



Las artes del ritual

Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*

RESEÑADO POR ADRIANA GUZMÁN**

Fantástico.
Es la palabra con que designamos lo insólito.
Por eso se aplica continuamente en los viajes y en la historia del pensamiento.
No es que designe cosas de contenido mágico: simplemente designa otras cosas.

Sábado

Resulta sumamente gratificante encontrarse un libro así. De entre las valiosas aportaciones que cada uno de los textos presenta por sí mismo llama la atención la congruencia y la articulación que mantienen en su conjunto, tanto, que pueden trazarse directrices que, gracias a la precisión con la cual han sido realizados los análisis, pueden asumirse con confianza como guías fecundas para el estudio del arte y del ritual pues, del modo en que sugieren los autores,

el estudio de lo uno brindará luces a la investigación de lo otro. Pero los textos presentados revelan aún más, ya que evidencian la capacidad, fuerza y contundencia de la experiencia estética que está presente en manifestaciones de tal índole.

Si bien no todos los investigadores apelan a los mismos conceptos, por la manera en que conducen sus análisis bien pueden establecerse los ejes centrales que están presentes en todos. En principio, ubicarse en el lugar de la multiempatía¹ –de hecho, bien podría decirse que todo el volumen es una visión multiempática del arte amerindio–, noción presentada por Margarita Valdovinos para el estudio del ritual, también señalada por Aline Hémond bajo las nociones de *ojos múltiples* o *cúmulo de perspectivas* para el estudio de la representación de la percepción del espacio. Ubicarse desde esta postura abre la posibilidad de centrarse en la acción y la agencia, resaltando la

fuerza o poder de la misma, pues, como lo establece Catharine Good, en la experiencia estética la clave se halla más en el hacer cosas –lo que se expande más allá de las fronteras étnicas, según Liffman– y menos en el producto acabado y los significados o simbolismos que pueda tener; lo importante es el momento del proceso creativo que, como afirma Araiza, es siempre una acción lúdica.

En este hacer resalta también que en lo ritual, como en el arte, es vital esta capacidad, como del *Aleph* según recuerda Araiza, para crear un lugar desde donde verlo todo, el cual será deshecho después. Lo anterior recuerda de inmediato la idea ya elaborada por Lévi-Strauss de que la obra de arte es un modelo reducido con la capacidad de presentar el todo y las partes al mismo tiempo. Siguiendo a este autor se establece que precisamente en eso consiste la experiencia estética, en ese momento, instantáneo de encuentro del ser humano consigo mismo, más exactamente de la estructura inconsciente con estructuras creadas.²

Además, gracias a la forma en que se desenvuelve la acción, se observa la manera en que las personas relacionan su entorno, sus haceres y las formas de pensarlos –como es lo propio de la percepción que siempre es relación y articulación–, a partir de lo cual se establece una indistinción entre objeto, persona y contexto social –tal y como lo señala Good y como aparece en el texto de Antonio Reyes–,

* Elizabeth Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2010, 338 pp.

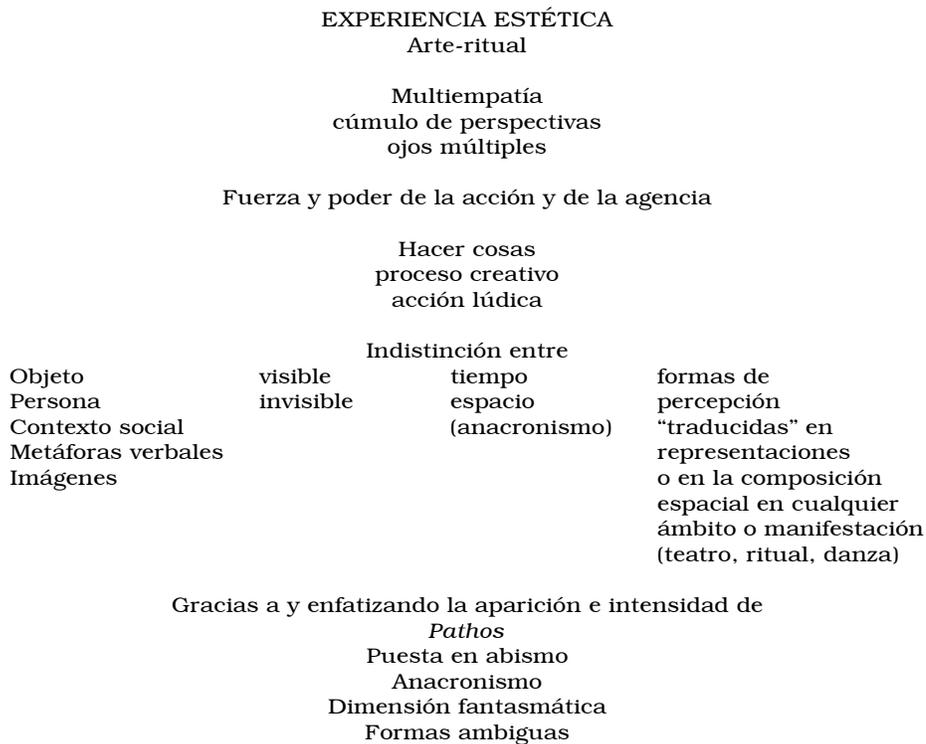
** Bailarina. Profesora-investigadora de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Periférico Sur y Zapote s/n, col. Isidro Fabela, delegación Tlalpan, 14030, México, D. F. <ariatnamun@hotmail.com>.

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

² Planteamiento elaborado a lo largo de la obra de Lévi-Strauss, de manera importante en “La ciencia de lo concreto” (1975).

así como entre ritual, metáforas verbales e imágenes, como lo señala Hémond y que también se desprende de lo señalado por Olivia Kindl, quien asimismo acentúa la indistinción entre lo visible y lo invisible –y que de igual modo está presente en formas de percepción que conducen a la elección de maneras de representación circular o escalonada, según Hémond, o bien en cuanto a los focos de atención del realismo, el modernismo, el posmodernismo y el prerrealismo, se-

gún Andrew Roth Seneff–, así como el anacronismo³ que, si puede decirse así, en realidad lo es espacio-temporal, tanto en lo ritual como en las imágenes sagradas o las que remontan a lo sagrado, según se observa en Johannes Neurath, quien recuerda otras formas intermedias, ambiguas o poderosas como lo fantasmático,⁴ el *pathos*⁵ o la puesta en abismo.⁶ Lo anterior deja al descubierto una guía cuyos ejes pueden señalarse gráficamente de la siguiente manera:



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

De todo lo que se puede desprender de los muchos y valiosísimos argumentos y análisis presentados en la obra, en esta ocasión interesa resaltar un aspecto en particular: la perspectiva que se ofrece en esta publicación, incluso con sus variantes, da luces para estudiar una de las manifestaciones menos investigadas tanto en los estudios sobre arte occidental como en aquellos sobre el arte tradicional, indígena o no occidental: la danza.

¿Qué tiene la danza, qué es la danza que sin duda impacta con una fuerza arrolladora pero que se vuelve inasible al momento de querer estudiarla –hablando, por supuesto, más allá de recorridos históricos o etnográficos–? ¿es la danza la que vuelve imposible su investigación o son las formas en que se abalanzan sobre ella las que hacen imposible explicar su contundencia? Sin duda ha sido lo segundo. Si bien habrá que reconocer que la danza tiene algo de inaprensible, y a decir verdad todas las artes y, si apuran un poco, se dirá

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

⁴ Creación de mundos que pueden llegar a suplir completamente la realidad.

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

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

que toda creación humana; a estas alturas de las investigaciones se debe reconocer que no se ha podido dar cuenta cabal de su condición.

En la danza las formas y los quiebres son incitantes, mas su provocación radica en lo que los nutre, y si por algo la danza es seductora es porque no tiene límites; hay rutas y juegos, devaneos, sutilezas o explosiones pero nunca límites, en ello radica su fuerza, en aventurarse cada vez, todas las veces, tener la astucia, la fuerza o la templanza para resistir las acometidas que ella se construye, asumir la contundencia en la que por sí misma se abalanza, pues ser plena y total es su condición, algo menos es simulacro. La danza es riesgo, mas no temerario y sin motivo, sino cabal, quemante, ahí donde la propia vida se entrega porque el sentido es vivirla... y nada más... y un poco más. Bailar la pasión, si eso es lo que hay; bailar el miedo, si eso es lo que hay; bailar el dolor, el júbilo, el nacimiento, la nostalgia, el encuentro, la pérdida, la muerte... bailar, porque eso es lo que hay. No es de la danza la mezquindad, como no lo es del vivir mismo. Bailar es vivir y qué sería si en ello se dejara llevar por la duda o el olvido, si sólo se dejara pasar: la danza sería sólo formas, curvas y carnes, y la vida una comedia. Entonces, perder la razón, no por desenfado o incumplimiento, sino por entereza y decisión; no porque no se sepa o no importe lo que se hace, sino justamente porque se sabe e importa lo que se hace, porque al encontrar la templanza en el centro de sí, el riesgo nunca es caída sino apertura, la entrega no es pérdida sino encuentro y las pasiones no son peligro sino plenitud; lo demás es geografía y acuerdos cuya impronta es innegable, así los saberes, los compases y las técnicas son estrategias para llegar hondo; después,

dejarse ir, pues a la danza, a la pasión, no es posible poseerla, es ella la que, si se le permite, transforma, habita, engrandece; cuidarse de sucumbir a su entereza, pretender protegerse de su contundencia, mostrará que se ha sido doblegado por los propios límites que no son los de la danza, pues en ella un quiebre anuncia tempestades o dice que éstas han pasado dejando algo, llevándose algo; haciendo vivir.

Sin duda esto es la danza, pero hasta aquí es cercano a la prosa poética. ¿Cómo dar cuenta de esto, en qué se asienta la danza que lo hace posible? Preguntas que encuentran respuesta en los planteamientos centrales de este libro: buscar una teoría general de la vida social o de la naturaleza humana fundada en el arte. Si algún día se lograra revelar los secretos de la danza –del arte– y se viviera como si se bailara, habría formas más seductoras incluso para el desarrollo de todo el conocimiento. Esto es lo que presentan en este volumen, una forma de pensar que en vez de aislarse y apiñarse en categorías rígidas busca la manera en que, cual danza, puedan desenvolverse los trazos del ser humano estético que, por definición, está siempre en movimiento. Así, proponen al arte como categoría universal, a condición de redefinir universal no como algo dado sino como un porvenir, haciéndola un instrumento de trabajo cuyo punto de partida es que no se puede dar cuenta cabalmente del arte amerindio si no se considera su dimensión ritual, es decir, la fuerza de la acción, la potencia del permanente hacer y rehacer y crear en cada acción.

Al buscar extender esto al arte en general aparecen varias preguntas, por ejemplo, ¿qué debe entenderse por ritual en Occidente?, sobre todo ante la propuesta de

que el estudio del arte ayuda a la comprensión del ritual y viceversa –y esto sin olvidar las aportaciones ya hechas por autores como Turner o, a su manera, Elias–. Al parecer, la noción del “como si” –trabajada por Araiza– permite resolver este enredo. Según se ha dicho, los rituales reconstruyen el cronotopos del universo y legitiman las concepciones que sobre él se tienen, incluidas, por supuesto y de manera importante, las relacionadas con los hombres. En un evento escénico occidental sería excesivo decir que ello sucede, sin embargo, se pueden ver con nitidez la reconstrucción espaciotemporal y la legitimación de cada evento no en términos de cosmovisión pero sí en cuanto al “como si”, pues para que una obra de danza, teatro, performance, instalación o incluso cuadros en una galería tengan alguna incidencia en los sujetos debe suponerse que existe el deseo, la intención, la disposición para que ello suceda.

Lo anterior abre a consideración una vía diferente que también ha sido planteada en la obra, pues al abordar el problema sobre el uso y la transmisión de formas expresivas se afirma que hay dimensiones del arte que no se agotan en la interpretación, que escapan al significado, y bien podría decirse que la danza, en su conjunto, salvo rarísimas excepciones, está muy lejos del universo de los significados: ¿qué puede representar la circunvalación de un brazo, una pierna al aire, un estrepitoso zapateado? Aquí podrá decirse que las danzas temáticas presentan con claridad su historia; sin duda, pero ello no explica cómo es que tales o cuales movimientos tengan la capacidad de narrarla, y se regresa a lo anterior, ¿qué puede representar una elevadísima danza, tanto que se desenvuelve en puntas, unas manos que acompañan movimientos

de los ojos, un guiño del hombro exactamente en el cierre de un compás? Ya lo dicen en el libro, hay insatisfacción respecto a las teorías existentes:

- a) Porque fueron creadas para el arte occidental y ahora se ha visto que no para todo el arte occidental, pues poco se ha dicho de la danza.
- b) Porque explican el arte desde una visión utilitaria.
- c) Porque lo piensan como objeto museístico para conservarse de manera prístina o, se agrega ahora, como lucimiento escénico.
- d) Porque lo ven sólo como texto; si bien puede haber texto en la danza, o ésta puede ser vista como texto, sin duda no está ahí su potencial.
- e) Porque lo ven sólo como imagen, sin prestar atención a las peculiaridades de las imágenes generadas por la danza, por el movimiento.⁷
- f) Porque privilegian a las artes plásticas y, fuera de ellas, poco trabajo hay.

La coreografía que se traza en *Las artes del ritual* tiene como ejes articuladores:

1. El cuestionamiento de la noción de imagen. Aquí aparece una tarea pendiente para los interesados en el tema. En el libro se exponen valiosísimas críticas a la idea de imagen pero hace falta pensar en otro tipo de imágenes, las que se despliegan en el movimiento.
2. Una crítica al enfoque que ve en el arte o en el ritual una fuente de significados y significantes, es decir, las apro-

ximaciones simbolistas que buscan descifrar y tomar al arte como un texto, como reflejo de algo que sucede en otro lado. Ello, al margen de sus valiosas aportaciones, también impide observar el cambio de las formas, los efectos pragmáticos y semánticos que provocan las ilusiones ópticas, las figuras ambiguas, la distorsión deliberada; todo lo cual, en efecto, hace que la danza sea danza. Según los autores, el arte y el ritual apuntan menos a transmitir mensajes simbólicos que a hacer cosas, a producir efectos sobre lo real y principalmente sobre la esfera social. Ya lo decían Lévi-Strauss o Foucault, cada uno a su manera: la importancia radica sí en lo que se dice, pero de manera vital en cómo –quién, cuándo, dónde– se dice.



3. Discutir la preponderancia de las artes plásticas ha implicado asumir una separación entre texto y práctica, así como pensar al texto y a la imagen como entidades fijas; al centrarse en ello, observan los autores, se olvidan otras capacidades y cualidades del arte: lo que la creación artística o la acción ritual suscitan y lo que se despliega a partir del movimiento y, más específicamente, del cuerpo en movimiento.
4. Señalan también los límites de una comprensión de la actividad estética generada porque la interrelación entre las artes aparece irrelevante. Plantean entonces una jugosa pregunta: ¿de qué modo el ritual, pese a no tener como finalidad ser una manifestación artística, tiene una búsqueda idéntica a la del arte: explorar las propiedades sensibles del mundo?; la cual puede extenderse aún más: ¿qué genera que el ser humano, en todo tiempo y lugar, se afane por explorar las propiedades sensibles del mundo y, mejor aún, qué le pasa al ser humano, de qué manera se modifica su experiencia –¿se modifica su experiencia?– al estar en contacto, reconocer, trabajar, explorar las cualidades sensibles del mundo y, además, crear “nuevos mundos” a partir de ello. No está de más tener presente el siguiente comentario de Geertz:

un punto en común, reside en el hecho de que parece que ciertas actividades están específicamente diseñadas en todas partes

⁷ Como puede estarse trabajando por autores como Gilles Deleuze (1984a y 1984b).

para demostrar que las ideas son visibles, audibles y –se necesita acuñar una palabra en este punto– tangibles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, puedan aplicarse reflexivamente [1994: 146].

Trazando una ruta que bien podría responder los anteriores comentarios, los lineamientos de los trabajos de este libro han sido:

1. Construir una teoría del arte; no ya una descripción, sino una perspectiva estética del hombre, lo cual es una hermosa forma de decir que el ser humano es un ser estético, *homo aestheticus*, utilizando una vieja manera de reconocer al hombre –junto al *homo ludens* de Huizinga, o quizás en vez de él–. A partir de lo anterior puede establecerse lo que Good ha llamado *sistema estético*, que deberá entenderse no como la realización de determinados productos, sino como una actitud, una forma de hacer, pensar y estar en el mundo.
2. Tomar como objeto de estudio el arte ritual, ante lo que cabe preguntarse si en Occidente el arte es ritual, si tiene algo de ritual o bien, como ha sido dicho, qué debe entenderse por ritual en Occidente y cuáles serían las consecuencias de asumirlo así.
3. Mantener el interés por las dinámicas de creación, uso y transmisión de las formas expresivas del arte ritual o, en otras palabras, según se desprende de los análisis del libro, las formas expresivas y el poder de la experiencia estética.
4. Replantear la noción de objeto debido a que en ciertos

contextos no hay una diferencia entre, por ejemplo, objeto, persona y contexto social. Este punto es de particular relevancia pues pondría en tela de juicio la mayoría de –si no es que todas– las categorías que Occidente ha utilizado para pensar el mundo y su propio pensamiento, categorías tales como material/inmaterial, vida/muerte, interno/externo, igual/diferente, casi siempre presentadas así, en dicotomías que de hecho son excluyentes, pero que no necesariamente responden a los modos de la percepción ni construyen desde esa perspectiva la experiencia. No sólo el arte aparece como un cuestionamiento a esos modos de pensamiento, sino que el propio cuerpo compromete la eficacia y veracidad de tales planteamientos, por lo menos en lo que se refiere a la experiencia.

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

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

1. Preservar las formas intermedias entre arte y ritual, es decir, separarlos desde un punto de vista analítico pero sabiendo que están estrechamente vinculados; desde esta perspectiva se estudian, reelaboran y se buscan novedosas formas de aplicar nociones como anacronismo, fantasmático, *pathos*, puesta en abismo, ambigüedad y vida póstuma, según son entendidas en el arte indígena y que, tal vez no sea un exceso asegurar ahora, permitirían entender el arte en general al apelar, como se ha insistido, menos a los objetos acabados, a los significados que puedan generar, y más al proceso de su creación y a lo que ponen en juego al realizarse; atender, pues, la fuerza de la acción.
2. Mantener la diferencia entre arte y ritual al menos como categorías operatorias. A partir de los análisis presentados tal vez surjan otras opciones, quizás hipótesis de trabajo o cuando menos preguntas que no parece ocioso tratar de responder: toda experiencia estética aflora en un momento ritual, la eficacia ritual descansa en la experiencia estética, lo ritual es el arte en los mundos no occidentales y, por supuesto, cómo pensar lo anterior para Occidente.

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

1. Asumir el arte como agencia (*agency*) –siguiendo los conocidos planteamientos de Gell–, es decir, como un acto

que produce efectos sociales ya que tiene funciones políticas, económicas, religiosas... Apuesta que, con matices, han tomado autores como Geertz, Leach, ciertas propuestas de Turner o Baxandall.

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

Estas estrategias y orientaciones asumidas se mantienen en lo que cada autor estudia; sin embargo, los análisis demuestran que hay certidumbres en cualquiera de estas perspectivas, por lo que más valdría aceptar que se está ante una gama amplísima de posibilidades y que todo ello puede estar presente dependiendo del tipo de manifestación a que se refiera, la forma en que se expone, las condiciones de su aparición, los mecanismos de su actualización y lo que se pretende indagar de las mismas.

Cabe resaltar que los autores abren la puerta a estudiar el arte como lo hiciera Lévi-Strauss con

el totemismo, quien afirmó que los grupos totémicos aparecen como sistemas de clasificación que permiten establecer reglas de relación, definiendo grupos, pero que a la vez "las clasificaciones totémicas tienen como una de sus funciones esenciales hacer estallar ese cierre del grupo en sí mismo y promover la noción aproximada de una humanidad sin fronteras" (Lévi-Strauss, 1981: 15). Ahora se señala una valiosísima consecuencia de lo anterior: en vez de plantear el aislamiento del ser humano como único ente vivo excepcional en el planeta, tal como se ve en Occidente, se revela como uno más de los seres que lo habitan y en relación con todo lo demás, lo cual se vuelve la clave para explorar las fuentes sensibles del mundo.

Por último, tal vez no sea exagerado decir que el ritual es a la antropología lo que los mitos a las formas de comprensión de todo pensamiento, lo que el arte a las ciencias en su conjunto, lo que la experiencia estética a la humanidad: piedras de toque que obligan a cuestionar una y otra vez cualquier aseveración; ámbitos paradójicos que ponen de manifiesto, al parecer, todas las contradicciones posibles; espacios sumamente marcados en los que estalla cualquier categorización; lugares donde la norma se aplica con toda rigurosidad para encontrar una "loca y abandonada libertad" –según lo dice

Díaz Cruz–; hacer en los que mientras más exacto sea el seguimiento más creatividad aparece, procesos extremadamente reglamentados idóneos para toda liberación, manifestaciones en las que mientras más precisa sea la técnica mayor libertad se encuentra, momentos en los que se legitima incluso lo que la sociedad rechaza, situaciones que logran ser eficaces por jugar con lo que en apariencia es la más prístina realidad... O el ser humano es demasiado contradictorio o se ha diseñado un mundo y unas maneras de pensarlo que lo hacen parecer como tal. Habrá que asomarse a universos de posibilidades.

Bibliografía

DELEUZE, GILLES

1984a *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Buenos Aires.

1984b *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Buenos Aires.

GEERTZ, CLIFFORD

1994 "El arte como sistema cultural", en *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Paidós, Barcelona, pp. 117-146.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1975 "La ciencia de lo concreto", en *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.

1981 *Seminario La Identidad*, Petrel, Barcelona.