina sobre el equilibrio y el desequilibrio para obtener el diploma de Artista de Circo Contemporáneo. Regresé a México y participé en el festival de circo Rodará, celebrado en Puebla, con la compañía Otro Circo. En ese evento conocí a los Maromeros Zapotecos de Santa Teresa, Veracruz, quienes fueron invitados. Esas experiencias nutrieron mi decisión de entregarme al estudio de las prácticas acrobáticas mesoamericanas¹ en sus distintos aspectos. Durante la maestría estudié las formas del circo actual mexicano y algunas de sus raíces tanto prehispánicas como colonia-

* Université Paris Ouest Nanterre la Défense, Universidad Nacional Autónoma de México (Estudios Mesoamericanos), Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines (Cemca), Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (Conacyt).

¹ Aquí me refiero al espacio mesoamericano y a prácticas tanto prehispánicas como contemporáneas.

les. Así, pude establecer una tipología de cuatro formas de circo: *a)* el circo clásico o “tradicional”, realizado bajo carpa y representado por las grandes familias de circo como los Atayde o los Vázquez; *b)* el circo social, cuyo objetivo es la reinserción social a través del circo, representado por Machincuepa, A. C.; *c)* el circo contemporáneo, que ha conocido un amplio desarrollo desde 2000 en México con compañías como Cirko de Mente o Circo Sentido, y *d)* el llamado “circo indígena o campesino”, representado por la maroma.

La maroma es una expresión espectacular, ritual y festiva practicada por artistas campesinos indígenas y mestizos en las regiones rurales del sur de México. El “espectáculo” incluye acróbatas, equilibristas, payasos, trapecistas y músicos, y se lleva a cabo durante las fiestas patronales de Oaxaca (Mixteca, Sierra Mixe, Costa Chica), Guerrero, Puebla y Veracruz (en la zona zapoteca que colinda con Oaxaca), así como en las fiestas del ritual agrícola en Guerrero. Aunque la maroma presente numerosas variaciones regionales, su estructura se puede resumir de la siguiente manera: en primera instancia, los maromeros van a la iglesia a encomendarse al santo patrón de la comunidad o del barrio y le piden protección antes de proceder al montaje del cuadro aéreo y de las tijeras² para la danza en cuerda o alambre con materiales previamente escogidos. Acompañados por la banda de viento, los maromeros recorren la comunidad para invitar a los habitantes a la función, la cual se compone de “números” de barra, honda o columpio, acrobacias de piso —denominadas “juegos de salón”—, trapecio, danza en cuerda o alambre, así como pantomimas y versos que corren a cargo de la figura del payaso. El espectáculo puede durar hasta cinco horas. Por lo general, quien inaugura la función es el payaso. Las escenas cómicas consisten en versos, “intermedios” y pantomimas. En el número de barras los maromeros dan vueltas alrededor de una barra fija, el acto puede realizarse solo o en pareja. La honda o columpio se amarra en ambas partes del cuadro y en ella se ejecutan acrobacias. El equilibrismo se lleva a cabo atravesando la cuerda o alambre por pequeños brincos, con ayuda de un balancín o vara para equilibrarse. El número final es el trapecio y se puede tratar de un solo trapecio o de varios, sobre los cuales se efectúan acrobacias colectivas.

² Estructura de madera o de metal en forma de X que permite sostener la cuerda o alambre en tensión.

En la actualidad realizo una investigación etnológica sobre la maroma frente a los procesos de patrimonialización en diferentes localidades de los estados de Oaxaca, Puebla, Veracruz y Guerrero. Este artículo es resultado de la postura como etnofunambulista que he adoptado en la producción del conocimiento sobre la maroma. La etnografía contemporánea exige considerar el aspecto metodológico y la relación etnográfica como un objeto de estudio en sí mismo.³ El presente artículo es un ejercicio experimental en este sentido, por ello tomará la calidad de testimonio etnofunambulístico. En primera instancia, definiré el etnofunambulismo⁴ y el papel del artista investigador en la etnografía. Explicaré cómo las experiencias artísticas constituyeron una herramienta real de acceso a los diferentes campos, proponiendo una etnografía multilocal. Por último, analizaré mi implicación en cada una de las situaciones etnográficas, así como en las conexiones entre ellas. A lo largo del texto, expondré los retos metodológicos del etnofunambulismo a través de algunos ejemplos etnográficos.

El artista investigador y el etnofunambulismo

El estudio de mi propia práctica me llevó a conceptualizar mi quehacer, dándole el nombre de etnofunambulismo. *Etno* no porque se trate únicamente del estudio de las danzas de otras culturas, sino por el uso de la etnografía como método principal de investigación, y *funambulismo* (del latín *funis*, “cuerda”, y *ambulare*, “caminar”), por la danza en cuerda o alambre. El funambulismo abarca las diversas maneras de danzar en una cuerda o alambre: funámbulos, alambristas⁵

³ En este sentido, véase la obra de Christian Ghasarian (ed.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, 2002.

⁴ En publicaciones anteriores lo había nombrado etnoalambrismo, pero en ese caso sólo hubiera contemplado el alambrismo, que es una de las ramas del funambulismo. Decidí ampliarlo a etnofunambulismo, ya que permitía abarcar la diversidad de maneras de danzar en cuerdas o alambres.

⁵ El alambrista es un artista que presenta un número compuesto por equilibrios, danzas, saltos y acrobacias sobre un alambre tensado a dos metros de altura. A diferencia del funámbulo, que trabaja en grandes alturas, el alambrista no usa balancín. Puede valerle de un abanico grande o una sombrilla truncada (Dominique Denis, *Dictionnaire du cirque*, 1997). En México, el maromero danza sobre una cuerda o alambre entre dos y tres metros de altura y usa balancín, la técnica es la de los maromeros europeos del siglo XVI al XVIII.

y maromeros.⁶ El etnofunambulismo nace de la vinculación de dos campos de trabajo: la etnología y el funambulismo. Se trata de una propuesta que articula los espacios de difusión de espectáculos con los del trabajo de campo; además, busca un equilibrio entre la creación escénica y la reflexión transcultural respecto a las prácticas acrobáticas mesoamericanas. El etnofunambulismo opera en los campos de formación, creación, cooperación internacional e investigación en las artes acrobáticas. Como proceso intelectual y artístico, pretende ir más allá de la observación participante y de la participación observante,⁷ pues el contexto de génesis nace de formaciones paralelas, es decir, no es el practicante quien se convierte en investigador ni el investigador quien aprende una práctica en el transcurso del trabajo de campo,⁸ sino que ambas disciplinas se funden en una sola persona: el artista investigador (en este caso, etnofunambulista).

El etnofunambulismo se inserta en algunas ramas de la antropología, como las del arte, el ritual, el cuerpo y la danza. Además, posee afinidades con la etnoescenología, que se institucionalizó como disciplina en 1995 y se basa en el “estudio, en las diferentes culturas de las prácticas y comportamientos humanos espectaculares organizados”.⁹ En el caso de la etnoescenología, si bien es deseable que el etnoescenólogo posea una experiencia de la práctica, tal no es indispensable. En el caso del etnofunambulismo, la investigación y la práctica se complementan de manera sincrónica. Por lo tanto, el investigador influye en la práctica que estudia y dicha práctica transforma al investigador en dos direcciones: en la construcción del conocimiento antropológico y en su manera de concebir su propia práctica artística. Dada su afinidad con la etnoescenología, cabe resaltar que la “escena” del etnofunambulismo se materializa en el delgado camino de la cuerda o alambre, prestando atención a contextos rituales, comunitarios y festivos en los cuales se realizan las

⁶ ¿Y por qué no?, en un futuro a los *slackliners*, aunque este último se trate de un deporte y no de un arte.

⁷ Bastien Soulé, “Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales”, *Recherches Qualitatives*, vol. 27, núm. 1, 2007, pp. 127-140.

⁸ Véase el trabajo de Loïc Wacquant sobre el box (Loïc Wacquant, “Corps et âme [Notes ethnographiques d’un apprenti-boxeur]”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 80, 1989, pp. 33-67).

⁹ Jean Marie Pradier, “Ethnoscénologie: la profondeur des émergences”, en Centre International D’ethnoscénologie y Internationale de *L’imaginaire* (eds.), *La scène et la terre: Questions d’ethnoscénologie*, 1996, p. 16. Las traducciones del francés son propias.

variantes de la danza en cuerda o alambre. El etnofunambulismo abarca la danza en cuerda o alambre y su diversidad a lo largo del tiempo y el espacio; el concepto incluye a maromeros europeos, americanos y asiáticos desde el siglo XVI hasta nuestros días, su evolución en funámbulos de grandes alturas —como Philippe Petit—, los alambristas del circo contemporáneo y todas las variantes de danza en cuerda o alambre.

El etnofunambulismo se inserta en la línea de la investigación creación, cuyo desarrollo es de sumo interés y se ha dado principalmente en espacios académicos de Quebec. Se empezó a nombrar “investigación/creación”, después “investigación-creación” y ahora “investigación creación”.¹⁰ La investigación creación se puede definir como un “proceso de investigación establecido a partir de o a través de un proceso de creación fomentando en su surco la difusión de una producción artística y de un discurso de naturaleza teórica”.¹¹ Al ser una expresión reciente tanto en el ámbito académico como artístico, aún no existe un consenso en su definición. El mayor reto de la investigación creación es combinar una realización artística con una rigurosa reflexión teórica. Al tratarse de una interpenetración de la etnología y el funambulismo, que fomenta una dialéctica permanente entre la práctica y la investigación en un mismo sujeto productor de conocimiento, el etnofunambulismo no lleva ni barra (/), ni guion (-) entre etno y funambulismo.

La etnoescenología, la investigación creación y el etnofunambulismo ponen en jaque la exigencia de objetividad en las ciencias sociales. De acuerdo con Müller, “es la noción misma de objetividad que causa problemas [...] los datos etnográficos son producidos por la relación mutua del investigador y de los ‘sujetos’ y emergen de un ‘conocimiento situado’ y de ‘perspectivas parciales’”.¹² En efecto, en la etnografía, los mejores informantes se convierten en “compañeros epistémicos”,¹³ como lo es para mí Lamberto Revilla, de quien hablaré ampliamente más adelante. Así, en el etnofunambulismo,

¹⁰ Pierre Gosselin y Eric Le Coguiec, *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 2006, p. 1.

¹¹ Sophie Stévance y Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-création en musique: institution, définition, formation*, 2013.

¹² Alain Müller, “Altérités et affinités ethnographiques: réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors”, en *Sociologies. La recherche en actes, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques*, 2015.

¹³ *Idem.*

se trata de un proceso de *co-construcción* del conocimiento con los maromeros con quienes he entablado relaciones que superan la separación observante/observado y con quienes la relación etnográfica se ha profundizado y convertido en real amistad. Como artista investigadora y francomexicana, coincido nuevamente con que “la dicotomía *insider/outsider* no toma en cuenta la dimensión múltiple de las identidades”.¹⁴ Un ejemplo concreto de la movilización simultánea de mis varias identidades fue la fundación de Transatlancirque.

Mi interés por tensar un alambre entre México y Francia se materializó en 2010 con la conformación de Transatlancirque, asociación que tiene por objetivo fomentar el intercambio intercultural entre Europa y América Latina, mediante la creación y la difusión de espectáculos en los que se entrecruzan artes como el circo, la danza, el teatro, la música, los audiovisuales y otras disciplinas. La compañía Transatlancirque, compuesta por artistas europeos y mexicanos, reúne tres universos en su primera creación *Cabaret Mosaïk*: la vida urbana de la Ciudad de México, la cultura indígena zapoteca de Santa Teresa Veracruz y el imaginario del circo de creación francés. A la porosidad entre estos mundos se añade un intercambio transdisciplinario en este proyecto experimental: maroma, payaso teatral, son jarocho y danza en alambre.¹⁵

Durante la difusión del espectáculo *Cabaret Mosaïk* (figura 1), en México y Francia entre 2011 y 2012, conocí a los Maromeros de Cuauhtinchan en el Festival Rodará, de Cholula. Ese encuentro me permitió establecer un punto de comparación con los Maromeros Zapotecos. En la gira por Francia (2012) conviví dos meses con Lamberto Revilla, maromero de Santa Teresa Veracruz, lo que constituyó una experiencia de “antropología revertida”, en la cual Lamberto convivió con mi familia y, por mi parte, pude profundizar tanto en la relación etnográfica con los santatereseños como en la experimentación artística en el seno de Transatlancirque. También fue en este momento que mi postura reflexiva cobró fuerza, analizando los posibles impactos de mis iniciativas artísticas en la maroma, así como la transformación de mi práctica artística, nutriéndola de las experiencias con los maromeros.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Charlotte Pescayre, “La création transculturelle face à la standardisation du spectacle: le processus de création de Transatlancirque à Mexico”, *Essais, chroniques et témoignages*. (c) *Arteologie*, núm. 2, 2012.



Figura 1. t 15. Transatlancirque en el Zócalo de la Ciudad de México.
Fotografía © Jocelyn Huerta Ferreira, 2011.

El etnofunambulismo nació de todas esas experiencias, que serán detalladas y analizadas en este artículo. Como fruto de una reflexión acerca del saber de una práctica a lo largo del tiempo y a través de los grupos sociales, el etnofunambulismo constituye una herramienta etnográfica de intercambio para compartir la sensación del gesto, del cuerpo en equilibrio que genera conocimiento etnológico. El alambre fungió como un vehículo hacia el objeto de estudio y a los diferentes campos etnográficos, permitiéndome aprehender regímenes de saber de comunidades que practican la maroma.

En el ámbito metodológico, el etnofunambulismo se inserta en una etnología de proximidad y una perspectiva de reflexividad, es decir, tiene la “capacidad de adoptar un doble punto de vista: hacer una actividad como sujeto de una experiencia y verse haciéndola como objeto de su propia mirada”.¹⁶ En él se combinan formas de familiaridad y de extrañamiento con el trabajo de campo. La familiaridad radica en la disciplina, en compartir la experiencia sensible de subirse a una cuerda o cable y estar en equilibrio sobre él; por

¹⁶ Alain Müller, *op. cit.*

otra parte, la diferencia radica, en lo personal, en mi condición de mujer y de extranjera (no sólo por mi parte francesa, sino como ajena a los grupos culturales mixes, mixtecos, zapotecos y nahuas que estudio). Los retos metodológicos son numerosos y se presentan a lo largo del proceso de producción del saber.

Al dialogar con mis interlocutores, se presentan dificultades en la formulación de preguntas pertinentes y explícitas debido a los saberes implícitos que, como alambrista, tengo. Retomando las ideas de Faulkner y Becker,¹⁷ se trata de lidiar con obstáculos, preconcepciones, situaciones embarazosas generadas por preguntar acerca de temas que el entrevistado sabe que ya conocemos, lo que desemboca en una exploración mutua y provoca que el saber tácito se explicita.¹⁸ La cuestión del género en la recaudación de datos influye en muchos sentidos, pues es poco común encontrar a mujeres marome-ras. Así, el etnofunambulismo constituye una postura autorreflexiva que puede producir resultados. El propósito de este texto no es el de asentar las premisas de un manifiesto del etnofunambulismo, puesto que no se pretende institucionalizar como una nueva disciplina, sino el de exponer los retos metodológicos que enfrenta el artista investigador etnofunambulista en su quehacer etnográfico.

Una etnografía multisituada

La etnografía multilocal o multisituada es una metodología que se basa en la multiplicación de los sitios de investigación y en la puesta en relación de diferentes campos. Se usa sobre todo con objetos de estudio que contienen dimensiones multilocales, circulatorias, transnacionales o reticulares, por ejemplo, los fenómenos de migración. Los pioneros en esta metodología son George E. Marcus¹⁹ y Arjun Appadurai.²⁰ El primero la define como una “etnografía móvil que toma trayectorias inesperadas al seguir formaciones culturales

¹⁷ Robert R. Faulkner y S. Becker Howard, “Studying Something You Are Part Of: The View From the Bandstand”, *Ethnologie Française*, vol. 38, 2008, pp. 15-21.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ George E. Marcus, “Ethnography in/ of the World System: The Emergence of Multisited Ethnography”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, pp. 95-117.

²⁰ Arjun Appadurai, “Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology”, en Richard F. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, 1995 [1991], pp. 191-210.

a través y dentro de múltiples sitios de actividad que desestabilizan la distinción, por ejemplo, entre mundo de vida y sistema [...] distinción a partir de la cual se han concebido múltiples etnografías".²¹ La etnografía multilocal parece responder a los retos de una etnografía en un contexto de globalización en el cual un estudio monográfico se revelaría insuficiente. Se adapta perfectamente al estudio de las prácticas artísticas itinerantes como la música, el teatro y, en el caso de mi objeto, la maroma mesoamericana. Siguiendo los principios metodológicos de Marcus, en el estudio de las prácticas artísticas resulta indispensable poder seguir a los artistas para generar una conexión etnográfica entre la práctica localizada y su desterritorialización, pues "la estrategia de seguir literalmente las conexiones, asociaciones y relaciones imputables se encuentra en el centro mismo del diseño de la investigación etnográfica multilocal".²² En el caso de la etnografía de la maroma mesoamericana contemporánea, se añade a su aspecto multisituado la dimensión multilingüe. He ahí uno de los retos fundamentales del etnofunambulismo. Si bien en el marco de una tesis doctoral resultaría imposible dominar las lenguas mixe, mixteca, zapoteca y náhuatl, el conocimiento del lenguaje físico de danzar en una cuerda o alambre permite establecer una relación etnográfica *sui generis*.²³

Al yuxtaponer las comunidades mixtecas, mixes, zapotecas y nahuas, resulta indispensable la dimensión comparativa en el estudio. Al ser móvil y multisituado, "cualquier etnografía de tal objeto tendrá una dimensión comparativa que le es constitutiva en la forma de yuxtaposición de fenómenos".²⁴ En el caso del etnofunambulismo, la autorrepresentación de la investigadora en la etnografía contemporánea refleja la necesidad de una reflexión ética y una reflexividad permanente. Siguiendo este proceso, y asumiendo que la co-construcción del conocimiento implica forzosamente la creación de verdades parciales y posicionales, el etnofunambulismo echa mano de la auto-etnografía para tratar de romper la frontera entre la etnografía y la autobiografía. Ahora bien, ¿cómo y quién delimita el campo multisituado? ¿Cómo gestionar los diferentes accesos a las localidades? Al

²¹ George E. Marcus, *op. cit.*, p. 1.

²² *Ibidem*, p. 2.

²³ El aspecto del multilingüismo en la etnografía multilocal no será abordado en este artículo.

²⁴ George E. Marcus, *op. cit.*, p. 5.

tratarse de una etnografía multisituada e itinerante, tanto el investigador como sus interlocutores definen el campo etnográfico.

En la actualidad existen en el país más de 30 colectivos de maromeros concentrados en las regiones de Guerrero, Oaxaca (Mixteca, Costa y Mixe), Veracruz (en su colindancia con Oaxaca) y Puebla (Mixteca y Cuauhtinchán). La elección de los campos que conforman la etnografía multilocal de la maroma mesoamericana resultó tanto de las diferentes relaciones etnográficas establecidas en contextos comunitarios y extracomunitarios desde 2008, como de la necesidad de responder a la pregunta de investigación: ¿cómo se construye la maroma como patrimonio o “circo indígena”? , analizando procesos de patrimonialización, de artificación o de “cirquización”.²⁵ El acceso a cada una de las maromas se hizo en mi papel de artista, por invitación en todos los casos. Con la finalidad de poder realizar un estudio comparativo de los procesos de patrimonialización de la maroma mesoamericana, y tomando las relaciones etnográficas ya encaminadas, se eligieron las comunidades de El Jicaral (Oaxaca), Santa Teresa (Veracruz), San Miguel Amatitlán (Oaxaca), en particular la trayectoria de don Alfonso Jiménez, Santa María Tlahuitoltepec Mixe y Cuauhtinchán (Puebla).

Una etnografía multisituada conlleva una implicación múltiple de la etnofunambulista. En la creación de “inter-sitios”,²⁶ el artista-investigador genera situaciones etnográficas que se vuelven parte del objeto de estudio. Ferdinando Fava considera al antropólogo como un actor social interno al campo que realiza una labor de *role making*, es decir, “un esfuerzo de adoptar un papel preexistente o de recortar, literalmente ‘esculpir’ [...] otro *ad hoc*, es decir una postura de pertenencia reconocida por parte de todos los miembros del grupo implicados en el análisis”.²⁷ Partiendo de ese presupuesto, el ejercicio reflexivo de la etnofunambulista radica en primera instancia en la toma de conciencia del ser una mujer blanca que danza en un alambre, para la cual no existía un papel preexistente —y pocas posibilidades de “esculpir” uno.

²⁵ Charlotte Pescayre, “Traverser sur un fil. La maroma mexicaine contemporaine: patrimoine ou ‘cirque indigène’?”, *Terrain*, núm. 64, 2015, pp. 144-157.

²⁶ Juliette Sakoyan, “L’éthique multi-située et le chercheur comme acteur pluriel. Dilemmes relationnels d’une ethnographie des migrations sanitaires”, *Ethnographiques*, núm. 17, noviembre de 2008.

²⁷ Ferdinando Fava, *Qui suis-je pour mes interlocuteurs? L’anthropologue, le terrain et les liens émergents*, 2014, p. 37.

Fue a través de una investigación de largo aliento, multiplicando mi presencia en momentos importantes para las comunidades y sus maromeros, que fui construyendo con ellos mi papel. La construcción en el tiempo de una profunda relación etnográfica permite el entendimiento de lo que es el artista investigador para sus interlocutores, ya sea que el acceso se haya realizado a través de una experiencia artística o puramente etnográfica. El entendimiento y la construcción de la postura de pertenencia de la etnofunambulista las bases de una etnografía plural desde adentro: “Si llega a entender lo que es para las personas con las cuales interactúa, puede también lograr identificar los procesos que desea estudiar, y conocer un universo social desde el interior, de dentro”.²⁸

Así, la relación etnográfica se revela como viva y recíproca con los otros. La reflexividad consiste en la toma de conciencia de sí mismo, pero también del lugar que los otros nos dan en una compleja red de relaciones. Detallar mi implicación como etnofunambulista en cada una de las localidades de la investigación resultaría fuera del objeto de este artículo. A continuación expondré situaciones que revelan distintas implicaciones en los procesos de patrimonialización, de artificación y de “cirquización” de la maroma.

Santa Teresa, Veracruz

Santa Teresa, Veracruz, es una comunidad zapoteca fundada en 1912. El colectivo de maromeros de la localidad se compone de hombres jóvenes de entre 14 y 26 años. Desde 2004 participan en la Cumbre Tajín en el proyecto de Laboratorio de Acrobacia Indígena, autonombrándose como “circo indígena”. Es el grupo de maromeros que más contacto ha tenido con circos como el Atayde o la compañía Otro Circo de la Ciudad de México. En 2008, durante el Festival Rodará, el contacto con los Maromeros Zapotecos se dio porque me faltaba material para instalar mi alambre y ellos se ofrecieron a ayudarme. En la cena, consideraron que las tortillas eran malas y uno de ellos me invitó a Santa Teresa a “probar las mejores tortillas del mundo”. Fue así que en el 2010 hice mi primera estancia de campo, acompañándolos después a una función del Laboratorio de Acrobacia

²⁸ *Ibidem*, pp. 57-58.

Indígena en el marco del Festival Barroquísimo, en Puebla. Meses después se fundó Transatlancirque...

Transatlancirque

La creación del primer espectáculo de Transatlancirque tuvo lugar en la Ciudad de México en 2011. Se trató de una creación colectiva en la cual empezaron Solène Albores, Rodrigo Hernández, Francisco Arciniega, Rodrigo Machuca, Darina Robles, Lamberto Revilla y quien esto escribe. Los tres primeros artistas se salieron del proceso en el transcurso de la creación. Lamberto Revilla, maromero zapoteco²⁹ de Santa Teresa, Veracruz, se mudó a la Ciudad de México durante el proceso de creación, y consiguió trabajos complementarios en tiendas y bancos. Durante 2011, el espectáculo se difundió en festivales mexicanos como Rodará (Puebla), Ozomatli (Ciudad de México), Alianza Francesa de México, Ficho (Guadalajara), a la vez que se preparaba la salida a Europa.

Durante el proceso de creación, realicé entrevistas con Darina Robles y Lamberto Revilla, las cuales pude plasmar en mi tesis de maestría. Una de las mayores preocupaciones de Lamberto era la interacción que pudiera haber con maromeros franceses al dar talleres en Francia. Entrevistar a artistas colaboradores de mi misma compañía se convirtió en un reto metodológico más del etnofunambulismo. Otra experiencia previa fue nuestra participación en la Feria de Cuarto Viernes de Cuaresma de Tezoatlán de Segura y Luna (Mixteca, Oaxaca) en marzo de 2012, en la que convivimos con Rubén Luengas, director de Pasatono Orquesta, y que suscitó la idea de hacer algo juntos en un futuro.

En el mes de mayo de 2012, Darina Robles, Rodrigo Machuca, Lamberto Revilla y yo viajamos a Francia para presentar nuestro espectáculo en el CIAM de Toulouse en un contexto universitario. Trabajamos con Frédéric Maigne, quien nos ayudó a adaptar el espectáculo para un público francés. A pesar de la traducción y adaptación, los “chistes culturales” no funcionaron. Algunas secuencias creadas para provocar risa no tuvieron el resultado esperado y la

²⁹ A pesar de que Santa Teresa es una comunidad indígena zapoteca, la lengua se está perdiendo. Los jóvenes aún entienden la lengua, pero no la practican entre ellos y no se la transmiten a sus hijos. Recientemente se han impulsado iniciativas de revitalización de la lengua, por ejemplo, con la creación de un jardín de niños bilingüe.



Figura 2. Lambert Revilla y Louis, Convención de alambristas, Bourg Saint Andéol (Francia). Fotografía © Charlotte Pescayre, 2012.

risa se provocó en escenas no previstas. Entre los espectadores, los que mostraron más empatía con el humor fueron los estudiantes mexicanos radicados en Toulouse que se encontraban en el público, probablemente porque se sintieron identificados con escenas de su país. De ahí fuimos al Festival Mirabilia en Fossano (Italia). Por normas administrativas de seguridad social europea, las cuales sólo permitían presentaciones artísticas por parte de europeos, no fue posible presentar nuestro espectáculo y la única opción fue la exposición de fotografías del proceso de creación y de la difusión previa que se había dado en México.

De regreso a Francia, estuvimos en la Convención Internacional de Alambristas en “La Cascade” en Bourg Saint Andéol. Durante la convención, Lambert pudo convivir con alambristas y funámbulos franceses (figura 2), lo cual extendió nuestra experiencia de compartir saberes dancísticos en el alambre. Después de la experiencia, fuimos a mi casa familiar en el sur de Francia, donde Lambert convivió con mi padre. Si la experiencia pareció haber sido un “fracaso artístico”, la experiencia de antropología dialógica resultó de sumo interés. Lambert llevaba al principio del viaje una suerte de

diario de campo, que años después me compartió. Era la primera vez que él viajaba en avión y salía de México, su experiencia quedó plasmada, en particular el viaje de ida, el cual tuvo que hacer una escala en Londres.

Cabe destacar que entrar a Francia como un falso turista resultó muy complicado, teniendo que lidiar con la policía local de Toulouse.³⁰ A su regreso a Santa Teresa, Veracruz, compartió sus vivencias afirmándose como artista en el pueblo. En 2013 pudimos alcanzar la etapa de “relocalización de la tradición”,³¹ presentando el espectáculo el Día de Muertos en Santa Teresa, Veracruz, donde fue muy apreciado. Como experiencia etnofunambulística, dicha presentación continuó abriéndome puertas en esa comunidad de Veracruz, permitiendo profundizar la relación etnográfica que ya había entablado con algunos habitantes y maromeros. Poco a poco, las experiencias con Transatlancirque me llevaron a conocer otras maromas y otras comunidades como las de la Mixteca, Cuautinchán y Santa María Tlahuitoltepec Mixe. (figura 3).

Dada la investigación de largo aliento con los maromeros de Santa Teresa, Veracruz, y las experiencias creativas de Transatlancirque—incluyendo a uno de ellos como artista—, se estableció una implicación particular tanto con la localidad como con la compañía de maromeros. Cuando conocí a Lamberto Revilla, él tenía 18 años, aún estudiaba en la preparatoria y era músico del grupo Montañez. Lamberto es maromero desde los once años de edad. En la actualidad tiene 26 años, está al frente de la tienda de abarrotes de su tío en Santa Teresa y sigue siendo maromero. Cabe destacar que ser maromero no es considerado una profesión, todos los maromeros ejercen otros oficios para vivir: campesino, albañil, mecánico, etcétera. Después de la experiencia en Francia, Lamberto Revilla trabajó como gerente en un banco en la zona conurbada de la Ciudad de México. Un año después, regresó a Santa Teresa a contar su experiencia, autoconsiderándose como un artista que había adquirido conocimientos de teatro. Lamberto es uno de los pocos maromeros que sigue

³⁰ Su regreso a México también fue problemático porque en el aeropuerto no creían que fuera mexicano, no ubicaban Santa Teresa en el mapa y le reclamaron ser un migrante centroamericano.

³¹ La relocalización de la tradición consiste en restituir la tradición de la maroma a su lugar de origen después de los experimentos artísticos en los que se la involucró. Charlotte Pescayre, “La création transculturelle face à la standardisation...”, *op. cit.*



Figura 3. Transatlancirque en Santa Teresa Veracruz. Fotografía © Mario Revilla Vásquez, 2013.

practicando³² en su pueblo, en las salidas de los maromeros a otras fiestas patronales, en eventos organizados por el gobierno, como los de la CDI, y en los esporádicos eventos que Transatlancirque tiene en el país (figura 3). A la fecha, es uno de los pocos individuos que ha evitado migrar a Estados Unidos, y pese a su talento especial como maromero, Lamberto Revilla no vive de la maroma. Cuando en 2013 presentamos el espectáculo en la comunidad, a diferencia de las demás funciones en las cuales yo inauguraba la función con un discurso, le di el micrófono para que él cumpliera ese papel. Presentar el espectáculo en Santa Teresa cerró un círculo en nuestra vida como compañía, cumpliendo con la lógica de la “relocalización de la tradición”.³³

³² En Santa Teresa los maromeros se retiran aproximadamente entre los 20 y los 25 años de edad, sea para migrar, estudiar o porque se casaron.

³³ Charlotte Pescayre, “La création transculturelle face à la standardisation...”, *op. cit.*

Cuauhtinchán es un pueblo de aproximadamente diez mil habitantes que se sitúa a pocos kilómetros de la ciudad de Puebla y fue fundado en el siglo XII. La compañía local de maromeros se compone de aproximadamente quince artistas, niños, jóvenes y adultos, incluyendo a las mujeres. La práctica de la maroma en Cuauhtinchán se remonta al año 1930 y su variante es de origen mixteco. Mi primer contacto con los maromeros de Cuauhtinchán fue en el marco del Festival Rodará, en la ciudad de Cholula, durante la edición del año 2011. Se trataba del primer año de reactivación de la maroma de dicha localidad después de una interrupción de varios años. A decir de mis informantes, la maroma se suspendió en 1989 por falta de maromeros y de recursos económicos para la adquisición de herramientas, vestuarios y materiales necesarios para llevar a cabo la representación. Volvimos a coincidir en el mismo festival en Atlixco el siguiente año.

En 2014 tuve una presentación del concierto-espectáculo “Maroma” con Pasatono Orquesta en la ciudad de Puebla, e invité a los representantes de la maroma de Cuauhtinchán a verme. Pudimos intercambiar palabras y experiencias, continuando nuestras conversaciones a través de Facebook. Así, en abril de 2015 fui invitada a la fiesta en honor al Señor de la Misericordia en el rancho “La Chingada”, de San Baltazar Torija. En enero de 2016 asistí a la fiesta patronal en honor al Divino Redentor, y a la misma fiesta de San Baltazar Torija en abril.

Santa María Tlahuitoltepec Mixe

Fui invitada a Santa María Tlahuitoltepec Mixe por un compañero de maestría que estaba haciendo su trabajo de campo y colaboraba con la Universidad Intercultural del Cempoaltépetl (UNICEM). Presentamos el espectáculo *Son Pa Xúchitl* de Transatlancirque (figura 4) en la fiesta de mayo de 2013. Antes de llegar, yo tenía conocimiento de que Tlahuitoltepec contaba con maromeros. Al realizar el montaje de nuestras estructuras, Roberto Pérez, responsable del colectivo de maromeros y trapevistas “Comuneros del Viento”, se acercó a entablar un diálogo y a ayudarnos. Intercambiamos nuestros datos y nos volvimos a encontrar un mes después en Huajuapán de



Figura 4. Presentación de *Son Pa Xúchitl*, Santa María Tlahuitoltepec Mixe. Fotografía © Luis Balbuena Gómez, 2013.

León, durante el Encuentro de Maromeros. Posteriormente, se generó una relación de amistad con el hijo de Roberto, Javier, que actualmente es estudiante de Antropología en la ENAH. En 2014 y 2015 realicé estancias de campo durante la fiesta patronal de diciembre en Tlahuitoltepec.

El Jicaral (Oaxaca)

El Jicaral es un pueblo mixteco ubicado en la frontera entre Oaxaca y Guerrero; pertenece al municipio de Coicoyán de las Flores. El

acceso a la comunidad se realizó por intermediación de Ofelia Pineda, con quien nos pusimos en contacto a través de Facebook. Ofelia Pineda me había visto en el alambre en Tezoatlán de Segura y Luna en 2012 y en 2015. Ese mismo año decidí realizar una estancia en el pueblo, en el cual me recibió Sergio Pineda, hermano de Ofelia y miembro del grupo de música mixteca Yaandavi Kings. Posteriormente realicé otras dos estancias en las que pude vincularme con los maromeros de El Jicaral y realizar entrevistas en mixteco con algunos de ellos.

Don Alfonso Jiménez y la maroma mixteca de San Miguel Amatitlán

Don Alfonso Jiménez es un payaso de San Miguel Amatitlán de cerca de 60 años de edad, quien aprendió el oficio de payaso maromero de su padre, Erasmo Jiménez, reconocido barrista y payaso del pueblo, quien se retiró hace pocos años por su avanzada edad. La historia de don Alfonso está plasmada en la investigación pionera sobre maroma mixteca de Luz María Robles Dávila.³⁴ Por mi parte, conocí a don Alfonso en el Encuentro de Maromeros, organizado en 2013 por la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán de León. Participó en el video “El maromero”, de Pasatono Orquesta y Eugenia León difundido por Canal 22 en 2008; en la película *¿Qué sueñan las cabras?*, de Jorge Prior, y en *La Tirisia*, de Jorge Pérez Solano. Su retrato está plasmado en las pinturas de José Luis García en el hotel La Maroma, de Huajuapán de León. Desde 2013 participa en el concierto-espectáculo *Maroma* de Pasatono Orquesta. Se puede decir que él es el único maromero que vive de la maroma. En el marco del concierto-espectáculo *Maroma* colaboré con don Alfonso. En noviembre de 2013 participamos en la grabación del video “Obertura maromera”³⁵ de Pasatono en Tezoatlán de Segura y Luna (figura 5).

La primera función de *Maroma*, en la que se unieron Pasatono Orquesta, la maroma de San Miguel Amatitlán y Transatlancirque, se realizó en septiembre de 2014 en el Centro Cultural San Pablo, Oaxaca. Le siguieron funciones en el Museo Nacional de los Ferro-

³⁴ Luz María Robles Dávila, *Versistas de la escena: la maroma campesina* [CD], 2008.

³⁵ Pasatono Orquesta, “Obertura maromera” [video musical], recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=J1sFmaUwYO0>, consultado el 10 de enero de 2017.



Figura 5. Charlotte Pescayre en la grabación de "Obertura maromera", de Pasatono Orquesta, Tezoatlán de Segura y Luna (Oaxaca). Fotografía © Guillermo Círiga Villagómez, 2013.

carriles, en Puebla, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y el Centro Nacional de las Artes (figura 6). Dicho proyecto me permitió realizar una suerte de participación observante en escena y generar una verdadera relación de amistad con don Alfonso y su familia. Además, en enero de 2015 se realizó la grabación de la serie de la televisión francoalemana: *Arte "Quel Cirque!"* en Tezoatlán de Segura y Luna.

Mi implicación en *Maroma* fue como artista, pero también constituyó una experiencia de campo desde adentro. Escribiendo mi diario *a posteriori*, me percaté de que dicho proyecto generó un imaginario a nivel nacional de la maroma que se distanciaba por mucho de lo que es realmente la maroma en los pueblos. El proyecto contribuyó de alguna manera a una difusión y a una artificación de la maroma, convirtiéndola en un producto de consumo, sobre todo a través del disco compacto que lleva por título *Maroma*. Fue así que tomé la decisión de no continuar colaborando en dicho proyecto. A partir de ese momento, me fue posible proseguir con el trabajo etnográfico con la distancia necesaria.



Figura 6. Don Alfonso en *Maroma*, Centro Nacional de las Artes. Fotografía © Jocelyn Huerta Ferreira, 2015.

En noviembre de 2015 tuve la oportunidad de interactuar con don Alfonso Jiménez en un contexto diferente: el de la 36^a Muestra Nacional de Teatro en Aguascalientes, compartiendo una mesa de diálogo con él y otros profesionistas del teatro mexicano. La inclusión de una función de maroma en un evento de teatro de semejante envergadura, para la cual *Maroma* abrió camino, es reveladora de una creciente artificación de la maroma a nivel nacional.³⁶

Después del Encuentro de Maromeros de 2013, mantuve contacto con los responsables de la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán de León. En octubre de 2014 planearon un encuentro

³⁶ Durante la muestra, don Alfonso interactuó con agentes del mundo del teatro que se movilizaron para su causa, abriendo un proyecto en internet a través de Fondeadora. La información del proyecto fue recuperado de: <https://fondeadora.mx/projects/una-cerca-para-la-maroma>.

en San Miguel Amatitlán, pueblo de donde es originario don Alfonso Jiménez. Mi participación radicó en que llevara a cabo un taller de intercambio de conocimientos de danza en cuerda o alambre y se le encomendó a Rodrigo Machuca hacer un taller de composición de versos. En el taller de danza en cuerda participaron las compañías de Santa Rosa Caxtlahuaca y Santa Catarina Noltepec (ambas del municipio de Juxtlahuaca) y en el de composición de versos, las de San Miguel Amatitlán y San Martín Zacatepec. Al día siguiente realizamos funciones de las distintas compañías junto con “Son Pa Xúchitl”, de Transatlancirque.³⁷ Es importante mencionar que hicimos énfasis con la noción de *intercambio de conocimientos*, pues existen preconcepciones respecto a la pertinencia de los talleres para la salvaguardia de lo que es considerado patrimonio cultural en México, las cuales dictan que los talleres contribuyen a mejorar las técnicas, en este caso de los maromeros, aprendiendo elementos ajenos a su tradición. Contraria a eso, mi propuesta fue la de adaptar mis conocimientos a la tradición maromera para que sus practicantes los pudieran proyectar dentro de su mismo quehacer maromero. Un ejemplo es el de dar media vuelta en la cuerda con la vara de equilibrio. Durante la creación de Transatlancirque habíamos logrado que Lamberto realizara ese truco y les transmití el procedimiento a los maromeros mixtecos.

En diciembre de 2015, aprovechando mi relación con la compañía de maromeros Comuneros del Viento de Santa María Tlahuilottepec Mixe y con la maroma de San Miguel Amatitlán, la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán me ofreció la dirección escénica de una “magna función de maroma” en el marco del Encuentro Estatal de Culturas Populares “El Arte en el Imaginario Popular”, en la que participé también como artista con Transatlancirque. A pesar de las dificultades técnicas y del corto tiempo del que disponíamos, logramos presentar una maroma diversa con maromeros que no estaban acostumbrados a ese tipo de colaboraciones, junto con una banda de viento oaxaqueña. La iniciativa gubernamental propició una situación etnográfica en la cual se vincularon varios campos de mi investigación en un proyecto de colaboración artística. Además de las diferentes localidades que abarca mi inves-

³⁷ Conaculta-Huajuapán, “Talleres para maromeros de la mixteca 2014” [video-reportaje], recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zZPxa27wpts>, consultado el 10 de enero de 2017.

tigación, la relación con los miembros de la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán de León han contribuido a un mejor entendimiento de los procesos de patrimonialización de la maroma mixteca.³⁸

La elección de las diferentes localidades y las personas cuya trayectoria y trama he estado siguiendo se hizo con base en mi problemática de investigación, a saber: ¿cómo se construye la maroma como patrimonio o como “circo indígena”? Las experiencias de acceso me han llevado a elegir la región mixteca con dos ejemplos: San Miguel Amatitlán —representado por don Alfonso Jiménez y su familia— y El Jicaral —por su dimensión ritual. Además, se eligieron las comunidades de Cuauhtinchán, Santa Teresa, Veracruz, y Santa María Tlahuitoltepec por las diferentes dinámicas de patrimonialización íntima o ritual y de “cirquización”. Recientemente, al haber tenido contacto con el pueblo de Acatlán, Guerrero, la investigación ha exigido tomar en cuenta la maroma guerrerense. La etnografía abarca diferentes culturas en estados de la república que cuentan con sus propias políticas culturales vinculadas a diversos partidos políticos. Además de la investigación de campo, al tratarse de una relación etnográfica principalmente con jóvenes, se han insertado las conversaciones en las redes sociales de Facebook y Whatsapp en el material etnográfico estudiado, permitiendo un contacto permanente con los actores maromeros de la investigación.

La etnografía multilocal de la maroma permite la articulación de las escalas micro y macro partiendo de situaciones microsociales. Así, el campo ya no sólo se considera como una identidad espacial, sino que se trata de una singularidad temática y del presente de la maroma. El objeto de estudio en sí es la maroma, quienes la crean, la recrean y la practican. Se trata de una práctica que es diferente de un contexto local a otro e interdependiente entre las regiones: por ello busca analizar la localización/translocalización de las maromas y las redes que constituyen sus actores sociales. Se podría decir que paulatinamente he producido mi propio objeto de estudio en la génesis de situaciones etnográficas y de experiencias de etnofunambulismo. A través de la puesta en relación de los diferentes campos

³⁸ Para ahondar en la problemática de la iniciativa de patrimonialización de la maroma mixteca, véase Charlotte Pescayre, “L'équilibriste rituel mexicain face à la démesure”, en *Memorias del Congreso de la Asociación Francesa de Etnología y Antropología* (en prensa).

unidos por la práctica de la maroma, y a pesar de la discontinuidad geográfica, cultural y social, han emergido resultados.

Los impactos del etnofunambulismo

Resultaría apresurado establecer un análisis exhaustivo de los impactos del etnofunambulismo, pero trataré de plantear tres efectos identificados que merecerán ser reevaluados a futuro.

En el marco de la creación del espectáculo *Cabaret Mosaik*, en 2011, Lamberto Revilla encarnó al personaje de Chimil, un “maromero-brujo” que vestía la piel de un jaguar y enseñó la maroma en Santa Teresa Veracruz en la década de 1920.³⁹ El espectáculo de Transatlancirque se presentó en 2011 en el Zócalo de la ciudad de México, en Xochimilco, en Cholula, Guadalajara y en 2012 en Tezoatlan de Segura Oaxaca y en Toulouse Francia. En 2013, el festival Cumbre Tajín, en el cual los maromeros veracruzanos se presentan como “circo indígena”, reprodujo el vestuario, a decir de los maromeros, a través de una diseñadora, y todos los maromeros se presentaron vestidos de jaguares. Aunque parece ser que el festival ha carecido de presupuesto en los últimos años para invitar a los maromeros, los trajes de jaguar pertenecen al festival.⁴⁰ Por eso en 2015 el representante de los maromeros compró tela para reproducir de nuevo los trajes de todos y unas máscaras, las cuales contribuí a pintar en la comunidad. A pesar de que podría resultar evidente que, si existiera una propiedad intelectual sobre el vestuario de Chimil, tal beneficiaría sin duda alguna al pueblo de Santa Teresa, el uso de la representación del Chimil en un espacio como Cumbre Tajín nos ha llevado a reflexionar sobre la propiedad intelectual en las comunidades indígenas. Tratar ese tema nos desviaría del propósito del presente artículo, pero el ejemplo de los vestuarios de tipo Chimil retomados por Cumbre Tajín, aunado al propuesto por la diseñado-

³⁹ Para mayores detalles sobre la historia del Chimil en Santa Teresa y en el marco de Transatlancirque, veáanse de Charlotte Pescayre, “Du rite au spectacle: transformations des pratiques acrobatiques mexicaines de l’époque préhispanique à nos jours”, tesis de maestría en Estudios sobre las Américas, 2012; “La création transculturelle face à la standardisation...”, *op. cit.*, y Charlotte Pescayre, “Traverser sur un fil...”, *op. cit.*

⁴⁰ En una entrevista con Chloé Campero (responsable del LAI) realizada el 20 de febrero de 2017, aseguró que ahora que no se dio continuidad al proyecto, regalará los trajes a los maromeros en el transcurso de este año.

ra, así como el delicado tema del plagio de la blusa de Tlahuitoltepec Mixe por la diseñadora Isabel Marant y la tienda francesa Antik Batik en junio de 2015, entre otros, revelan la necesidad de generar leyes que puedan proteger el derecho a la propiedad intelectual colectiva de las comunidades indígenas en México y en otras partes del mundo.

El caso de Santa Teresa, Veracruz, es particular, pues así como se ha hablado de sociedades “etnologizadas”⁴¹ en las cuales la presencia permanente de extranjeros modifica el comportamiento de los informantes, que proporcionan discursos esperados por el etnólogo —como podría ser la imagen de una fidelidad a las tradiciones—, se podría hablar de Santa Teresa como de una sociedad “cirquizada” debido a la presencia de agentes del circo clásico y contemporáneo desde 2007. Por lo tanto, así como las *sociedades etnologizadas* cada vez son más objeto de una antropología autóctona, existe una creciente reflexividad de los maromeros sobre su práctica, como lo han demostrado Mario Revilla, Roberto Pérez y Celestino Téllez, representantes de las maromas de Santa Teresa, Tlahuitoltepec y Cuauh-tinchán, respectivamente.

El quehacer como artista investigadora ha tenido efectos visibles e invisibles en las diferentes maromas. Los colectivos de maromeros que han estado familiarizados con iniciativas de patrimonialización han encontrado en mí una manera de entender el discurso patrimonial exterior y, en ocasiones, se lo han apropiado. Mi postura múltiple les ha permitido conocer un contrapunto respecto a los discursos tanto de antropólogos, promotores culturales del gobierno, profesionistas del circo y directores de festivales. Al conocer a colectivos de maromeros de diferentes culturas tuve la oportunidad de proponer al Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina un proyecto llamado “Correspondencias Maromeras”. El objetivo del proyecto es la salvaguarda de la maroma en su contexto comunitario, fomentando el intercambio entre las diferentes compañías mixes, mixtecas, nahuas y zapotecas, culminando en un Encuentro Nacional de Maromeros. Esta iniciativa me posiciona de alguna manera como una mediadora o articuladora de realidades maromeras distintas.⁴²

⁴¹ Anne Doquet, *Les masques dogon*, 1999.

⁴² El proyecto “Correspondencias maromeras” fue ganador de los fondos concursables del Crespial. Se llevará a cabo en las comunidades de Santa Teresa (Veracruz), San Miguel Amatitán (Oaxaca), Santa María Tlahuitoltepec Mixe (Oaxaca) y Cuautinchán (Puebla); véase Crespial, “Fondos concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI 2016. Resultados

Otro impacto de las experiencias etnofunambulísticas ha sido mi presencia como mujer alambrista. Al ser mujer y no usar vara para equilibrarme, una persona de edad me preguntó si lo que yo hacía era por práctica o si sabía magia.⁴³ Niñas y ancianas se han entusiasmado al verme en el alambre. En el Jicaral es mucha la curiosidad por verme bailar en el alambre, pero la regla es que yo no tengo permitido subirme a la cuerda de los maromeros, tengo que llevar la mía. Es sabido que en algunas comunidades las mujeres no pueden acercarse al cuadro de la maroma, pues eso puede constituir un peligro ritual para el equilibrista en acción. Aunque se haya impuesto como regla en El Jicaral, nunca me había subido a la cuerda de los maromeros en sus fiestas patronales sino hasta octubre de 2016, ello por respeto a la dimensión ritual de la maroma. En el marco de un reciente proyecto para ahondar en la antropología de las técnicas y hacer un documental en Santa Teresa, Veracruz, realizando la maroma como era antes —de la modernización de las estructuras y de la “cirquización”—, los maromeros consiguieron un vestuario tradicional del pueblo, me trenzaron el cabello con listones de colores y me subieron con ellos al cable tenso (figura 7). A lo largo de los preparativos de la maroma, que fueron grabados para el documental, el especialista ritual incluyó rezar por mí y puso una vela en la iglesia para que me pudiera beneficiar de la misma protección que los maromeros.

A lo largo de la investigación he desempeñado el papel de artista, investigadora, responsable de Transatlancirque, docente, directora escénica, fotógrafa, entre otros. Mi implicación camaleónica ha constituido un reto tanto para mí como para mis interlocutores. Acerca del antropólogo como camaleón, David Berliner⁴⁴ explica diferentes procesos de indigenización de un *outsider*, enfatizando la dimensión emocional de la etnografía, que consiste en tratar de sentir las emociones vividas por los interlocutores del antropólogo. Este proceso, que propicia el salir de uno mismo, nos convierte en seres pluriculturales capaces de mantener una cisión entre diferentes mun-

finales”, recuperado de: <http://www.crespial.org/es/Content2/index/0076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci-2016>; véase también correspondenciasma.wixsite.com/maromeras.

⁴³ Acerca de la maroma y la magia, véase Charlotte Pescayre, “L’équilibriste rituel mexicain...”, *op. cit.*

⁴⁴ David Berliner, “Le désir de participation ou comment jouer à être un autre”, *L’Homme*, vol. 2, núm. 206, 2013, pp. 151-170.



Figura 7. Lambert Revilla y Charlotte Pescayre en la maroma, Santa Teresa, Veracruz. Fotografía © Willy Revilla Vásquez, 2016.

dos. Siendo francomexicana, y habiendo vivido “choques culturales” desde temprana edad, se podría decir que el trabajo de cisión entre los mundos que plantea Berliner se dio de manera intuitiva.

A nivel metodológico, ha resultado de gran ayuda contar con el apoyo de un tercero, en ocasiones mi esposo y en ocasiones una fotógrafa, quienes han registrado las diversas intervenciones artísticas. La etnografía multilocal de la maroma se ha transformado en “rizomática”, con múltiples principios de conexión y heterogeneidad. Así mismo, el material etnográfico es ecléctico: fotos, videos, archivos, entrevistas, *chats*, diario de campo, periódicos, documentos históricos, códices, vestigios arqueológicos.

Mi experiencia como etnofunambulista revela la pluralidad identitaria del investigador en campo⁴⁵ y la multiplicidad de relaciones etnográficas posibles. La investigación de campo emerge como un proceso relacional y mi implicación ha necesitado una toma de conciencia de los impactos que ha tenido mi trabajo tanto en los diferentes campos como en las prácticas maromeras. A la inversa, mi

⁴⁵ Juliette Sakoyan, *op. cit.*

quehacer artístico se ha visto transformado por completo. Convivir con maromeros ha transformado mi sistema de creencias y he ritualizado mi práctica artística con profundas convicciones acerca de ella. Por ejemplo, los maromeros me han enseñado a prepararme para subir al cable y a protegerme contra el posible mal de ojo a que se expone uno al equilibrarse en el alambre; en este sentido, la experiencia etnofunambulística confirma que “el campo nos transforma. Eso significa que los otros nos transforman si sabemos escucharlos y si reflexionamos de manera descentrada con respecto a uno mismo sobre lo que vemos y sobre lo que escuchamos”.⁴⁶

Conclusiones

En el presente artículo se expusieron los retos metodológicos del etnofunambulismo a través de la interpenetración de la investigación y la práctica artística en una etnografía multilocal de la maroma mesoamericana. La parte invisible y los efectos a largo plazo del etnofunambulismo quedan por analizarse. La toma de conciencia y la postura del artista investigador en la relación etnográfica productora de conocimiento antropológico debe considerarse como una parte central del objeto de estudio. A lo largo de la investigación, he procurado que la producción de conocimiento antropológico sea “con, para y por”⁴⁷ los maromeros, considerando a algunos de los “informantes” como coautores de mi producción. A la pregunta: ¿es posible ser artista investigador?, las conclusiones dictan que es factible, pero se trata de momentos diferentes en el proceso de la investigación en el cual la distancia y el análisis póstumo se vuelven indispensables.

La creación artística experimental, como es el caso de Transatlantic-cirque, no se piensa en términos de productos acabados, sino que hace énfasis en el proceso creativo. Entre los posibles impactos del etnofunambulismo figuran el interés de niñas y mujeres por la maroma, la curiosidad de un grupo de maromeros por conocer el trabajo

⁴⁶ Maurice Godelier, “Briser le miroir du soi”, en Christian Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, 2002, p. 7.

⁴⁷ Natacha Gagné, “Le savoir comme enjeu de pouvoir. L'ethnologue critiqué par les autochtones”, en A. Bensa y D. Fassin (eds.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, 2008, pp. 19-40.

de otros, el fomento a las ganas de crear y transmitir el conocimiento maromero a futuras generaciones, el valorar el quehacer local. En el caso de Santa Teresa, la comunidad es consciente de cuestiones como la trascendencia de la revitalización de la lengua zapoteca, que se está perdiendo, y de que la maroma es la más importante de sus danzas; ellos luchan por mantener viva la maroma y formar un grupo de niños maromeros, y, ¿por qué no?, que incluya niñas. Sin embargo, visibilizar la maroma o los procesos de creación que la involucran a nivel nacional, latinoamericano o internacional conlleva riesgos. Si bien su difusión contribuye a la continuidad de la maroma y a su transmisión en las comunidades, los ojos del neoliberalismo depredador son omnipresentes y pueden generar fenómenos de turistificación, folklorizar y espectacularizar la maroma. El etnofunambulismo se construye con una perspectiva crítica de los procesos de patrimonialización, cirquización o artificación de la maroma, y los proyectos resultantes de la investigación, como son por ejemplo “Correspondencias Maromeras” o el documental *La maroma a la antigua* en Santa Teresa, pugnan por la continuidad de la maroma en su contexto comunitario y festivo. En última instancia, quienes deciden son los maromeros y sus comunidades, quienes han sabido mantener un equilibrio entre la transmisión local y la visibilización exterior: “Un país o un individuo pueden morir de dos maneras: ahogado, o en una corriente de aire; amurallado o extremadamente abierto. Conviene alternar encontrando el ritmo correcto”.⁴⁸

Bibliografía

- Appadurai, Arjun, “Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology”, en Richard F. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, University of Washington Press, 1995 [1991], pp. 191-210.
- Berliner, David, “Le désir de participation ou comment jouer à être un autre”, *L’Homme*, vol. 2, núm. 206, 2013, pp. 151-170.
- Crespial, “Fondos concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI 2016. Resultados finales”, recuperado de: <http://www.crespial.org/es/Content2/index/0076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci-2016>, consultado el 10 de enero de 2017.

⁴⁸ Régis Debray, *Éloge des frontières*, 2010, p. 91.

- Debray, Régis, *Éloge des frontières*, París, Gallimard, 2010.
- Denis, Dominique, *Dictionnaire du cirque*, París, Association Arts des 2 Mondes, 1997.
- Doquet, Anne, *Les masques dogon*, París, Karthala, 1999.
- Faulkner, Robert R., y S. Becker Howard, "Studying Something You Are Part Of: The View From the Bandstand", *Ethnologie Française*, vol. 38, 2008, pp. 15-21, recuperado de: www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-15.htm.
- Fava, Ferdinando, *Qui suis-je pour mes interlocuteurs? L'anthropologue, le terrain et les liens émergents*, París, l'Harmattan, 2014.
- Gagné, Natacha, "Le savoir comme enjeu de pouvoir. L'ethnologue critiqué par les autochtones", en A. Bensa y D. Fassin (eds.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, París, La Découverte, 2008, pp. 19-40.
- Ghasarian, Christian (ed.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, París, Armand Colin, 2002.
- Godelier, Maurice, "Briser le miroir du soi", en Christian Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, París, Armand Colin, 2002, pp. 193-212.
- Gosselin, Pierre y Eric Le Coguiec, *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2006.
- Marcus, George E., "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multisited Ethnography", *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, pp. 95-117.
- Müller, Alain, "Altérités et affinités ethnographiques: réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors", en *Sociologies. La recherche en actes, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques*, 23 de febrero de 2015, recuperado de: <http://sociologies.revues.org/4906> consultado el 13 de enero de 2017.
- Pasatono Orquesta, "Obertura maromera" [video musical], recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=J1sFmaUwY00>, consultado el 10 de enero de 2017.
- Pescayre, Charlotte, "La création transculturelle face à la standardisation du spectacle: le processus de création de Transatlancirque à Mexico", *Essais, Chroniques et Témoignages*. (c) *Artelogie*, núm. 2, 2012, recuperado de: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article98>.
- _____, "Du rite au spectacle: transformations des pratiques acrobatiques mexicaines de l'époque préhispanique à nos jours", tesis de maestría en Estudios sobre las Américas, codirigida por Patrick Lesbre y Claudine Vassas, Université Toulouse II Le Mirail, IPEAT, 2012.

- _____, "Traverser sur un fil. La maroma mexicaine contemporaine: patrimoine ou 'cirque indigène'? ", *Terrain*, núm. 64, 2015, pp. 144-157, recuperado de: <http://terrain.revues.org/15731>.
- _____, "L'équilibriste rituel mexicain face à la démesure", en *Memorias del Congreso de la Asociación Francesa de Etnología y Antropología* (en prensa).
- _____, "Patrimonio y funambulismo: maroma mixteca y jultagi coreano", México, CRIM-UNAM (en prensa).
- Pradier, Jean Marie, "Ethnoscénologie : la profondeur des émergences", en Centre International D'ethnoscénologie y Internationale de *L'imaginaire* (eds.), *La scène et la terre: Questions d'ethnoscénologie*, París, Maison des Cultures du Monde, 1996.
- Robles Dávila, Luz María, *Versistas de la escena: la maroma campesina* [CD], México, CITRU-Conaculta, 2008.
- Sakoyan, Juliette, "L'éthique multi-située et le chercheur comme acteur pluriel. Dilemmes relationnels d'une ethnographie des migrations sanitaires", *Ethnographiques*, núm. 17, noviembre de 2008, recuperado de: <http://www.ethnographiques.org/2008/Sakoyan>, consultado el 25 de abril de 2016.
- Soulé, Bastien, "Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales", *Recherches Qualitatives*, vol. 27, núm. 1, 2007, pp. 127-140, recuperado de: <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/numero27%281%29/soule.pdf>, consultado el 2 de marzo de 2011.
- Stévance, Sophie, "À la recherche de la recherche-crédation: la création d'une interdiscipline universitaire", *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections: Revue Canadienne de Musique*, vol. 33, núm. 1, 2012, pp. 3-9, recuperado de: <http://id.erudit.org/iderudit/1025552ar>.
- _____, y Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique: institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- Wacquant, Loïc J. D., "Corps et âme [Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur]", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 80 (L'espace des sports, 2), noviembre de 1989, pp. 33-67; recuperado de: doi: 10.3406/arss.1989.2914, consultado el 31 de mayo de 2017.

Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística

PAMELA CEVALLOS*

En este artículo propongo una aproximación a las potencialidades epistemológicas y metodológicas de las prácticas artísticas desde los aportes de la antropología que revisan críticamente la tradición disciplinar de la antropología del arte y los estudios de cultura material. En este sentido, no se trata de hacer del “arte” un objeto de estudio debido a sus productos y redes de circulación, sino de indagar *en* la práctica artística como espacio para la producción de conocimiento.

Trabajaré sobre la producción de la artista María Inés González del Real, argentina radicada en Ecuador desde los años cincuenta, quien ha desarrollado una obra en joyería y tapices basada en su experiencia e investigación sobre las culturas precolombinas. A pesar de estar invisibilizada en la historia del arte, la producción de María Inés permite indagar en los cruces entre arte y antropología mediante varias discusiones que atraviesan el arte moderno latinoamericano.

Abordaré su propuesta artística desde dos entradas teóricas que permiten indagar las relaciones entre arte y antropología como disciplinas y prácticas. En primer lugar, retomo el concepto de *apropia-*

* Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

ción, de Arnd Schneider, como proceso hermenéutico y estrategia legítima en el arte que opera desde la mediación y el tráfico de las diferencias culturales.¹ En segundo lugar, el concepto de *hacer* de Tim Ingold, el cual discute sobre lo material y la materialidad.² Al respecto, presentaré las posibilidades de la observación participante desde la práctica artística a partir de mi experiencia como aprendiz en un taller de arte textil impartido por María Inés. Así, a más del diálogo sobre las categorías que movilizan su propuesta estética, evidenciaré cómo la exploración en lo material, en el oficio de la artista y el ejercicio de una práctica en el taller de arte puede informar sobre otros aspectos sensoriales, estéticos y culturales que escapan al discurso y, finalmente, qué retos supone esta perspectiva para la objetivación etnográfica.

María Inés

María Inés González del Real nació en 1946 en Santiago del Estero, Argentina. Radica en Ecuador desde finales de la década de 1950. Desde los años sesenta ha desarrollado una propuesta de joyería y tapices basada en una apropiación de lo precolombino y en conexión con sus propias prácticas de coleccionismo arqueológico. La conozco desde 2009, cuando desarrollé mi investigación en maestría en Antropología Visual en la que María Inés fue la informante principal.³ Esta investigación abordó el caso de la Galería Siglo XX y de la Fundación Hallo, instituciones relevantes en el sistema de arte ecuatoriano de las décadas de 1960 y de 1970. María Inés y su exesposo Wilson Hallo abrieron en 1964 la primera galería de arte en Quito, la cual buscaba promover a los jóvenes artistas y desplazar las retóricas del indigenismo y el realismo social.

Seleccionarla como informante principal y enfatizar su voz respondió a dos factores: en primer lugar, su posición como actor presencial y activo con una perspectiva desde las prácticas artísticas y desde el mercado de arte y arqueología y, en segundo lugar, su condición de mujer en un contexto marcadamente machista. Es innegable

¹ Arnd Schneider, "Appropriations", en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, 2006, pp. 29-51.

² Tim Ingold, *Making. Antropology, Archeology, Art and Architecture*, 2013.

³ Pamela Cevallos, *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo artístico ecuatoriano, 1964-1979*, 2013.

que María Inés era una informante con una agenda específica de visibilizar y valorar su participación en la escena cultural, pero opacada absolutamente por su Wilson Hallo. Esta agenda fue explícita desde el inicio, sin embargo, la oportunidad de posicionar una versión diferente evidenció su capacidad reflexiva.

Recurrí a la *historia de vida* como una posibilidad para realizar entrevistas sostenidas en el tiempo, lo que permitió un acercamiento al caso desde la propia estructura narrativa de la informante: como artista, exesposa, madre, galerista, coleccionista, etcétera. Como afirma la antropóloga Blanca Muratorio, en estas narrativas personales se negocia el juego recíproco entre lo personal y lo social, la agencia individual y los determinantes culturales y sociales.⁴ En este caso resulta pertinente plantear un enfoque de género, porque María Inés no proviene de una élite ni pertenece a una clase social privilegiada. Por el contrario, los orígenes humildes de su familia y su exesposo permiten matizar su situación como galerista o coleccionista que estuvo permanentemente buscando construir redes con élites y grupos diplomáticos que le permitieran formar parte de esos circuitos. Además, en un entorno machista, como el de los años sesenta, María Inés estaba obligada a autorizarse como artista y para ello hacía referencia a su procedencia y su linaje en una familia de artistas (sus padres fueron los argentinos Edmundo González del Real y Leonilda Seda). En el catálogo de la muestra “El Ritual”, que realizó en Quito en 2010, María Inés se representaba de la siguiente manera:

Desde mi padre pintor y mi madre artista, he vivido rodeada de imágenes, libros, música, óleos, pinceles, otros artistas y ese misterioso mundo indígena de América, recorriendo el paisaje de los Andes, los sitios sagrados de Tiahuanaco, Machu Pichu, Sacsahuamán, Cochasquí, Teotihuacán, Chichi Castenango, me vistieron de lo que soy, el color de las fiestas indígenas, los mercados, el paisaje, la música, la comida, su idioma, su danza y su espíritu. Creo que empecé muy joven a sentir la fuerza de América, a los 5 años ya estaba sentada en las murallas de Sacsahuamán, no tuve juegos de niños, tuve viajes, leer los clásicos hasta los 12 años, aprender a escuchar música clásica, mezclada con la música y danzas indígenas, todo un torbellino de sensaciones. A los 16 años emprendí un hogar, mi madre me dio la Galería Siglo 20, y otra

⁴ Blanca Muratorio, “Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia”, *Íconos*, núm. 22, 2005, p. 142.

vez con el arte y los artistas, tengo 4 hijos, criados entre exposiciones, viajes y mucho trabajo.⁵

Desde la perspectiva de la reconversión de capitales de Pierre Bourdieu,⁶ María Inés se posiciona como poseedora de un tipo de capital cultural especializado inculcado desde la familia, el cual contrarrestaba la ausencia de un capital económico y se sumaba a un capital social que fue acumulando con gran habilidad mediante la articulación de una red de compradores de arte conformada por diplomáticos, banqueros y nuevos ricos que aparecieron con el *boom* petrolero de los años setenta. Además, en su narración construye unas relaciones entre arte e identidad que conjugan la “alta cultura” (la música y la literatura clásica) con la cultura popular y lo indígena latinoamericano; que expresa su concepción del valor en el arte y que es clave para comprender la agenda de la Galería Siglo XX en los años sesenta. Habría que destacar que ése fue el momento de mayor trascendencia de la galería con una propuesta de vanguardia y por estar vinculada a procesos como la Anti-Bienal de 1968 y el Anti-Salón de 1969.⁷

Para Ana Lía Kornblit, el desafío de la historia de vida es volver a insertar los sentidos individuales atribuidos a la experiencia en el contexto social en el que ellos surgen.⁸ Considerando la complejidad de este tipo de investigación y la cantidad de datos que puede arrojar, Kornblit propone enfocar el problema teórico a partir de las dimensiones identificables en los relatos de vida que expresan tres tipos de realidades entrelazadas. Primero, la *realidad histórico-empírica*, que constituye el trasfondo en el cual se desarrolla la historia de vida y que da cuenta del cómo fueron vividos los hechos, las relaciones entre lo individual y el campo de fuerzas e interacciones sociales; segundo, la *realidad psíquica*, que implica los contenidos semánticos atribuidos al sentido de los hechos y los distintos filtros

⁵ María Inés González del Real, *El Ritual* (catálogo de exposición), 2010, s/n.

⁶ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, 2007, pp. 179-193.

⁷ En este artículo no profundizaré en las dinámicas del campo artístico en las que participó María Inés y su galería, sin embargo, es necesario destacar que la Anti-Bienal y el Anti-Salón fueron los eventos artísticos más importantes de finales de la década de 1960 para el posicionamiento de las generaciones de artistas jóvenes y que la Galería Siglo XX desempeñó un papel fundamental para su articulación y visibilización.

⁸ Ana Lía Kornblit, “Historias y relatos de vida: una herramienta clave de metodologías cualitativas”, en Ana Lía Kornblit (coord.), *Metodologías cualitativas en ciencias sociales. Modelos y procedimientos de análisis*, 2004, p. 15.

para construir una lógica narrativa; y tercero, la *realidad discursiva* del relato tal como se produce en la entrevista, el cual implica que lo narrado incluye al destinatario del relato y que éste surge del encuentro con el otro.⁹

Durante esta investigación, en el relato de María Inés enfatice particularmente la realidad histórico-empírica pues el objetivo era aproximarme a las lógicas del mundo del arte y al contexto. En mi estudio, esto consistió en comprender cómo un relato individual de una artista y galerista era una puerta de entrada para indagar en las redes sociales, las construcciones del valor y las dinámicas del sistema de arte, desplazando el discurso de la autonomía del arte moderno. En este sentido, considero que esa estrategia metodológica contribuyó con innovaciones en el estudio del campo del arte y en el tipo de información sobre él. En primer lugar, frente a una historia del arte local que había tratado este periodo desde una perspectiva autoral la cual dejaba de lado la circulación y el consumo, y luego, desde la valoración de la voz de una mujer que miraba críticamente el contexto y su propia exclusión.

Sin embargo, en este artículo, surgido de una mirada distanciada con mi propio proceso de investigación, me interesa profundizar en la obra y el proceso creativo de María Inés para abordar las relaciones entre arte y antropología desde un punto de vista epistemológico y metodológico. Así mismo, busco explorar en la realidad discursiva, es decir, en las condicionantes de la relación informante-investigador (género, clase social, grupos de referencia, trayectoria personal, autorrepresentaciones) que enmarcan y construyen el proceso investigativo. La reflexión que presento está articulada en experiencias y diálogos recientes con María Inés, con quien mantengo una amistad alimentada por el interés mutuo en el arte.

Apropiaciones

Con cerca de 50 años de trayectoria artística, María Inés ha trabajado su obra principalmente en joyería y tapices. Se considera autodidacta. En una familia de artistas, desde muy temprano quiso distanciarse del medio pictórico para no imitar a su padre, Edmundo González del Real, y se acercó a las posibilidades artesanales que observó en

⁹ *Ibidem*, pp. 17-19.

su madre, Leonilda *Yuya* Seda. Ha realizado cerca de 25 exposiciones entre individuales y colectivas en Ecuador, Venezuela, Colombia, Chile, Puerto Rico, Argentina, España y Alemania. Su primera muestra fue en Quito en 1968, cuando tenía 22 años, en la que mostró sus experimentaciones en joyería, a las que posteriormente le añadiría objetos precolombinos. Entre 1972 y 1974 desarrolló una investigación sobre sellos arqueológicos que le sirvió para argumentar la noción de *diseño precolombino*. En 1978 inició su trabajo de tapices con la artista chilena Tatiana Álamos y continuó aprendiendo técnicas de joyería con el maestro orfebre Jorge Espinosa. La práctica actual de María Inés se inscribe en lo que Xavier Andrade identifica como la disputa por las etiquetas entre “lo comercial” y lo “artístico” en un contexto como el ecuatoriano, en el que, dada la ausencia de espacios de circulación que legitimen a la joyería como arte, sus hacedores producen al margen.¹⁰

En este apartado me interesa ahondar en cómo en la producción artística de María Inés se establecen relaciones y tensiones con el “otro”, entendido éste como el indígena precolombino y contemporáneo. Los antropólogos Fred Myers y George Marcus afirman que una de las influencias más evidentes de los diálogos históricos entre antropología y arte es el desarrollo de lo “moderno” en el arte y la figura del “primitivo”. Frente a una sociedad definida por la racionalidad, la producción en masa, el capitalismo y la mercancía, lo “primitivo” —como evidencia de las formas de humanidad integrales, cohesivas y totales— funcionaba como un opuesto que reafirmaba el carácter fragmentado e incluso inauténtico de la modernidad.¹¹ Los significados cambiantes sobre lo “primitivo” se evidencian en las vanguardias del siglo XX con distintas apropiaciones desde el arte y los posicionamientos estéticos.

El antropólogo Arnd Schneider indaga en la naturaleza de la *apropiación* como una característica definitoria tanto de la relación entre arte y antropología como de las maneras en que ambas abordan la diferencia cultural. Para él, las estrategias de apropiación, aunque pueden ser problemáticas (desde un punto de vista político y ético), deberían ser reevaluadas como un proceso hermenéutico, un acto dialógico de entendimiento a través del cual los artistas y antropó-

¹⁰ Xavier Andrade, “Para una etnografía de ciertos objetos: la joyería contemporánea”, *Revista Ecuador Debate*, núm. 95, 2015, p. 45.

¹¹ Fred Myers y George Marcus (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, 1995, p. 15.

logos negocian el acceso a las diferencias culturales y el tráfico entre ellas. Así, Schneider sugiere una definición extendida de apropiación cultural, entendida como la toma de propiedad intelectual, expresiones culturales o artefactos, historia y formas de conocimiento de una cultura que no es la propia. Y señala que un problema de tal definición para los artistas no occidentales es que se apropian de culturas que se conciben *no* como propias.¹²

Schneider retoma de la teórica del arte Rosalind Krauss una tipología de apropiaciones para establecer una diferencia entre primitivistas (en términos generales, artistas que se relacionan con el “primitivo”). Por una parte identifica a los “primitivistas blandos”, artistas que se inspiran en las formas y símbolos de las culturas indígenas, en su apariencia visual. Las fuentes etnográficas se aprecian principalmente por sus cualidades estéticas, no por su contenido etnográfico específico simbólico y religioso. Por otra parte, los “primitivistas duros” se involucran en la recreación de rituales indígenas, asumen lo indígena en un nivel más personal y evidencian interés en el contexto cultural.¹³ Sin hacer hincapié en las concepciones que los artistas puedan tener o no sobre el “otro”, esta clasificación está orientada a discernir el grado de trabajo empírico o *práctica*. En este sentido, Schneider hace un cuestionamiento que comparto como detonante para mi análisis frente a la obra de María Inés: ¿qué sucede en el proceso de apropiación?

A finales de los años sesenta, a raíz de que su madre le regaló una máquina para pulir piedras, María Inés desarrolló su primera propuesta de joyería artística con piedras semipreciosas, oro y plata. Su primera exposición fue por invitación del artista argentino Silvio Benedetto, que presentó su obra neofigurativa en la Galería Siglo XX en 1968. Sin embargo, sus joyas adquirieron nuevas características cuando empezó a coleccionar objetos arqueológicos que se convertirían en la materia prima de su obra. Es decir, utilizaba materiales arqueológicos de su propia colección para emplearlos en sus creaciones. María Inés relata los orígenes de esta producción así:

Conocimos la reserva del Banco Central en el setenta y nosotros empezamos a coleccionar arqueología como objetos decorativos, artísticos. Hice mi colección de animales, de instrumentos musicales. En los lotes

¹² Arnd Schneider, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹³ *Ibidem*, pp. 38-39.

venían fragmentos de joyas, *Spondylus*, piecitas de oro y empecé a hacer collares con esas piecitas. En Perú encontré una momia con un collar de mullos tejidos, me gustó y empecé a analizar cómo estaba entrelazado. Después conocí la joyería Tairona en Colombia, en oro, cuarzo, piezas maravillosas. Empecé a armar collares, alguien se interesó y vendí, dije: “por qué no hacer para venderles a las amigas”. Empecé a influenciarme de las colecciones arqueológicas, es algo que te envuelve porque es un mundo. A partir de eso empecé a armar exposiciones de joyas. En cada lote de arqueología que comprábamos llegaba un grupo de *Spondylus*, chaquira, y digo “este material no sirve suelto” y empiezo a armar. Yo trabajaba observando los collares, al principio era muy improvisado, después aprendí como sellarlo.¹⁴

María Inés ubica sus prácticas (de arte y coleccionismo) en el contexto de la intensificación progresiva del coleccionismo público en el país que generó el primer Museo Nacional inaugurado en 1969 por el Banco Central del Ecuador en Quito. Los orígenes de esta colección, a mediados de la década de 1940, fueron consecuencia de la actividad bancaria de esta institución y sus lógicas de acumulación. Así, los objetos arqueológicos de oro, antes de ser conservados por su valor cultural, fueron valuados en su materialidad y fundidos para acrecentar las reservas monetarias. El giro hacia lo cultural estuvo marcado por la necesidad de reconstruir las genealogías de la nación y la conciencia de las potencialidades del museo como dispositivo escenográfico y pedagógico.

La colección nacional se articuló en redes de funcionarios del Estado, arqueólogos, coleccionistas, aficionados, artistas, artesanos, *huaqueros* e intermediarios en una época de ambigüedades y contradicciones sobre el estatus jurídico de estos objetos. Paradójicamente, al procurar rescatar la arqueología, el Banco Central del Ecuador fomentó la huaquería, pues al tener carta abierta para adquisiciones promovió una intensa actividad de excavaciones no científicas. El *boom* petrolero de los años setenta permitió adquirir de manera continua objetos privilegiando una mirada estética, que redefinía a la arqueología como “arte”. La Ley de Patrimonio se promulgó en 1979 para normar las complejidades y efectos negativos del coleccionismo tales como el tráfico y la falsificación. Esta ley estableció que el

¹⁴ Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.

Estado ecuatoriano es dueño de los bienes arqueológicos que se encuentren en su territorio.

Al igual que el Banco Central, María Inés y su esposo adquirirían las piezas arqueológicas de *huaqueros* e intermediarios que llegaban a ofrecerlas a domicilio, y también se dedicaron a la venta de estos objetos. Entonces, debo subrayar que su caso no es excepcional sino sintomático de las ambigüedades jurídicas antes señaladas. De esta manera, el contexto fue determinante para la propuesta artística de María Inés, que no sólo buscaba inspiración en el pasado precolombino sino que filtraba sus intenciones artísticas a partir de una apropiación material de objetos arqueológicos.

Así, en el momento de consolidación de un discurso patrimonialista en Ecuador se relevan complejidades éticas del proceso de apropiación de María Inés porque desestabiliza el estatus de estos objetos como “patrimonio nacional”, que ha sido el tipo de apropiación oficial y legítima de los objetos arqueológicos. Para la antropóloga Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, este concepto expresa una transvaloración de lo obsoleto, lo equivocado, lo pasado de moda, los muertos, lo extinto, que, sin embargo, es dotado de una segunda vida mediante la exhibición. En este sentido, el patrimonio es una construcción que se produce en el presente con recursos del pasado y que ha articulado una industria del “valor agregado”, ligada también al turismo.¹⁵ Esta concepción recalca en la artificialidad del patrimonio y nos conduce a la pregunta sobre cómo se decide este estatus de los objetos o lugares y qué implicaciones conlleva esta decisión.

Por ejemplo, el antropólogo Miguel Rivera, en su estudio sobre procesos de identificación con el patrimonio arqueológico por parte de comunidades en el noroccidente ecuatoriano, analiza cómo en la legislación internacional vigente las lógicas de propiedad y acumulación dan forma al patrimonio como una categoría jurídica-administrativa. De este modo, “la noción de patrimonio surge de un contexto jurídico positivista en donde lo público aparece como protección de determinados derechos privativos y excluyentes basados en la idea de Estado-nación”.¹⁶ Así, concluye que la noción de patrimonio podría considerarse como una forma de apropiación que, al

¹⁵ Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, “Theorizing Heritage”, *Ethnomusicology*, vol. 39, núm. 3, 1995, pp. 369-370.

¹⁶ Miguel Rivera, “Dislocando los procesos de identificación. Tensiones entre apropiaciones locales y nacionales del patrimonio arquitectónico de La Tolita Pampa de Oro”, en Juan

estigmatizar las valoraciones de las comunidades locales, es calificada para el caso ecuatoriano como “excluyente, docta y nacionalista”.¹⁷

En este punto, el gesto de María Inés de descontextualizar y reorganizar los objetos a partir de criterios estéticos no es contradictorio con la operación de los museos nacionales, pero excede una mirada reduccionista de la arqueología en función de discurso nacional blanco mestizo. La postura de María Inés es más regional y está en sintonía con los movimientos artísticos y la crítica de arte latinoamericana de mediados del siglo xx.¹⁸ Así, una de las principales influencias para María Inés fueron los artistas ecuatorianos que en la década de 1950 asumieron el *ancestralismo* o *precolombinismo* como postura para la reivindicación de lo latinoamericano desde la universalidad del arte moderno, como una doble apropiación: de lo precolombino como contenido y representación, y de lo occidental como lenguaje.

Entre los artistas que María Inés recuerda como referentes filosóficos están los artistas Enrique Tábara (1930) y Estuardo Maldonado (1930), quienes después de estudiar en Europa y explorar en el informalismo retornaron al país para indagar en temáticas de identidad. Sus obras se caracterizaron por la experimentación con materiales y una riqueza formal. Además, por su articulación a través de lenguajes abstractos, en oposición a las representaciones que el realismo social y el indigenismo habían generado del indígena. De esta manera, significó un replanteamiento radical de la presencia del indígena en el arte, que fue más allá de sus usos como sujeto que expresaba las condiciones más extremas de desigualdad social, pero también asociado a un sentido de modernización. Así, el *precolombinismo* está marcado por un sentimiento de orgullo por la reivindicación de un pasado indígena en el contexto regional latinoamericano. En un escenario de intensa movilización de objetos arqueológicos a través del coleccionismo público y privado, el *precolombinismo* devino rápidamente en una estética edulcorada que fue abandonada por varios de sus principales exponentes y absorbida por un mercado comercial.

Pineda y Anita Krainer (coords.), *Periferias de la periferia: procesos territoriales indígenas en la Costa y la Amazonía ecuatorianas*, 2012, p. 104.

¹⁷ *Ibidem*, p. 121.

¹⁸ Marta Traba, la crítica de arte argentina, formuló la noción de *cultura de la resistencia* al identificar cómo ciertos artistas latinoamericanos expresaban las problemáticas locales apropiándose de los lenguajes internacionales “universales”; véase Marta Traba, “La cultura de la resistencia”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 34, 2009, pp. 136-145.

Sin embargo, existen afinidades y distancias importantes entre el tipo de apropiaciones generadas en el *precolombinismo* y la propuesta de María Inés que dan cuenta de unos procesos particulares. Un punto en común en varios artistas modernos, entre los que se incluyen los precolombinistas, es que generaron grandes colecciones de arqueología. Mediante adquisiciones y canjes concibieron sus propios museos individuales. Un ejemplo muy célebre es el museo del artista Oswaldo Guayasamín, cuyo guion museográfico establece una relación genealógica ficticia entre lo precolombino, lo colonial y su propia obra, como legado de esa tradición. Para los precolombinistas, los objetos arqueológicos fueron una fuente de inspiración y de repertorios estéticos de abstracción y cromáticos. Por otra parte, la obra de María Inés, al trabajar materialmente con estos objetos arqueológicos, nos obliga a mirar las prácticas de coleccionismo como un eje central de la discusión, aunque completamente relegado por la historia del arte. En términos técnicos, por ejemplo, algunas joyas tomaron años en ser terminadas, pues dependían de las dinámicas de recolección de la materia prima: *spondylus* rojos, violetas y blancos, esmeraldas, jades, ámbar, cuarzos, lapislázuli, cornalina, jadeíta, cerámica, jade, hueso y concha (figura 1). En términos conceptuales, al apropiarse de estos objetos y convertirlos en obras de arte, se relativiza el estatus que tienen como artefactos y como arte precolombino. El gesto de María Inés radica en la necesidad de actualizar un pasado indígena no desde la metáfora sino desde las evidencias tangibles y materiales. En este sentido, María Inés establece una distancia con el lugar del objeto en el museo y la posibilidad de que éste adquiera una vida en el presente:

Los collares sean con piezas precolombinas o no, son personajes, son formas artísticas. Mi intención era que las formas se adaptaran cómodamente, que una pieza pudiera ser llevada puesta. La pieza parte de la persona, vistiendo al collar. Mi interés en relación con las piezas era darles una vigencia, una presencia como hace dos mil años, que tenga una continuidad como propuesta, que puedan seguir vivos. En un museo todo está muerto, sólo hay la pieza por bonita. Un collar está vivo, por ejemplo, la concha *spondylus* si no la usas se destiñe, la grasa de la piel le hace vivir igual que las perlas, toma el aceite del cuerpo. Es como que estuvieras vistiéndote con un cuadro.¹⁹

¹⁹ Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.

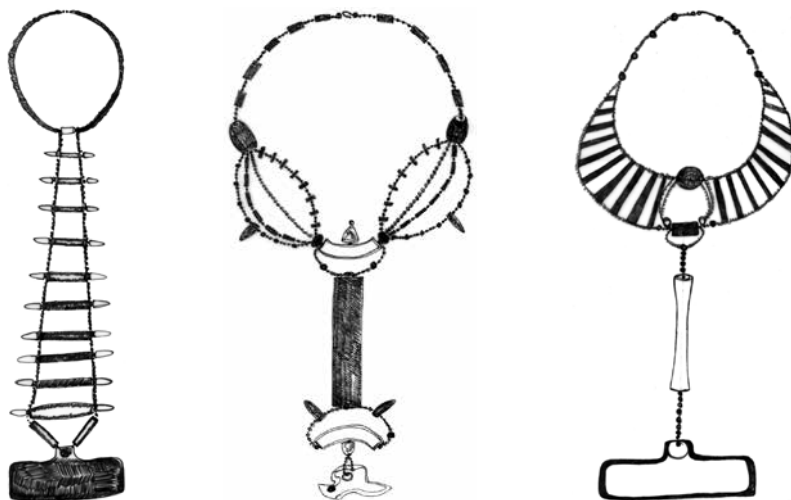


Figura 1. Dibujos de collares precolombinos hechos por María Inés González del Real, 1978.

La necesidad de María Inés por dotar de vigencia al pasado precolombino a través de su obra artística está relacionada con el concepto de *continuidad cultural*, que empezó a construir a partir de una investigación sobre lo que denomina “diseño precolombino”. En 1972, con el artista catalán Moises Villelia (1928-1994) iniciaron una investigación de 2 años de duración acerca de los “sellos”, las piezas de cerámica de forma cilíndrica y plana, con diseños en bajo relieve y con un desarrollo matemático dividido en mitades, que María Inés explica de la siguiente manera (figura 2):

Estos sellos cilíndricos de barro cocido, pertenecientes a varias culturas del Ecuador, con una antigüedad de 2000 años a. C., principalmente de la zona de Pedernales, donde cruza la línea ecuatorial; tiene un desarrollo matemático 16 partes o levantamientos, los cuales están divididos en mitades, así se ven imágenes estilizadas de flora, fauna y personajes. Sus tamaños van de 1 cm a 16 cm de largo. Se ha estudiado aproximadamente 3000 diseños Y creemos que son una forma de escritura para transmitir el conocimiento.²⁰

²⁰ María Inés González del Real, *op. cit.*, s/n.

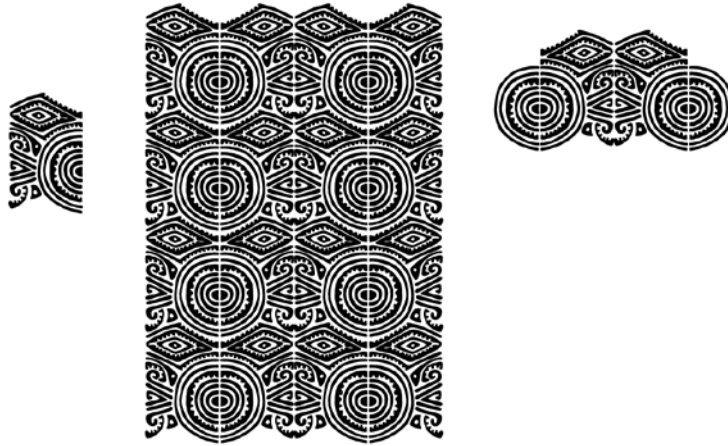


Figura 2. Levantamiento de “sellos”, investigación de María Inés González del Real, 1973.

En su relato María Inés recuerda cómo empezó a copiar las imágenes de los sellos del mismo modo en que los niños levantan los dibujos de las monedas y cómo fueron surgiendo imágenes. Se propuso estudiarlos desde una perspectiva estética. Entre sus hallazgos se encuentran varios aspectos compositivos y formales como la estilización, la abstracción, la proporción, el equilibrio, el movimiento y la dualidad. Todo esto le permite a María Inés afirmar la existencia de una “escuela del diseño precolombino”, que para ella significa también recuperar un conocimiento perdido y negado:

Mi obra corresponde a mi entorno geográfico, mi lucha es defender la opción del hombre americano, de elegir vivir en su propia verdad, de su memoria histórica, recuperar la continuidad cultural, y pensar que esa forma que descubrió hace 4000 años, como la línea única, el movimiento en el plano, la imagen dual, el equilibrio de la forma, el mismo valor del volumen y el espacio, y hoy encontramos que hasta el dibujo animado, tan severamente presente en los diseños precolombinos, les pertenece. Todo el conocimiento guardado por milenios, quizás escondido para no ser profanado, le pertenece a esta tierra y los seres que la habitamos.²¹

²¹ *Idem.*

Este proceso de interpretación sobre la arqueología y el pasado precolombino no se limita a la estética, sino que se extiende a una reivindicación del indígena latinoamericano y sus conocimientos, que según María Inés fueron negados por razones geopolíticas y económicas del mundo occidental. Entre los conocimientos que más destaca está la conexión con la naturaleza, la astronomía, la medicina y el desarrollo tecnológico para la agricultura, la construcción, la cerámica y la metalurgia. En este punto es importante destacar el diálogo que ha mantenido con profesionales de otras disciplinas como antropólogos, biólogos, arquitectos, lingüistas y geógrafos, que han contribuido en sus argumentaciones desde perspectivas científicas.

El artista argentino César Paternosto reflexiona sobre la apropiación para aportar con un punto de vista como artista no occidental en la publicación de Schneider.²² Paternosto cuestiona la mirada esteticista y la apreciación decorativa y ornamental del arte precolombino para pensar también en términos de conocimientos. Así se refiere a su propia experiencia de aprendizaje del arte precolombino, en su caso leída como “lecciones de abstracción”, y enfatiza en dos aspectos que considero coinciden con el punto de vista de María Inés. En primer lugar, si bien el acercamiento de los artistas parte de un *reconocimiento instantáneo del arte en el artefacto*, la apropiación sólo ocurre cuando hay una transformación, cuando el artista puede alejarse de la fuente y a la vez mantener una conexión. Y, en segundo lugar, cómo este nexo con el pasado provee de un sentido de *validez cultural* a las producciones artísticas de América.²³ Sobre lo último, esta capacidad de teorizar sobre la relación entre el pasado y el presente considero que nos habla de cómo estos artistas legitiman su producción a través de un discurso que articula su posicionamiento político sobre la sobrevivencia de una memoria histórica y de una conciencia artística. En la obra de María Inés vemos que la apropiación se convierte en una estrategia válida cuando trasciende lo formal de lo precolombino. Por eso afirma que el diseño precolombino es una escuela, pero que no debe copiarse.

En 1978, María Inés conoció a la artista chilena Tatiana Álamos, que llegó a Quito para una exposición en la Galería Siglo XX. Con

²² César Paternosto, “No Borders: The Ancient American Roots of Abstraction”, en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *op. cit.*, 2006, pp. 157-168.

²³ *Ibidem*, p. 164.

ella aprendió nuevas maneras de producir desde el tejido. Además, en este momento ella dice que se enteró que era *Naif* por su uso del color y de los referentes indígenas. Al preguntarle qué encontró en estos lenguajes y técnicas, María Inés habla de su carácter impaciente y de la posibilidad de mezclar distintos elementos como había hecho con la joyería:

Conocía a Tatiana Álamos cuando vino a Quito. Ella en Francia recogía de la basura trapos, telas, objetos y con eso hacía tapices. Me encantó la idea, podía mezclar elementos, iba más hacia una escultura, porque el tapiz [...] ponerme a tejer [...] demorarme [...] El tejido de telar es plano, en este otro tejido se va poniendo volumen, flecos, pompones, ramas, eso te da volumen, me interesa eso. Acuérdate que los precolombinos eran tridimensionales, una imagen colonial de una iglesia sólo la ves de frente, atrás es una tabla, el concepto de los precolombinos me interesa, puedo jugar con diferentes elementos. La conclusión es porque soy impaciente. Me gusta la lana original, las plumas, las monedas, el material antiguo tejido como base, eso me enseñó Tatiana. He aprendido otras técnicas como los cordones, me enseñó una argentina en Mendoza. Así he ido aprendiendo: de Tatiana los pompones, de esta artista los cordones, los flecos de las manualidades, los tejidos de macramé que también uso, no me he querido centrar en la técnica, quiero ser libre para mezclar cosas. Un amigo decía que son esculturas flexibles, que se las puede tocar, yo francamente no sé cómo describirlos. Tapiz es lo más común, claro que la gente cree que son gobelinos [...] son *collage* de textiles y otros elementos.²⁴

En este relato María Inés se identifica nuevamente con los conceptos del arte precolombino (tridimensional) y establece una distancia con lo colonial (bidimensional). Además, el principio del tejido adquiere otras posibilidades al cuestionarse sobre la denominación “tapiz”. En la idea de “esculturas flexibles” o “*collage* de textiles y elementos” está presente una noción más amplia e híbrida sobre la naturaleza de los materiales.²⁵ A diferencia de la joyería que

²⁴ Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 12 de enero de 2016.

²⁵ André Leroi-Gourhan establece una clasificación de las materias sólidas y los fluidos. Las pieles, hilos, tejidos y objetos de cestería corresponden a la clasificación de *sólidos flexibles* en la que la materia en todos los momentos es flexible pero no maleable; véase André Leroi-Gourhan, *El hombre y la materia (evolución y técnica I)*, 1988, p. 17.



Figura 3. Fragmento de una obra tejida de María Inés González del Real, 2009.

se basaba en la puesta en escena y su uso de objetos precolombinos, en esta obra textil existe un proceso de representación hacia lo figurativo que acude a las temáticas observadas en los sellos sobre flora, fauna y personajes (figura 3).

Para finalizar, un punto clave en la propuesta artística y filosófica de María Inés es su relación con el indígena contemporáneo, quien posee los conocimientos que sobreviven de la época precolombina y da cuenta de la *continuidad cultural*. Cuando estuvo casada con Wilson Hallo, a través de la Galería Siglo XX organizaron conciertos con grupos shuar de la Amazonía y con comunidades negras de Esmeraldas y de El Chota. María Inés recuerda el desconocimiento absoluto de los públicos capitalinos de estas manifestaciones, permeados por discriminación y racismo.²⁶ Para ella, este contacto con las comunidades empezó desde que era niña y se ha mantenido como un referente para sus planteamientos como artista:

²⁶ Un hito en este sentido fue la presencia del dirigente shuar Ricardo Tangamash en el Anti-Salón de 1969, como parte de la intervención artística. El grupo de los artistas denominados los Cuatro Mosqueteros irrumpió en el I Salón de Vanguardia en Guayaquil con un chamán shuar que practicó una "limpia" a los asistentes del evento; véase Pamela Cevallos, *op. cit.*

[El contacto] viene desde mucho más atrás, del año 52, en Bolivia, en las fiestas de Oruro, mi madre compraba en los mercados indígenas, yo era chica y me acuerdo. Mi visión desde chica, hablando con gente que sabía de arqueología y también me fui metiendo en las comunidades. He conversado por muchos años con don Juan Tenesaca, le conozco [hace] 35 años, es como un maestro para mí, me trae las telas antiguas para mis tapices, es indígena del Cañar, es de los últimos que quedan que saben teñir con las cosas naturales. Con él conversábamos del color de los tejidos, en la naturaleza está el referente, ahí está el origen de mi gusto por el color, tú ves un campo de quinua y ves el fucsia que te golpea, ése es un referente que me ha servido.²⁷

María Inés es una artista que ha hecho del viaje una experiencia de aprendizaje y acercamiento al otro. Esta vivencia “en campo” le ha permitido aterrizar sus ideas sobre el indígena precolombino hacia las condiciones de desigualdad económica y social de las poblaciones indígenas actuales. En los años ochenta, se vinculó a varios proyectos en la Amazonía. Entre 1982 y 1983 realizó algunos talleres artesanales con las comunidades quichuas en Limoncocha, en la provincia de Napo. En 1989 fue instructora de talleres de costura en el Proyecto Habitat Ecu-86 de Naciones Unidas, realizado en Cascales en la provincia de Sucumbíos. Este último taller es particularmente importante porque le permitió a María Inés compartir sus conocimientos del manejo del textil en función de las necesidades de la comunidad. A partir de esta experiencia, María Inés admite una influencia directa en su obra solamente del entorno natural. No obstante, su aproximación a las diferencias culturales revela una relación construida desde la sensibilidad:

Trabajé para Naciones Unidas en una comunidad indígena Taruka en Cascales en la zona del Napo, que ahora es la provincia de Sucumbíos, ahí hay tres comunidades shuaras que las sacaron de su sitio porque había explotaciones petroleras y les dieron un territorio en la provincia de Napo. Yo trabajé haciéndoles un taller para enseñarles a coser porque resulta que ellos se vestían con harapos, sólo de lo que les regalaban, habían perdido su conocimiento sobre hacer telas al ser trasladados de un punto a otro. Tuve 19 alumnos, 17 mujeres y dos hombres, para aprender a coser y hacerse su ropa, hice los moldes para las diferentes

²⁷ Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 12 de enero de 2016.

edades porque no saben leer y ponía como ejemplo las figuras de las personas. Eran trece kilómetros de trocha de selva, esta gente se cargó las máquinas de coser en piezas a lomo de ser humano, hasta que montamos el taller, caminé once kilómetros, fui la única que llegué en caballo y me moría de la vergüenza, me sentía conquistador español. El taller se hizo en la casa comunal y yo les rogaba a las shuaras que canten. Ellas que cantan de una forma que es un gemido, un alarido, una cosa espectacular, se me pone la carne de gallina. Yo les pedía que canten, y decían “no, sólo en los bautizos, matrimonios, no”. El taller duró 29 días, a los dos hombres les enseñé a hacer ropa de hombre, camisas, pantalones. Tengo la foto de la exposición, de los vestidos que hicieron, ¡todas están sentadas como señoritas menos yo! [figura 4]. Y el último día cantaron, el día que se acabó el taller, cantaron con violín de lata. Yo, por supuesto, lloraba como una idiota. Ese contacto con la gente me gusta, ellas aprendieron a coser, cuatro años después le pregunté al director del proyecto y habían tenido que hacer copias de los moldes porque se desgastaron, pero empezaron a hacer su ropa, ya no andaban en harapos, con camisetitas que decían pendejadas o rotas, sí es un orgullo eso.²⁸

Para concluir esta parte, me pregunto dónde ubicar a María Inés si retomara la clasificación propuesta al inicio entre “primitivistas blandos” y “primitivistas duros”. ¿Es María Inés una “primitivista”? Considero que su práctica de apropiación la ubica en una posición más comprometida que va más allá de unas inspiraciones estéticas de lo precolombino, y que bajo ningún concepto adquiere el carácter de primitivo. Su práctica transgrede las nociones de intocabilidad de los objetos sobre las que se sustenta el concepto de patrimonio cultural. En retrospectiva sobre su producción artística, María Inés acepta que al comienzo su acercamiento a los objetos arqueológicos fue estético, pero que se profundizó a partir de la noción de continuidad cultural y de la investigación en los conocimientos de la época precolombina. Así, su obra artística se articula en la relación de objetos de distinta procedencia: “lo precolombino”, “lo etnográfico” y “lo contemporáneo”, y se convierte en un nuevo espacio intermedio entre estas grandes categorías. Los lenguajes y prácticas artísticas se vuelven herramientas hermenéuticas para acercarse al “otro”, que es parte de uno mismo, pero a la vez, es lejano.

²⁸ *Idem.*



Figura 4. María Inés en la comunidad de Taruka, 1989. Archivo personal.

Desde el *hacer*

Hasta aquí he trazado, en sus términos, los distintos sentidos que otorga María Inés a su propuesta artística en cuanto a contextos, referentes y procesos. Sin embargo, ¿cómo aproximarme a su práctica artística por fuera del relato?, ¿en qué medida las condiciones en las que se generó este relato incidieron en el tipo de información obtenida?, ¿qué tipo de datos había construido hasta ese momento? Cuando conocí a María Inés en 2009 y le propuse realizar la investigación tuvimos dos puntos de encuentro fundamentales: éramos mujeres y artistas. Estos espacios de identificación permitieron tejer extensas conversaciones en las que ella estaba dispuesta a hablar y yo a escuchar. Tener un interlocutor con los mismos intereses fue una ventaja pues conectamos no solamente a partir de *mundos del arte*²⁹ (entendidos como redes de cooperaciones que producen la categoría de “arte”) sino también desde horizontes compartidos sobre los significados de ejercer una práctica artística. No obstante,

²⁹ Véase Howard Becker, *Art World's*, 1982.

debo destacar que, aunque existan puntos comunes, nuestras concepciones sobre el arte difieren extensamente. Estas diferencias tienen que ver sobre todo con los referentes teóricos que, en última instancia, podrían inscribirse en la crítica a la autonomía del arte moderno y en el debate modernidad-contemporaneidad.³⁰

La investigación de maestría tuvo dos instancias de circulación, una publicación y una exposición de arte, que fueron muy significativas para María Inés.³¹ Su voz había sido escuchada y era reconocida en el campo artístico. En el presente —posinvestigación—, aunque no nos vemos con la misma frecuencia, mantenemos una amistad y proyectos conjuntos. Sin embargo, y posiblemente como una consecuencia de los objetivos alcanzados en la investigación, ambas vivimos nuestra relación desde una especie de idealización. Yo la considero la informante “ideal”, por su increíble memoria, su lucidez, su capacidad reflexiva y crítica; y ella me considera su “biógrafa”, no sin ironía. Esta idealización fue pretexto para cuestionarme sobre los límites y alcances metodológicos de una práctica etnográfica, que se había centrado en los discursos de una artista desde la historia de vida y había dejado de lado su práctica.

Para el antropólogo inglés Tim Ingold, la tradición de la antropología del arte y los estudios de cultura material se han concentrado en los productos terminados, la vida social de los objetos, las interacciones sociales, la circulación y el consumo. Sin embargo, lo que se pierde en estos campos de estudio es la creatividad del proceso productivo por la que existen los objetos: por una parte, desde las corrientes generadoras de los materiales de que están hechos; y por otra, desde la conciencia sensorial de los practicantes.³² Así, se vuelve problemático tratar a las obras de arte como objeto del análisis etnográfico, pues ello estaría más relacionado con las intenciones de la historia del arte. La propuesta de Ingold es reemplazar la antropología *de* por una antropología *con* el arte, enlazar el arte y la antropología a través de la correspondencia de sus *prácticas*, en lugar de en término de sus objetos.

³⁰ Véase Fred Myers, “Introduction: The Empire of Things”, en Fred Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, 2001, pp. 32-34.

³¹ Me refiero a la publicación titulada *La intransigencia de los objetos*, y la muestra *Inhumano: el cuerpo en el arte moderno ecuatoriano, 1960-1980*, para la que realicé la curaduría de una isla temática sobre la Galería Siglo XX (Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2011).

³² Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 7.

Uno de los argumentos centrales de Ingold es cuestionar el concepto de *materialidad* y sus implicaciones concretas, que expresan una forma de otorgamiento de agencia a las cosas. Para él existe una paradoja arraigada en los estudios actuales sobre cultura material que, para referirse a la materialidad, se alejan de las *propiedades de los materiales*.³³ Ingold las caracteriza de la siguiente manera:

Las propiedades de los materiales no pueden ser identificadas como fijas, o atributos esenciales de las cosas, sino más bien como procesuales y relacionales. No son ni objetivamente determinadas ni subjetivamente imaginadas, sino experimentadas en la práctica. En este sentido, toda propiedad es una historia condensada. Describir las propiedades de los materiales es contar la historia de lo que les sucede a la medida que fluyen, se mezclan y mutan.³⁴

De esta manera, es crítico con la propia noción de *cultura material* en la que subyace un entendimiento del hacer como la unificación de cosas provistas por la naturaleza con las representaciones conceptuales de una tradición cultural recibida;³⁵ y cuestiona también el *modelo aristotélico hilemórfico*, que implicaría la imposición de formas internas de la mente a un mundo material externo. En este modelo se mira la materia y la forma como los dos extremos de una cadena, pero no lo que les ata, se omite el proceso.³⁶ A partir de esta crítica, Ingold propone entender la generación de las cosas como un proceso de *morfogénesis* en el que la forma es siempre emergente y no está dada por adelantado. El *hacer*, entonces, es un proceso de correspondencia y no de imposición de una forma preconcebida en una sustancia material cruda, sino de potenciales inmanentes en el devenir.

En abril de 2015, María Inés organizó e impartió un taller de tapices. Había adecuado una de las habitaciones de su casa para que las tres participantes del taller tuviéramos comodidad. Para cada una, había preparado un set con materiales y herramientas: ovillo de lana de varios colores, agujas de varios tamaños, una tijera, un cuaderno de dibujo y un lápiz. En el centro del espacio había una

³³ Tim Ingold, "Los materiales contra la materialidad", *Papeles de Trabajo*, año 7, núm. 11, 2013, pp. 19-39.

³⁴ *Ibidem*, p. 36.

³⁵ Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, pp. 24-26.

mesa común de trabajo y cada una tenía un espacio en una pared en la que estaba suspendido con sogas un palo de escoba cortado a la mitad que funcionaba como travesaño.

Para la primera sesión, María Inés había preparado una introducción al taller en la que presentaba su forma de entender el arte y la importancia que tiene para ella el contacto con el mundo precolombino. Nos entregó un texto que se inscribe en su noción de la *continuidad cultural*, y que decía lo siguiente:

La historia del textil tiene más de 5000 años en este territorio, domesticaron el algodón en la cultura llamada Valdivia en la península de Santa Elena, además cultivaron: maíz, maní, café, tabaco, cacao, calabazas, tomates, etcétera. Las técnicas del tejido como la trama y urdimbre, son las más elementales para tener un paño o tela, posteriormente hacen tejidos y bordados con calados y colores, también en la costa central del Perú la cultura Chancay realizó encajes estampados con un trabajo muy fino. Todavía hoy se tejen ponchos de trama muy apretada para que no pase el agua de lluvia, porta bebés de lana bordada en ricos colores, los vestidos indígenas tanto de hombres como de mujeres en las diferentes comunidades mantienen sus blusas bordadas, los anacos y fachalinas o rebosos, tejidos a mano en telares manuales y con técnicas muy antiguas y tradicionales.

Los colorantes vegetales se han ido perdiendo y hoy se usan anilinas, manteniendo los vivos colores antiguos. Hay una gama de colores precolombinos y otra inca, recordemos que las comunidades como: otavaleños, saraguros y salasacas son mitimaes del sur del continente, que fueron traídos por los incas en época del Tahuantinsuyo hacia este territorio.

En este taller usaremos técnicas más libres hacia utilizar el volumen y el color, usaremos diferentes materiales y experimentaremos nuestra visión del mundo andino, como un homenaje a esos seres anónimos que nos legaron su conocimiento.

Recuerden que no les puedo enseñar a crear, sólo puedo darles herramientas para llegar al fondo de ustedes mismos.

Bienvenidas y que disfruten esta experiencia con las manos.³⁷

En este texto vemos claramente el manejo de argumentos sobre la *continuidad cultural* para construir su validez: la antigüedad de las

³⁷ María Inés González del Real, "Taller textil", 2015.

culturas y sus avances técnicos, la conexión con las prácticas de las comunidades contemporáneas y los conocimientos que se han perdido. Sin embargo, la última oración significó una nueva posibilidad metodológica y epistemológica para acercarme a su propuesta. Como afirma Ingold, las manos no son instrumentos operados remotamente, sino que son una extensión del cerebro.³⁸ La *mano humana* puede ser un órgano anatómico pero la *humanidad de la mano* es un compendio de capacidades, particulares a las tareas en las que se pone en uso y a los gestos que conlleva.³⁹

Después de esta introducción, María Inés nos hizo escoger un pedazo de tela que sería el fondo de cada tapiz, a pesar de que insistió en que viéramos el material, mi objetivo con este tapiz era intentar imitar algunas de sus obras que se encontraban en la casa. Particularmente me llamaba la atención un tapiz vertical en tonos blanco y beige del que colgaban pompones de colores y que María Inés lo explicaba como un homenaje a don Juan Tenesaca, artesano amigo suyo que conserva el manejo de la técnica ancestral del tejido de fajas en la comunidad Manzanapata en Cañar. Seleccioné un pedazo grande en tonos naranjas y ocre que María Inés me dijo que había sido una cortina de una casa antigua. Con este pedazo de tela, la primera tarea fue coser los filos y fijarlo al palo de escoba que funcionaba como travesaño. La tela de aproximadamente 110 por 45 cm era sintética, su textura gruesa, pesada, caía con rigidez, el tono predominante era ocre mostaza y con pequeñas puntadas horizontales de color naranja y carmín, a cierta distancia el efecto cromático de esta tela era de color siena claro. Desde el travesaño até con nudos simples nueve columnas de hilos gruesos de lana de la misma altura que la tela de base. Las columnas laterales con color azul marino, casi negro, las cuatro intermedias con verde esmeralda y la central con naranja intenso, esta última lana era de fibras naturales. En sentido horizontal, en la parte superior anudé cuatro filas de lana color naranja en la que se tejieron las columnas a partir del principio de trama y urdimbre. Con unos hilos de cabuya de colores amarillo y naranja claro repisé el camino de la trama. En este proceso, María Inés me animaba a experimentar con el color. Así, bajo la trama naranja y para fijar a la urdimbre cosimos una puntada de cadenas en hilo delgado amarillo.

³⁸ Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 112.

³⁹ *Ibidem*, p. 117.

En varias ocasiones necesité la asistencia de María Inés, me sentía torpe e insegura. La lógica de la técnica de sus “tapices”, mejor definidos como esculturas flexibles, aunque era sencilla, se volvía compleja por la gran cantidad de posibilidades que permitía. No se trataba de una destreza manual tanto como de una exploración en las propiedades de los materiales y el volumen. En la segunda sesión, María Inés me enseñó otras técnicas que me permitirían tener elementos aislados que podría incorporar al tapiz con libertad. Una de ellas era el pompón, a partir de envolver lana en unos aros de madera y para obtener una bola de textura. La otra era el cordón, que consistía en el recubrimiento de una soga de cabuya gruesa con lana delgada para asemejarla a una liana. En esta ocasión las actividades eran mucho más repetitivas, monótonas e inclusive llegué a sentir dolor en las manos y las puntas de los dedos por la fricción constante con la áspera soga de cabuya. Hasta aquí llegó el taller. María Inés me asignó la tarea de completarlo en casa, pero hasta hoy no me he atrevido.

¿Cómo sistematizar esta información que fue construida desde lo sensorial? Ingold ha trabajado con sus estudiantes en experiencias concretas con materiales que se ponen en diálogo con textos y discusiones. Uno de los ejemplos que propone fue la elaboración de un pequeño pedazo de cuerda con fibras naturales. Entre las conclusiones de sus aprendizajes destaco varias de las que también pude constatar en mi experiencia: En primer lugar, la manera en que las manos conocen el material o adquieren una “sensación” de ellos a partir de la textura y desplazando el peso de la forma. En segundo lugar, cómo las manos imparten un ritmo en la iteración de sus propios movimientos, y la relación entre el movimiento rítmico y la emergencia de las formas. Y, en tercer lugar, cómo las fuerzas y energías ligadas a estos materiales y a los movimientos gestuales construyen un campo de fuerzas y un equilibrio dinámico.⁴⁰ Cuando compartía con María Inés estas reflexiones sobre mi proceso de investigación y sobre las posibilidades de generar conocimiento desde el hacer, ella analizaba mis palabras desde sus vivencias:

A través de los terminales nerviosos de las manos, cuando empiezas a topar, esa sensación es la que te alimenta, si trabajas la soga cosiendo, pinchándote, estás empapándote de ese material, de ese espíritu, tu

⁴⁰ *Ibidem*, p. 118.

tocas y sientes, es instintivo. Cuando tenía 24 años, visitamos la Capilla Sixtina, entramos en la sala egipcia, siempre he tenido un atractivo con Egipto, mi desesperación era tocar los sarcófagos, las piedras, los elementos, sólo con eso me conformé. Eso es lo que te pasa, estás empezando a sentir la textura del material, todo tiene energía, electricidad, compartimos ADN con las plantas, pienso que somos un elemento inmerso, todo en un todo, no somos seres aislados.⁴¹

Así, en este proceso sensorial pude acercarme a algunos aspectos que no había percibido antes de María Inés como artista, o que tal vez había minimizado. Por ejemplo, su intuición para seleccionar y relacionar colores y texturas. O la manera en que decidía con rapidez y seguridad el tipo de técnica que utilizaría y cómo compondría los pesos visuales, algo que sólo puede alcanzarse a través de una práctica constante como la suya. De este modo, se plantean retos para una objetivación etnográfica construida en coherencia con una concepción de la observación participante, no como paradoja entre “observar” o “participar”, sino como un *conocer desde adentro*.⁴² En el sentido propuesto por Ingold, esta perspectiva permitiría refutar la división entre recolección de datos y construcción de teoría para ampliar las posibilidades de objetivación etnográfica. Así, el tejido que realicé como aprendiz de María Inés podría ser el registro de un proceso de conocimiento material, experiencial y de una postura epistemológica y metodológica sobre el trabajo de campo. Además, representa el aprendizaje mutuo que busca ser horizontal, pero que inevitablemente se ve limitado por la idealización y las relaciones de poder. Mi “tapiz”, aunque inconcluso, es una expresión tangible de la relación informante-investigadora.

Bibliografía

- Andrade, Xavier, “Para una etnografía de ciertos objetos: la joyería contemporánea”, *Revista Ecuador Debate*, núm. 95, Quito, CAAP, 2015, pp. 33-48.
- Becker, Howard, *Art World's*, Berkeley / Los Ángeles, University of California Press, 1982.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 179-193.

⁴¹ Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.

⁴² Tim Ingold, *op. cit.*, 2013, p. 5.

- Cevallos, Pamela, *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo artístico ecuatoriano, 1964-1979*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2013.
- Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 25 de abril de 2015.
- Entrevista a María Inés González del Real, Quito, 12 de enero de 2016.
- González del Real, María Inés, *El ritual* (catálogo de exposición), Quito, CCM-Casa de la Artes La Ronda, 2010.
- _____, "Taller textil", Quito, 2015.
- Ingold, Tim, *Making. Antropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2013.
- _____, "Los materiales contra la materialidad", *Papeles de Trabajo*, año 7, núm. 11, mayo de 2013, pp. 19-39.
- Kirshenblatt-Gimblett, Bárbara, "Theorizing Heritage", *Ethnomusicology*, vol. 39, núm. 3, Indiana, Society for Ethnomusicology, 1995, pp. 367-380.
- Kornblit, Ana Lía, "Historias y relatos de vida: una herramienta clave de metodologías cualitativas", en Ana Lía Kornblit (coord.), *Metodologías cualitativas en ciencias sociales. Modelos y procedimientos de análisis*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 9-33.
- Leroi-Gourhan, André, *El hombre y la materia (evolución y técnica I)*, Madrid, Taurus, 1988.
- Muratorio, Blanca, "Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia", *Íconos*, núm. 22, Quito, FLACSO-Ecuador, 2005, pp. 135-143.
- Myers, Fred, "Introduction: The Empire of Things", en Fred Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press (SARA Seminar Series), 2001, pp. 3-61.
- _____, y George Marcus (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Parternosto, César, "No Borders: The Ancient American Roots of Abstraction", en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006, pp. 157-168.
- Rivera, Miguel, "Dislocando los procesos de identificación. Tensiones entre apropiaciones locales y nacionales del patrimonio arquitectónico de La Tolita Pampa de Oro", en Juan Pineda y Anita Krainer (coords.), *Periferias de la periferia: procesos territoriales indígenas en la Costa y la Amazonía ecuatorianas*, Quito, FLACSO / WCS / USAID, 2012, pp. 103-135.
- Schneider, Arnd, "Appropriations", en Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006, pp. 29-51.
- Traba, Marta, "La cultura de la resistencia", *Revista de Estudios Sociales*, núm. 34, Bogotá, Universidad de los Andes, 2009, pp. 136-145.



Cristal *bruñido*

FOTOGRAFÍA HISTÓRICA





EL CONTEXTO EN EL RETRATO ETNOGRÁFICO

Alejandro Flores*

Siempre hay dos personas en cada fotografía: el fotógrafo y el espectador.

Ansel Adams

Una preocupación recurrente en los antropólogos gravita alrededor de la veracidad en la construcción e interpretación del dato etnográfico. Después de todo, la subjetividad del antropólogo desempeña un papel fundamental en el proceso etnográfico, pues en éste se conjugan los valores culturales, conocimientos teóricos e incluso el estado anímico del antropólogo. Esta preocupación ha suscitado numerosas reflexiones dentro de la academia, siempre apuntando de alguna u otra manera hacia la necesidad de contar con elementos narrativos y descriptivos que permitan la construcción de una etnografía veraz y no de coloridas ficciones respecto a nuestros sujetos de estudio. Así pues, cómo respaldar la veracidad etnográfica desde la perspectiva del antropólogo, es decir, cómo construir la autoridad etnográfica es un asunto prioritario. Sin embargo, más allá de la mera narrativa literaria, existen distintas herramientas que han servido para validar las palabras del antropólogo y que son complementarias al registro escrito. Sin duda, una de las más recurrentes es la fotografía, pues nos permite dar cuenta de aquello que observamos, capturando el momento, y desde nuestro propio punto de vista, apenas filtrado por la cámara fotográfica misma.

La fotografía nunca ha sido ajena a la antropología. Ya desde el primer tercio del siglo XX, la fotografía tuvo gran peso como complemento metodológico para el registro etnográfico. Por ejemplo, los trabajos de Malinowski con los trobriandeses de Kiriwina entre 1915 y 1918 fueron de una gran riqueza fotográfica con nu-

* Universidad de Guadalajara.

merasas tomas en las que se retrataba a los nativos a menudo acompañados por el mismo Malinowski, y que sentaron un precedente de gran importancia para la fotografía etnográfica.¹ Posteriormente, para 1925, el trabajo de Margaret Mead con las mujeres de Samoa se nutrió con un amplio registro fotográfico, aun cuando ella misma parecía considerarlo secundario para su investigación. De hecho, la obra fotográfica de Mead es en particular interesante, pues si bien algunas de sus tomas mantenían las fórmulas estilísticas de la época, en otras tantas de ellas exploró nuevas formas de representar la otredad femenina.² Además de lo anterior, el trabajo conjunto de Mead y Bateson en Bali supuso la creación de un extenso acervo etnográfico, tanto en notas de campo escritas, como en el archivo compuesto por miles de fotografías.³ Lamentablemente, la mayor parte del trabajo fotográfico generado durante ese tiempo jamás fue publicado, por lo que el valor que pudiese aportar como documento antropológico quedó circunscrito principalmente a los confines del archivo.

Sin embargo, fue hasta 1931, con los trabajos de Marcel Griaule en la Misión Dakar-Djibouti, que el registro fotográfico se consideró parte del registro etnográfico y no un mero accesorio. De hecho, Griaule apostaba por un registro fotográfico extenso y sistemático, y estaba convencido de que la fotografía era un elemento esencial en el proceso de observación, pues encontraba necesaria la presencia del fotógrafo-etnógrafo en cada parte de la investigación. Asimismo, para Griaule era primordial poder hacer el revelado de las fotografías *in situ*, pues esto permitía su revisión de forma expedita y no hacía falta esperar a regresar a la ciudad para observar y registrar los resultados obtenidos en las mismas.⁴ Pero para hablar de un trabajo fotográfico sistemático no basta con la recuperación y clasificación inmediata de las tomas capturadas, sino que también es de importancia crítica determinar el uso que se dará a dichas fotografías; es decir, no se deben tomar

¹ El libro de Michael W. Young presenta un análisis extenso al respecto; véase Michael W. Young, *Malinowski's Kiriwina: Fieldwork Photography, 1915-1918*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

² Sharon Tiffany, "Contesting the Erotic Zone: Margaret Mead's Fieldwork Photographs of Samoa", *Pacific Studies*, vol. 28, núms. 3-4, 2005, pp. 19-45.

³ Ira Jacknis, "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film", *Cultural Anthropology*, vol. 3, 1988, pp. 160-177.

⁴ Carlos Masotta, "¿Quién necesita imágenes? Notas sobre la ansiedad etnográfica", *Illuminuras*, vol. 14, núm. 32, 2013, pp. 30-42.

fotografías sólo por fotografiar, por el contrario, se debe tener en cuenta la aplicación —ya sea descriptiva o narrativa— de las tomas realizadas, así como cualquier otro uso posterior que se pueda derivar de las imágenes producidas.

Si bien es cierto que actualmente se cuenta con todo tipo de apoyos tecnológicos que facilitan la producción de las imágenes en el campo —desde equipos de gran resolución, que a menudo pueden mostrar más de lo que observamos a simple vista, hasta cámaras plenópticas, que permiten enfocar puntos específicos de la toma después de haberla realizado, pudiendo incluso enfatizar puntos de los que ni siquiera nos habríamos percatado en un primer momento—, el problema metodológico de la fotografía etnográfica se vuelve más complejo si se desconocen los fundamentos de la técnica fotográfica. Así como es deseable la capacidad de escribir un reporte etnográfico que no sólo muestre las observaciones realizadas en campo, sino que presente claridad en el registro de las ideas surgidas de dichas observaciones y que además sea ameno de leer, resulta sorprendente cómo simplemente se suele dar por sentado que el lenguaje visual —y particularmente la imagen fotográfica— cumple con su función comunicativa como si fuera una cualidad inherente a la imagen misma, y pocas veces se repara en considerar cómo es que se lleva a cabo el proceso de comunicación. Dicho de otra manera, se le da una importancia primaria al registro escrito, mientras que las imágenes complementarias que se producen durante el trabajo etnográfico suelen quedar circunscritas al uso del recurso técnico, considerándose enteramente válidas con independencia de la calidad compositiva de la fotografía.

Construyendo la imagen del otro

Pese al gran número de elementos que nos pueden aportar información etnográfica al estar en campo, sin duda el que atrae más nuestra atención son los sujetos que observamos. Para efectuar un registro fotográfico de los sujetos de estudio invariablemente tendremos que recurrir a tomar retratos, pero el retrato mismo tiene complicaciones propias además de las que presenta la fotografía de forma general. Una de las mayores problemáticas que enfrenta el retrato etnográfico, desde sus inicios hasta la fecha, es

el del exotismo,⁵ pues a menudo se mantiene el uso de fórmulas estéticas y metodológicas enteramente coloniales que reinterpretan al sujeto fotografiado desde parámetros ajenos al contexto etnográfico que se busca en un principio.⁶

Uno de los mayores retos que enfrentamos en la práctica de la fotografía etnográfica es que solemos imitar las fórmulas más extendidas y aceptadas de cómo debería ser un retrato que enfatice la otredad que observamos. Los fotógrafos documentalistas —desde los clásicos como Edward Curtis,⁷ hasta los contemporáneos como Jimmy Nelson—⁸ presentan al mundo fotografías de gran belleza estética, pero que hacen énfasis en el *otro* exótico, más aún, a menudo representan una falsa agencia de sus sujetos fotografiados, pues las tomas suelen ser cuidadosamente coreografiadas antes de disparar el obturador, o bien, retoman las fórmulas clásicas del retrato con sujetos firmemente plantados frente a la lente, haciendo eco de las necesidades técnicas de la fotografía más primigenia, cuando eran necesarios largos tiempos de exposición para lograr un registro de la imagen sobre placas de cristal recubiertas de bromuro de plata y gelatina; ambas perspectivas permean la forma de concebir el retrato etnográfico.

En contraposición podemos encontrar ejercicios de fotografía etnográfica donde la narrativa visual no se construye en torno a la idea del otro ajeno y exótico, sino que la reflexión gira en torno a una idea de identidad compartida entre el fotógrafo y sus sujetos retratados. Un caso particularmente interesante, tanto por el desarrollo estético del proyecto como por el discurso detrás de la obra misma, es el corpus de fotografías tomadas por Willem Frederick van Heemskerck Düker,⁹ Erna Lendvai-Dircksen¹⁰ y Erich

⁵ Margarita Alvarado y Peter Mason, “La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato ‘etnográfico’”, *Aisthesis*, núm. 34, 2001, pp. 242-257.

⁶ Christopher Webster van Tonder, “The Portrait Cabinet of Dr. Bleek: Anthropometric Photographs by Early Cape Photographers”, en *Critical Arts: A Journal for Cultural Studies*, Perth / Durban, University of Natal / Murdoch University, 2000, pp. 1-15.

⁷ Sin duda, su obra *The North American Indian*, producida entre 1907 y 1930, es el mejor ejemplo de la estética clásica en praxis fotográfica documental.

⁸ Véase su proyecto fotográfico *Before They Pass Away*, publicado en 2013.

⁹ Remco Ensel, “Dutch Face-ism. Portrait Photography and Völkisch Nationalism in the Netherlands”, en *Fascism. Journal of Comparative Fascist Studies*, vol. 2, núm. 1, 2013, pp. 18-40.

¹⁰ Particularmente la obra *Reichsautobahn: Mensch und Werk* (Berlín, Volk und Reich, 1937).

Retzlaff,¹¹ quienes a través de la imagen buscaban reforzar los ideales del *heimat* que pregonaba el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP, por sus siglas en alemán) durante su periodo de apogeo y justificar, desde la perspectiva etnográfica, las peculiaridades raciales nórdicas¹² que separaban a la raza aria del resto de las otras razas. En la producción fotográfica de estos tres autores, el elemento central no era el *otro*, sino el *volk*, la gente común, y ellos —como parte del mismo pueblo— le dan una importancia preponderante, incluso heroica, a las clases trabajadoras, los agricultores y los obreros; en el caso de las fotografías de Erna Lendvai-Dircksen, ella dedica parte de su obra a la niñez, como posible alegoría al futuro de Alemania.¹³

Ante el panorama de las formas más recurrentes en las que se ha realizado el retrato etnográfico, es necesario hacer una pausa y reflexionar el mensaje que realmente transmiten las fotografías que tomamos estando en campo, así como es igualmente conveniente evaluar la competencia técnica del fotógrafo-etnógrafo para no caer en la trampa de los tropos comunes de la fotografía etnográfica (e incluso de forma más elemental, evitar los errores mucho más mundanos como tomas mal encuadradas, fuera de foco, movidas o que sufran cualquier otro accidente que coarte la capacidad representativa y comunicativa de la fotografía).

Cuestión de contexto

En las páginas anteriores hemos hablado de forma somera sobre cómo la fotografía ha tenido un papel primordialmente funcional de acompañante de la narrativa etnográfica. Este aspecto funcional de la fotografía limita las posibilidades para que el producto visual sea considerado arte; después de todo, asumimos que el arte es una evocación de sentimientos y estructuras de sentido, ligado directamente a la imaginación del creador y del espectador, mientras que el retrato etnográfico es parte de un documento de investigación, por lo que suponemos que lo que se representa en

¹¹ Christopher Webster van Tonder, "Erich Retzlaff: Volksfotograf", *Photo Researcher*, núm. 16, 2011, pp. 8-21.

¹² Según se escribirían en textos como el de Hans F. K. Günther y Eugen Fischer, *Deutsche Köpfe nordischer Rasse*, Múnich, J. F. Lehmann Editor, 1927.

¹³ Según se mostraba en la revista de propaganda *Volk und Rasse*.

la fotografía es un aspecto de la realidad, independientemente de lo que podamos imaginar.

Para poder valorar al retrato etnográfico como una producción artística es necesario comprender que su alcance va más allá de una toma individual, pues de la misma manera que resulta prácticamente imposible describir a un grupo de personas interactuando sólo con una de ellas, cada una de las tomas producidas durante el proceso de observación invariablemente forma parte de una serie mayor, congruente con el resto de las tomas con las que está relacionada, y conformando la obra completa sólo mediante el conjunto total de fotografías. También es indispensable que las tomas realizadas mantengan ciertos lineamientos estéticos fundamentales en su composición, esto es, la distribución de los elementos (objetos, sujetos, formas e incluso colores) contenidos en ella. Como ya mencionamos, buscar mantener un estándar alto en la producción de los retratos de nuestros sujetos etnografiados no tiene porqué ser menos importante que buscar mantener un estándar alto en la escritura, e igualmente sólo se puede conseguir mediante la práctica continua.

La importancia del retrato radica en su motivo principal, pues son las personas, particularmente sus rostros, lo que permite generar empatía entre el espectador y los sujetos retratados. Sin embargo, la capacidad de captar y representar las emociones que se muestran a través del rostro no garantiza una transmisión del mensaje pretendido, puesto que éste depende en buena parte del conocimiento del espectador y del contexto en el que la toma fue capturada.

Ejercicio experimental

Pese al breve desarrollo de las ideas expuestas, quisiera proponer al lector que realice un pequeño ejercicio. A continuación se incluye una muy, muy corta —y deliberadamente ambigua— reseña respecto al uso de los espacios públicos en la ciudad de Guadalajara durante un sábado promedio, así como dos series fotográficas (que se distinguen entre sí por la relación de aspecto, 4:3 o 16:9, respectivamente), una creada para ejemplificar el fenómeno sabatino, y otra que forma parte de un proyecto personal de fotografía artística urbana, y del cual seleccioné algunos retratos

de forma más o menos aleatoria. El ejercicio consiste en los siguientes puntos:

- Tratar de identificar cuál es la serie tomada en sábado y cuál es parte del proyecto artístico, o si es indistinto categorizar a cualquiera de las dos series en cualquiera de los dos rubros.
- Reflexionar por qué decidirse por una serie respecto de la otra al asignarles la categoría; si existen elementos que hagan más o menos artística a una serie que a la otra, o más o menos válida como referencia del uso del espacio.

El siguiente párrafo es el que nos servirá (marginalmente) de contexto para realizar este ejercicio:

La ciudad de Guadalajara es, entre otras cosas, la segunda ciudad más grande de México, y como tal podemos encontrar en sus calles una gran diversidad de personas. En el Centro Histórico y sus zonas cercanas, cada fin de semana las calles se llenan de gente que las recorren y las toman para llevar a cabo distintos tipos de actividades recreativas, desde ir de compras hasta contemplar o participar en muestras de *performance* callejero. En un sábado cualquiera podemos encontrar con igual facilidad a personas jóvenes o mayores conviviendo en los mismos espacios, compartiendo los mismos sonidos, y conjuntamente rompiendo con la rutina propia del resto de la semana.



1.1 El conjunto de la expresión facial y corporal da pautas para inferir el estado anímico de los sujetos fotografiados.



1.2 La fotografía cándida ofrece la posibilidad de mostrar expresiones que de otro modo no se pueden captar a través de la imagen.



1.3 Aprovechar los puntos de interés dentro de la composición enfatiza a los sujetos en relación complementaria con otros dentro de la misma toma.



1.4 Contrastar el fondo con el sujeto fotografiado permite una observación detenida y sin distracciones.



1.5 La composición no depende únicamente de los elementos dentro de la toma, sino de la interacción entre luces y sombras en la misma.



1.6 Contraponer la acción del sujeto fotografiado con respecto al aparente reposo del entorno que le rodea es otra forma de centrar la atención del espectador en el sujeto.



1.7 Mantener el punto focal en el sujeto o sujetos de interés en la toma y dejar a los sujetos del fondo deliberadamente fuera de foco evita que existan elementos distractores dentro del encuadre.



1.8 Las tomas en primer plano son particularmente útiles para mostrar las características faciales de los sujetos fotografiados.



1.9 Es importante aprovechar las líneas formadas por los elementos (o personas) próximas al sujeto principal de la toma, para que las mismas sirvan para delimitar el espacio de interés dentro de la toma.



2.1 La mirada antropológica implica ponerse al nivel de nuestros sujetos de estudio, a menudo en sentido literal.



2.2 Idealmente, el retrato etnográfico nos permite generar empatía con el otro.



2.3 Es posible obtener más información sobre nuestros sujetos cuando se presta atención a los detalles.



2.4 Observar la otredad requiere ir más allá de las primeras impresiones.



2.5 La fotografía no sólo sirve para mostrar a los individuos, sino también las relaciones entre ellos.



2.6 A través del retrato se puede captar parte de la identidad de una persona.



2.7 Al retratar un suceso concreto, se puede hacer notar la agencia de los individuos envueltos en él.



2.8 Para el retrato etnográfico es esencial el elemento humano.



2.9 Describir la acción implica sin duda mostrar a quien la ejecuta.



Jacques Galinier,
Une nuit d'épouvante.
Les indiens Otomi dans
l'obscurité,

Nanterre, Société d'Ethnologie,
 2011, 129 pp.

A Midory

*[Der Nacht] ist es nichts anderes
 als ein Traum in einem Traum?*¹

Elías Canetti

*El conejo anda de noche,
 anda en busca de fortuna...*

Son jarocho

Jacques Galinier ha dedicado casi cincuenta años de su vida al estudio etnológico de las comunidades otomíes

¹ ¿La noche no es más que un sueño dentro de otro sueño? Traducción propia.

(*n'yūhū*) del sur de la Huasteca; es investigador emérito del Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense); ocasionalmente realiza trabajo de campo en la Huasteca Sur desde finales de los años sesenta y hasta la fecha (2016); viaja como profesor invitado a distintas universidades de América y de Europa (como la Universidad Nacional Autónoma de México, por ejemplo, en donde constantemente imparte conferencias y cursos). Algunos de sus textos más importantes son *Pueblos de la sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí* (1989), y *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* (1990) —auténticos clásicos de la antropología sobre Mesoamérica.

En *Pueblos de la sierra Madre* encontramos un ejercicio minucioso de descripción, como son las etnografías en general. Un trabajo producto de quince años de andar yendo y viniendo por el campo entre valles y montañas. Trajinar intelectual que comenzó en 1969 exhortado por Guy Stresser-Péan (en aquel tiempo director de la Misión Arqueológica y Etnológica Francesa).

Su decisión de dedicarse al estudio etnológico de los otomíes de la Huasteca Sur lo llevó a adquirir un manejo óptimo de la lengua *n'yūhū* y, con el paso de los años, a establecer relaciones entrañables con algunos de los habitantes de los pueblos de Santa Ana Hueytlalpan, San Pedro Tlachichilco, San Miguel, San Pablito, Texcatepec, San Lorenzo

Achiotepec e Ixhuatlán de Madero, por nombrar sólo algunos de los parajes de la región andados por Galinier. Lugares de *la mitad baja del mundo* poblados de hombres y mujeres memorables, como Basilio Velázquez, Malinche (Ñenza) de la danza del volador, quien para comenzar la danza levantaba el palo junto a todos los danzantes, utilizando dos largas raíces de árbol cruzadas.² Como preparación para el vuelo, el maestro volador colocaba velas en los cuatro puntos cardinales para después ofrecerlo generosamente a los espíritus: dos diablos negros y “una” tercera en un traje escarlata con una corona, tocando un tambor, llevando una larga bata; después todos los danzantes tomaban su lugar con agilidad sobre el marco en las alturas, seguidos de la hermosa bailarina en la parte superior. La extraña Ñenza hacía su aparición en todo lo alto. Su traje despertaba la curiosidad de los espectadores, y era motivo de expectación porque iba vestida con pantalones debajo de un vestido con encajes y holanes y un chal deshilado.

Tan pronto como Basilio Velázquez (la Ñenza) estaba arriba, en la tapa, tomaba un bocado de espíritus que rociaba con violencia hacia el Este, al Norte, al Sur y al Oeste. Con una mano agitaba su pañuelo al ritmo de la percusión y de la flauta, en un ritmo establecido por el maestro volador, cuando parecía que el tiempo se detenía y lo tenía al borde con el peligro de caer en cualquier momento. Con cautela se sentaba e inmediatamente los otros bailarines

² De aproximadamente 18 metros de largo (Jacques Galinier, *The World Below. Body and Cosmos in Otomi Indian Ritual*, Boulder, University Press of Colorado, 2004, p. 168).

y todos comenzaban a “volar”, a girar afuera del marco atados a las cuerdas. Cuando alcanzaban el suelo, Basilio (la Malinche) volvía a bajar la escalera de la vida a lo largo del poste.³ Hasta que un día los dioses dispusieron otra cosa y murió el 17 de febrero de 1972, mientras volaba en San Bartolo Tutotepec, Hidalgo⁴ —lo que posiblemente se interpretó como una vida “ofrendada” a los dioses.

Jacques Galinier hace una etnología de transición: entre la cartografía pionera de los espacios étnicos y la exploración de la vida psíquica. En los índices de sus libros los temas aparecen como si se trataran de la asociación libre de los sueños o de un recuerdo *bricoleur*, en donde la lógica surge de la interacción del sujeto (en este caso el investigador) y su medio (la Huasteca otomí), como pequeños roces que generan cadenas causales. Sus libros son piezas únicas de etnología construidas a partir de un conocimiento profundo de la cultura otomí. En sus textos, el doctor Galinier plasma una crítica profunda a la forma en que se conciben las cosas en la cultura occidental, en temas tan fundamentales como la concepción del cuerpo y sus entes. Con la sola enunciación de otras posibilidades de

³ El palo no debía quitarse hasta ocho días después del final del Carnaval, cuando se ponía en almacenamiento hasta el año siguiente frente al juez de paz; una medida que garantizaba la protección de las autoridades civiles del pueblo para el próximo año. Finalmente, si el palo resultara inutilizable, la madera se vendía como leña (*vid.* Jacques Galinier, *op. cit.*, 2004, p. 168).

⁴ Jacques Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, México, INAH / Cemca, 2009, p. 212.

concebir el funcionamiento del mismo cuerpo, el doctor Galinier pone en entredicho la “verdad” occidental.

Aunque la pregunta por la relación del cuerpo con el cosmos no era un tema común en los años ochenta, Jacques Galinier, hombre vanguardista, dedicó un estudio, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* (1993), a un tema cuyas fuentes principales las obtuvo a partir de las prácticas rituales, en las que buscó la relación del cuerpo y el cosmos; lo hizo en el diálogo que los hombres establecían con los dioses en su hacer cotidiano. Galinier descubrió que la mitad del mundo a la que pertenecían los otomíes, la mitad baja, los definía como “hijos del Diablo” y a él le rendían culto negociando así su felicidad. El “punto de fuga” de *La mitad del mundo*, nos dice Galinier: “Son las ideas de los otomíes sobre el cuerpo, las cuales tienen como trasfondo el trabajo físico subterráneo del Maestro del Mundo, el Diablo”.⁵

Para tratar de inferir las posibles interpretaciones que la figura del Diablo tuvo en el imaginario de los pueblos otomíes que estudia Galinier, vale la pena citar un pasaje de Antonio García de León sobre el Diablo en el ámbito popular:

⁵ En el original: “The plan of this book follows the path of the author’s thought. This organization is that of a traditional monograph on the rituals, but its “vanishing point” is the Otomi ideas on the body, against the background of the subterranean physic work of the Master of the World, the Devil” (Jacques Galinier, *op. cit.*, 2004, p. xvi). Traducción mía.

En los cánones de la ortodoxia católica, el Diablo suele ser caracterizado como la encarnación del mal. Pero en la medida en que abrimos los horizontes a su verdadera naturaleza, o que descendemos hacia las interpretaciones populares del culto, nos encontramos que los siete pecados que se le atribuyen (y por los que merecemos el castigo si los frecuentamos), constituyen la esencia misma de la felicidad del ser humano.⁶

Como podemos observar en la cita, la figura del Diablo nació con la contradicción intrínseca, por una parte, de su negación como dios por las autoridades coloniales y, por otra, la de su autoridad implícita como dueño de un territorio y como dios patrono de un grupo humano, según las prácticas autóctonas.⁷ Alfredo López Austin nos dice que:

En realidad, [la asimilación del Diablo] era una de las facetas difíciles en el ya complicado choque de cosmovisiones. Se enfrentaban una concepción centrada en la vida mundana del ser humano contra otra de salvación-condenación, para la que la existencia en este mundo era sólo la ínfima condicionante de un destino eterno. En la cosmovisión cristiana, el bien y el mal eran entidades por sí mismas, opuestas en una lucha que se solucionaría en el fin de los tiempos; en la mesoamericana y la andina bien y mal eran atributos relativizados por los contextos, y su naturaleza adjetival no era suficiente para que fun-

⁶ Antonio García de León, “El diablo entre nosotros o el ángel de los sentidos”, *Arqueología Mexicana*, núm. 69, 2005, p. 56.

⁷ Como “hermano mayor” o “jefe” de los otomíes, por ejemplo.

cionaran como opuestos complementarios en la gran taxonomía binaria.⁸

Desde la óptica de los opuestos complementarios que dinamizan el cosmos, existe una división primaria en la separación entre el día y la noche. “Esta asimetría día/noche está marcada por la oposición entre dos figuras paradigmáticas”:⁹ una de ellas es la noche, a la que pertenece el Diablo, y a él, la mitad del mundo donde viven los otomíes, sus hijos. Para la cosmovisión otomí, el Diablo funge como el demiurgo de sus destinos, que hace y deshace en la noche.

Al respecto de la noche, la Universidad París Oeste Nanterre-La Défense publicó una colección intitulada *Antropologie de la nuit* (antropología de la noche). Encargada de indagar acerca del soporte del imaginario de los sueños al momento en que se instaura la comunicación compleja entre los distintos seres que pueblan el cosmos, al momento en que se transforma el tiempo y el espacio. En esa colección Jacques Galinier publicó el texto intitolado *Une nuit*

d'épouvante. Les Indiens Otomi dans l'obscurité (2011).¹⁰

Galinier nos dice que la noche es como un ritual: un ensayo del mundo. “La noche es una suerte de laboratorio en el que son planeadas y concebidas las sustancias, materias, formas y cuerpos que continuarán creciendo”.¹¹ Según Galinier: “La noche es un cuerpo universal, un cosmos completo con sus propios elementos anatómicos, su fisiología y sus efectos”.¹² El autor francés nos habla de una noche (šui, en otomí) poblada de seres de naturaleza distinta a la diurna, en la noche conviven los *hpata sibi* (“zopilote fuego”), *haptašisu* (“mujeres zopilote”), *hmûthe* (“la Sirena”), *wema* (“gigantes”), *hmûtâpo* (“el Dueño del Monte”), *toyântâhi* (“el Señor del Mundo”), *hmûmbeti* (“Dueño de la riqueza”), *toyântáškwa* (“el Gran Pie Podrido”), *n'yoki* (“Ancestro”), *mpöhö* (“el Rico”), Cristo y Diablo, por nombrar algunos.

Una de las cualidades de los seres nocturnos es que hablan palabras de verdad (*makwani*), y la gente acude a ellos en la noche en busca de conoci-

⁸ Alfredo López Austin, “Introducción”, en Alfredo López Austin y Luis Millones (coords.), *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 2015, p. 15.

⁹ “Cette asymétrie jour/nuit est marquée par l'opposition entre deux figures paradigmatiques, le christ et le diable” (Jacques Galinier, *Une nuit d'épouvante. Les Indiens Otomi dans l'obscurité*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 2011, p. 39). En todos los casos la traducción de los fragmentos en francés es mía.

¹⁰ El texto en español se publicó en 2016 (Jacques Galinier, *Una noche de espanto. Los otomíes en la obscuridad*, Tenango de Doria, Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo / Cemca, 2016); de ahí tomo la imagen (mapa) que llevará por título: *Una noche de espanto. Los otomíes en la oscuridad* (2016).

¹¹ “La nuit est bien cette sorte de laboratoire dans lequel sont imaginés puis conçus des substances, des matières, des formes, des corps, dont la croissance va suivre” (Jacques Galinier, *op. cit.*, 2011, p. 58).

¹² “La nuit est elle aussi un corps-monde, une totalité du cosmos, avec ses propres éléments anatomiques, sa physiologie et ses effets. Elle est donc omniprésente” (*ibidem*, p. 40.)

miento, poder efectivo. “La noche es por excelencia el momento propicio para aquellas transacciones”.¹³

En lo que pareciera un juego de “inversión” o “reflejo”, cada año, las reglas del cosmos se tuercen y se abre un pequeño “portal” (*gošti*) por donde los ancestros pueden volver al mundo de los vivos. En la fiesta de Carnaval está el “punto de fuga” de *Una noche de espanto*, porque: “El Carnaval es por excelencia una representación teatral del mundo de la noche”.¹⁴ Según Galinier:

El ritual del Carnaval y su mito de origen se reorientan con la celebración de un episodio fundador nocturno. El Carnaval es una formidable lección de cosas acerca de la noche. Es una suerte de intento fallido que todos los días recomienza, de restauración del mundo de antes [...] El Carnaval es una manera de identificar y nombrar a las instancias involucradas en el proceso de reorientación del mundo.¹⁵

¹³ “La nuit est par excellence le moment propice à ces transactions” (*ibidem*, p. 58.)

¹⁴ “Le Carnaval est par excellence une représentation théâtrale du monde de la nuit” (*ibidem*, p. 39.)

¹⁵ “Le rituel du Carnaval et son mythe d’origine se rejoignent dans la célébration d’un épisode nocturne fondateur. Le Carnaval est una formidable leçon de choses, celles de la nuit. Il est une sorte de tentative “ratée” mais toujours recommencée, de restauration du monde d’avant. Au dernier jour de la fête, un danseur tente vainement de grimper au mât et retombe, sur le sol, “mort”. Le Carnaval, c’est un moyen d’identifier, de nommer les instances qui interviennent dans le processus de réorientation du monde” (*ibidem*, p. 47.)

Galinier investigó algunos enigmas de la noche en la fiesta de Carnaval porque en la noche el tiempo y el espacio se transforman, la realidad se tuerce, todo se vuelve un “desmadre”. En el Carnaval, también.

En el Carnaval todos los seres conviven conservando ciertos rangos que denuncian historias particulares y comunes; también en la noche conviven personajes con distintas jerarquías, es decir, unos que se subordinan a otros, según la historia personal en el acontecer colectivo, según si su vida se dio a la comunidad o si se entregó a sí misma. En suma: en la noche existe una geopolítica del poder, cada uno de los seres anecuménicos ocupa un espacio distinto en la penumbra.

Al contrario del mundo del día, donde no cohabitan jamás más de tres generaciones, la noche revela la coherencia de entidades aparentemente en diferentes niveles genealógicos, poblados de ancestros fundadores o de personajes “históricos” según el canon de la historia oficial que se enseña a los niños indígenas en la escuela, o según la tradición local que confiere la voz a los danzantes protagonistas del Carnaval.¹⁶

¹⁶ “Contrairement au monde du jour, où ne cohabitent jamais plus de trois générations, la nuit révèle la coprésence d’entités appartenant à différents niveaux généalogiques, qu’il s’agisse des ancêtres fondateurs, ou de personnages “historiques” selon le canon de l’histoire officielle, enseigné aux enfants indigènes à l’école, ou celui de la tradition locale qui donne à voir dans le Carnaval des protagonistes de l’histoire” (*ibidem*, p. 58.)

La génesis oscura del ejercicio del poder es un dato duro que el autor exploró a través de los gobernantes, quienes acudían a pedir dádivas a sus dioses para sus hermanos, cobijados por la oscuridad —¡Todo depende de lo que entienda cada quien por “tratos en lo oscurito”! Pero para los otomíes, en la noche, durante el sueño (*âhâ*), todo se transforma, todo es posible. En la noche los hombres acudían a adquirir conocimientos y entonces se transformaban.

Según Galinier: “Se dice que la metamorfosis del chamán [*bâdi*] es ‘idéntica’ a aquella atribuida al durmiente, el ‘hombre nocturno’”.¹⁷ Es decir, que la conjunción y la disyunción de las distintas entidades que pueblan el cuerpo durante el día se realiza durante las noches, cuando éstas salen a retozar por el camino de los sueños, donde se juntan y separan según las circunstancias; como ritualmente sucede en la celebración del Carnaval: ritual alucinatorio donde se puede leer una especie de “historia clínica” (“medición de pulso” o “calibración de fuerzas”). El Carnaval es una puesta en escena del mundo de la noche. Šui (noche) que se caracteriza por eliminar los límites corporales, geográficos y temporales; por propiciar movimientos rápidos; por permitir el paso de la escena onírica hacia el mundo exterior, donde se puede “entrar” y “salir” del sueño, en donde el suministro de energía y su liberación en las formas de sacrificio impone un mayor gasto de energía... La noche “salvaje”.¹⁸

¹⁷ Jacques Galinier, *op. cit.*, 2009, p. 9.

¹⁸ Véase. Jacques Galinier, *op. cit.*, 2011, p. 80: “a. Effacement des limites corporales géographiques et temporelles; // b. Dépla-

Quienes hacen oficio de sacrificio al Diablo en la noche son sus asistentes, es decir, divinidades del inframundo, los ancestros, jefes, hacedores de creaturas malignas que resurgen al amparo de la noche vestidos de toros, tecolotes, perros negros, burros, mulas, guajolotes, enanitos y hasta como catrines. Dicen que a los que se llevan ya nunca los regresan, porque los vuelven sus esclavos para la eternidad. Sólo con ingenio se logra engañarlos o ser sus amigos; el artífice, según la creencia popular, regresaba al pueblo lleno de riquezas, de prosperidad y de salud; o adquiriría un don (como el de curar), aunque no para siempre. La moraleja de todas las historias es que los seres de la noche son traicioneros.

Recuerdo un sueño que tuve poco después de leer *Une nuit d'épouvante*. El Diablo se estuvo riendo por un rato sin hacer caso de mí, cada vez que intentaba articular una palabra se le soltaba la carcajada y dos veces tuve que darle de golpes en la espalda para que no muriera ahogado y hasta lloró... Ya que pudo articular, en tono jocoso, me dijo:

—Te voy a dar la posibilidad de parar de sufrir, pero tienes que cumplir con tres pruebas antes de ser digno de mi favor.

—Lo primero que debes hacer es compartir tus alimentos conmigo.

cements rapides; // c. Passage de la scène onirique au monde vers l'extérieur: on peut 'entrer' dans le rêve comme en 'sortir'; // d. Libération d'énergie et alimentation par les voies sacrificielles, puisque la nuit impose une, dépense énergétique supérieure à celle du jour; // e. Transformation du corps nocturne, séparé du corps diurne; l'un est socialisé, l'autre 'ensauvagé'.

Al instante los dos estábamos sentados a la mesa. Comimos gallina, frijol, chile y tortilla.

—La segunda prueba es que laces al toro bravo que viene corriendo allí enfrente. Me dijo.

Al instante un enorme toro apareció enfrente y yo, instintivamente, lo tomé de los cuernos y me apoyé sobre ellos para dar una marometa, cuando me di cuenta ya estaba del otro lado de pie, mientras el toro, burlado, seguía su marcha todavía sin darse cuenta bien de lo que había pasado.

—La tercera prueba es que llesves a mi hija al pueblo que está en el centro de la montaña, ahora que la puerta se abra.

Entonces, una pared de la montaña se retiró descubriéndose un camino que llevaba al centro, donde brillaba como oro.

—Date vuelta para que te cargue a mi hija —me dijo el Diablo—.

Obedecí y sentí un peso entre mis manos. “¡Llévala hasta aquella luz, pero no voltees a verla!”, me dijo.

Tal vez si no me lo hubiera dicho ni siquiera me hubiera importado, pues lo que yo quería era cumplir con la tercera prueba y ganarme su favor (del que tenía necesidad), más que saber cómo era su hija. Al llegar al lugar donde había un trono, me di vuelta y el peso que traía en las manos se deslizó hacia él. Oí un silbido y, por reflejo, me di vuelta: entonces vi una gigantesca serpiente que enseñaba los colmillos y tanteaba el aire con su lengua. Sentí un horror espantoso al saber que había traído cargando aquel ser en mi espalda; pero había cumplido con las tres pruebas.

—Me has derrotado y tienes derecho a pedir un deseo, el que tú quieras.

—Quiero mirar a donde yo quiera cuando yo quiera, le dije resuelto.

—Concedido —me contestó, después concluyó: Ahora, si me disculpas, tengo mucho que hacer. Ten cuidado con tu don, procura no volverte tan loco...

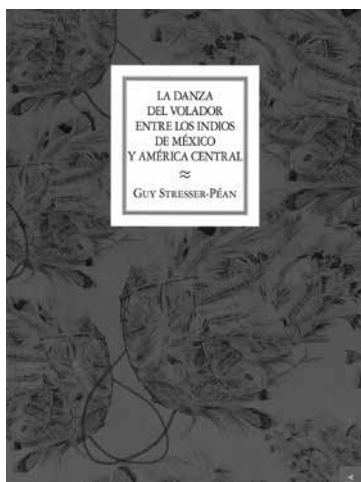
Y se fue riendo —ja, ja, ja... ja, ja, ja... ja, ja... ja...—, acallado por la distancia y se perdió en la oscuridad de la noche.

Hasta aquí mi experiencia de lectura que degeneró en ficción, provocada por *Una noche de espanto. Los otomíes en la oscuridad*. Como justificación, digo que cada lectura puede ser un diálogo cordial con el autor y con su obra. Esta reseña busca dar cuenta de eso. Para concluir, recomiendo que no se lea *Una noche de espanto. Los otomíes en la oscuridad* “de noche y a oscuras”, mejor bien despierto y con mucha luz, porque el libro está hecho de pequeños trazos, contornos de figuras bien detalladas por la mano del maestro etnólogo, que con su trabajo rinde culto al Diablo —como otomí—, para que resplandezca la luna y continúe la vida llena de placeres mundanos.

[Al son de cuatro instrumentos de palo de rosa:]

*Ay váyanse preparando.
Ay váyanse preparando,
que el conejo ha de salir
búscalo aquí, búscalo allá,
que el conejo ha de salir...*

JOSÉ RAFAEL ROMERO BARRÓN
Escuela Nacional de Antropología
e Historia, INAH



Guy Stresser-Péan,
La danza del volador entre los indios de México y América Central,
Mario Zamudio Vega (trad.),
México, FCE, 2016, 336 pp.
[La danse du “Volador” chez les Indiens du Mexique et de l’Amérique Centrale,
París, Riveneuve, 2015, 236 pp.]

Guy Stresser-Péan (1913-2009), destacado etnólogo, etnohistoriador y arqueólogo francés, dedicó su vida al estudio de las culturas mesoamericanas tanto prehispánicas como contemporáneas. Cuando era alumno de Marcel Mauss, fue enviado a México por el médico y etnólogo Paul Rivet en 1936 para estudiar la *danza del volador*. En 1956 lo nombraron profesor en la École Pratique des Hautes Études y en 1961 fundó la misión arqueológica y etnológica francesa en México (el actual Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos).

La danza del Volador entre los indios de México y América Central es la tesis doctoral de Guy Stresser-Péan. Grandes eran las expectativas por la publicación de este valioso manuscrito inédito, pues en la época fue frenada por la Segunda Guerra Mundial. Es gracias a la perseverancia de Claude Stresser-Péan, quien con ayuda de Érika Gil Lozada lograron llevar a buen término la publicación, primero en su versión original en francés y recientemente su traducción al español.

El volador es una antigua danza mesoamericana que consiste en descender desde lo alto de un palo atado a una cuerda, trazando una trayectoria en espiral. En este libro, Stresser-Péan se dedica al estudio exhaustivo de la danza, evidenciando las relaciones míticas entre el cielo y la tierra en Mesoamérica. El libro está dividido en tres partes. La primera constituye una minuciosa descripción etnográfica de la danza del volador en diferentes regiones de la Huasteca. La siguiente expone un estudio histórico riguroso y crítico de documentos del siglo XVI al XX. El último apartado es el más rico, pues se trata de una interpretación tanto del volador huasteco como de una comparación con otras variantes, incluida la de Nicaragua. A lo largo del texto, el autor enriquece su demostración con cuadros explicativos, mapas, fotos y dibujos. Además, el libro cuenta con una compilación de videos de la época donde se puede apreciar el volador de Papantla y el de Tamaletom. También es anexada la transcripción de la música de flauta realizada por Marguerite d’Harcourt y analizada por Raoul d’Harcourt. El estudio parte de una et-

nografía a nivel local para profundizar en una comparación regional y aventurarse al resto del mundo en sus conclusiones.

En el presente libro, el autor nos permite adentrarnos en una experiencia etnográfica única que data de 1937. El estudio contribuye a la antropología de las técnicas, a la antropología del ritual y de manera general al método comparativo en el tiempo y en el espacio en las ciencias sociales. Guy Stresser-Péan nos presenta información específica sobre los preparativos rituales de la danza, la descripción de términos vernáculos referentes al volador, así como innumerables datos históricos relativos al tema. La metodología abarca una etnografía fina, un estudio histórico y un estudio comparativo de las diferentes variantes del volador. El autor se apoya principalmente en fuentes etnográficas propias (apuntes, entrevistas, dibujos precisos), documentos históricos (crónicas y códices) tanto de la época prehispánica como colonial, y estudios contemporáneos sobre el volador. Cabe destacar que durante su investigación sobre el volador (1936-1938), Stresser-Péan tuvo un papel decisivo en el rescate de la danza donde ya se había extinto y él mismo experimentó el vuelo en 1952.

La problemática central gira en torno a la forma y el contenido de la danza del volador, su origen, significado religioso y evolución en el tiempo y en el espacio. La hipótesis principal del autor es que se trata de una danza solar, simbolizando un descenso de aves mensajeras de los dioses y constituye un medio de comunicación entre el cielo y la tierra. En este sentido, Jacques Gali-

nier, quien desentrañó los significados del volador otomí en su libro *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* (1990), concuerda con esta interpretación, poniendo de relieve el sentido fálico del palo volador y su relación con la fecundidad.

En el primer capítulo, Stresser-Péan describe escrupulosamente el ritual observado en Tamaletom (Huasteca potosina). El volador se lleva a cabo en la plaza de la iglesia y sus participantes son los danzantes, los músicos y el jefe de la danza (*k'ohal*). Este último efectúa la ofrenda ritual parado en la cima del mástil. Para desempeñar ese papel, se tiene que tener el don y poseer un poder sobrenatural. Los músicos también gozan de atributos mágicos. Durante los nueve días que anteceden a la danza, los voladores realizan rigurosos ritos de preparación: abstinencia sexual, llevar una alimentación sobria y evitar bañarse. A lo largo del novenario se realizan ofrendas y danzas, así como cuentas de incienso con números rituales, unciones de tabaco y ajo en el cuerpo de los danzantes, y se presta especial atención a los sueños del *k'ohal*. La preparación del mástil es crucial, es por ello que el *k'ohal* y el músico hacen una ofrenda secreta en el árbol que será abatido y transportado hasta la plaza. Antes de erigir el mástil, se avienta un pollo en el hoyo cavado con anticipación. Posteriormente al vuelo, el mástil se tumba nueve días después de la fiesta, y se lleva a cabo una última ceremonia en una gruta sagrada, durante la cual los danzantes se cepillan ritualmente con plantas e incienso, dejando ahí cualquier mal o impureza.

Una vez descrito el ritual en su complejidad, el autor se adentra en las variantes del volador huasteco y en su ideología. Los danzantes son águilas y pájaros carpinteros que vuelan para ayudar al Sol. En resumidas cuentas, el objetivo de la danza es garantizar la salvación del mundo y la prosperidad de todos. El segundo capítulo del libro está dedicado a una exposición de las variantes del volador en Mesoamérica entre los huastecos, totonacos, otomíes, nahuas del Altiplano, purépechas, quichés, cakchiqueles, pipiles y nicaraos.

En el apartado que trata del origen y de la interpretación del volador, el autor atribuye el origen de la danza a la cultura tolteca de Tula alrededor del siglo X, con una difusión posterior en Guatemala y Nicaragua. Esta hipótesis contrasta automáticamente con la de Krickeberg, quien asegura que el volador es un invento de los totonacos. Stresser-Péan hace una demostración detallada de su hipótesis según la cual la forma primitiva del volador se realizaba con tan sólo dos danzantes, que ya había adelantado en *El Sol-Dios y Cristo*. Para ello detalla la evolución de la danza, la inclusión paulatina de elementos coloniales como la “Malinche” —un travesti que brinca en la cima del palo—, así como el aumento a seis y hasta ocho danzantes. Si asumimos dicha hipótesis como válida, se desmiente la tesis de algunos cronistas, entre ellos Torquemada, en cuyo testimonio explica que las 13 vueltas que realizan los cuatro voladores suman los 52 años del calendario ritual mesoamericano. La interpretación calendárica resultaría posterior al origen primitivo del volador. En su demostración, Stresser-Péan insiste en

el carácter religioso de la danza, cuyo propósito es obtener buenas cosechas.

Otra crítica que el autor hace a Krickeberg es que este último considera el volador como un culto a la tierra. Stresser-Péan analiza el simbolismo de la danza destacando la comunicación entre el cielo y la tierra, cuya unión representa la fecundidad. Para nuestro autor, los voladores son mensajeros enviados por los dioses para llevar el principio de fecundidad sobre la tierra, como “pájaros-almas”. Relaciona al volador con otras danzas para explicar que se insertan en el sistema religioso mesoamericano. En las conclusiones, menciona que el mismo Mauss relacionó el volador con el palo encebado en Oceanía, sin pronunciarse sobre su origen. Sin embargo, algunos etnólogos difusionistas se aventuraron a decir que fue introducido en América por migrantes venidos de Asia u Oceanía. A pesar de la similitud de algunas prácticas acrobáticas mesoamericanas (entre ellas la contorsión) con las asiáticas, el presente estudio de Guy Stresser-Péan confirma el origen mesoamericano del volador.

Hubiera sido de interés incluir los vestigios arqueológicos de Guachimontones relacionados con el volador en el estudio, pero éstos fueron descubiertos en 1970, años después de la investigación de Stresser-Péan. Dichos vestigios reafirman las hipótesis del autor respecto a la relación entre el cielo y la tierra. Al tratarse del único estudio dedicado enteramente al volador, *La danza del volador entre los indios de México y América Central* constituye un parteaguas en los estudios de las prácticas rituales mesoamericanas. Es un estudio

sin precedentes, que abre puertas a futuras investigaciones e hipótesis, como la supervivencia del volador en el siglo XXI y sus transformaciones. El presente libro permitirá enriquecer las tesis de los estudiosos contemporáneos del volador y de otras prácticas mesoamericanas.

El autor falleció en 2009, año en que la ceremonia ritual de voladores fue declarada patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO. Subsiste la curiosidad sobre qué pensaría Stresser-Péan de los procesos de patri-

monialización de expresiones mesoamericanas en nuestros días. La reciente inclusión de las mujeres en la danza del volador despierta nuevas interrogantes que deben ser estudiadas: ¿Qué queda hoy del vínculo con la tierra y el cielo? ¿Del carácter religioso del volador?

CHARLOTTE PESDAYRE

Universidad Nacional Autónoma
de México/Université Paris-
Ouest Nanterre

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.

Artefactos de uso múltiple

Deborah Dorotinsky Alperstein

Resumen: El artículo revisa el caso del fotorreportaje “La Feria de San Juan de los Lagos” (revista *HOY*, 1940) para argumentar sobre la intertextualidad dentro de este tipo de publicaciones y cómo ésta es un espacio privilegiado para el estudio de la historia social y cultural desde la historia, la cultura visual y la antropología. Trabajados como formas discursivas, ambos imágenes y textos cooperan en la construcción de imágenes —visuales y mentales— sobre aspectos de la cultura popular como las fiestas religiosas. En una breve genealogía de la Feria de San Juan de los Lagos y su representación literaria y visual, se muestra el lugar que ésta ocupaba en el imaginario nacional. Como herramienta didáctica para la enseñanza de la historia, las revistas ilustradas destacan, además, el valor de la polisemia de la imagen y las derivas individuales que los estudiantes pueden plantear a partir de un mismo objeto de estudio.

Palabras clave: Fotorreportaje, polisemia de la imagen, cultura visual, antropología, imaginario nacional.

Abstract: This article researches the case study of the photojournalistic essay, “La Feria de San Juan de los Lagos” (*HOY* magazine, 1940), in order to argue about the inter-textual play within these kinds of publications and how illustrated magazines are privileged spaces for the study of social and cultural history from the perspectives of history, visual culture, and anthropology. Approached as discursive forms, both images and texts collaborate in the construction of images—visual and mental—regarding some aspects of popular culture such as religious festivities. A brief genealogy of the Feria de San Juan de los Lagos and its visual and literary representation, also allows the researcher to grasp the place of the representation of the Feria in the national imaginaries. As a didactic tool in the teaching of History, illustrated magazines display the polisemic value of images and the individual trends students can propose regarding the same case study.

Keywords: Photojournalistic, polysemic image, visual culture, anthropology, national imagination.

Experiencias locales: arte y comunidad en un taller universitario

Manuel Kingman / Jaime Sánchez Santillán

Resumen: El texto reflexiona sobre las prácticas y proyectos desarrollados en el taller de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE): "Experiencias Locales". En ese espacio educativo se plantea la utilización del arte como una herramienta para la elaboración de proyectos que relacionan las prácticas artísticas y procesos sociales comunitarios diversos. El ensayo propone una mirada crítica del taller y analiza algunos de los proyectos educativos. Así también, reflexiona sobre la investigación artística y los procesos de acercamiento a las comunidades. Finalmente, pone en debate la labor de las instituciones culturales y académicas que están involucradas en este taller.

Palabras clave: Universidad, comunidad, prácticas artísticas, arte dialógico, investigación-creación.

Abstract: This paper analyzes the practices and projects developed in the workshop of the Visual Arts Program of the Pontifical Catholic University of Ecuador (PUCE): "Local Experiences." In this educational space, art is used as an instrument for the elaboration of projects that relate artistic practices and diverse community social processes. The essay proposes a critical view of the workshop and analyzes some of the educational projects. It also reflects on artistic research and the approach processes in communities. Finally, it brings into discussion the role of cultural and academic institutions that are involved in this workshop.

Keywords: University, community, artistic practices, dialogical art, research-creation.

Retos metodológicos del etnofunambulismo

Charlotte Pescayre

Resumen: El etnofunambulismo nace de la conjunción de la etnología y la danza en alambre tenso y constituye un diálogo entre la investigación y la práctica artística. En este artículo se exponen los retos metodológicos encontrados en la investigación sobre la maroma, una expresión espectacular, ritual y festiva que combina funambulismo, payasos versistas y trapeceistas durante las fiestas patronales en Oaxaca, Guerrero, Puebla y Veracruz. Se analizará la relación etnográfica generada por la etnofunámbula, el acceso al trabajo de campo a través de las experiencias artísticas y los retos de una etnografía multilocal con maromeros mixes, mixtecos, zapotecos y nahuas. Los impactos del etnofunambulismo tanto en las diferentes maromas como en la práctica artística de la investigadora revelan la implicación en una etnografía “rizomática” de la maroma.

Palabras clave: maroma, etnofunambulismo, artista investigador, etnografía multilocal, relación etnográfica.

Abstract: Ethnofunambulism results from the conjunction between ethnology and tightrope dancing—it constitutes a dialogue between academic research and artistic practice. This paper sets forth the methodological challenges that were identified while conducting research on the *maroma*—a spectacular, ritual and celebratory manifestation that merges tightrope walking, verse-improviser clowns, and trapeze artists together, that is held during patron saint celebrations in Oaxaca, Guerrero, Puebla, and Veracruz. The following is to be discussed: the ethnological relationship brought forth by the ethnofunambulist, the access to fieldwork attained by means of artistic experiences and the challenges posed by a multi-site ethnography that comprises Mixe, Mixtec, Zapotec, and Nahuatl rope dancers. The ethnofunambulism impact on both the different types of *maroma* and the artistic practice of the researcher reveal an involvement in a “rhizomatous” ethnography of the *maroma*.

Keywords: *maroma*, ethnofunambulism, artist researcher, multi-sited ethnography, ethnographic relationship.

Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística

Pamela Cevallos

Resumen: En este artículo propongo una aproximación a las potencialidades epistemológicas y metodológicas de las prácticas artísticas desde los aportes de la antropología, que revisan críticamente la tradición disciplinar de la antropología del arte y los estudios de cultura material. En este sentido, no se trata de hacer del “arte” un objeto de estudio en cuanto a sus productos y redes de circulación, sino de indagar *en* la práctica artística como espacio para la producción de conocimiento. A través de la obra de María Inés González del Real, artista que trabaja en joyería y tapices a partir de su experiencia e investigación sobre las culturas precolombinas, evidenciaré cómo una exploración en el hacer y la materialidad puede informar sobre otros aspectos sensoriales, estéticos y culturales que escapan al discurso, y finalmente, qué retos supone esta perspectiva para la objetivación etnográfica.

Palabras clave: prácticas artísticas, apropiación, arte precolombino, hacer, materialidad.

Abstract: In this article I propose an approach to the epistemological and methodological possibilities of artistic practices from the contributions of anthropology that review the disciplinary tradition of the anthropology of art and material culture studies. In this sense, “Art,” its products and networks of circulation are not an object of study, instead artistic practice is considered a space for knowledge production. Through the work of the artist María Inés González del Real, who has produced jewelry and textiles from her experience and research on Pre-Columbian cultures, I will analyze how experience and materiality can report other sensorial, aesthetic, and cultural senses beyond the discourse, and finally, what this perspective implies for ethnographic objectification.

Keywords: art practices, appropriation, Pre-Columbian art, making, materiality.

Año 24, vol. 70, mayo-agosto, 2017

DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA



- ◆ *Sacrificio y poder entre los incas*
- ◆ *Joseph Banks en la historia de la antropología*
- ◆ *Diferencias categóricas. La invención del intercambio social en la obra de Marcel Mauss*
- ◆ *Tesiferos, los graniceros de la Sierra de Texcoco: repensando el don, la experiencia onírica y el parentesco espiritual*
- ◆ *Acapulco: 160 años de fotografía*