

El envés del arte: de antropología y literatura, entre ciencia y ficción *

Rafael Lara-Martínez**

Resumen

Partiendo de una experiencia personal, “El envés del arte. De antropología y literatura, entre ciencia y ficción” narra el dilema de los estudios antropológicos durante la década de los setenta en México. El artículo examina una amplia intersección entre dos géneros distintos de escritura: la antropológica y la literaria. En particular, rastrea la manera en que la literatura testimonial, el regionalismo y la vanguardia dialogan con las ciencias sociales al proponer una visión propia de sociedades indígenas, no-occidentales. El cuestionamiento teórico de esas tres corrientes literarias presupone un triángulo nocional. Su triple arista analiza cada programa de representación según su respuesta al fin de la ideología o de la crítica política, al fin del arte o de la vanguardia artística y a la destrucción de la experiencia o de la convivencia con el otro. Concluye que sólo un diálogo entre ciencia y ficción —entre opuestos complementarios— puede renovar el campo de las humanidades y proyectarlo hacia un público en general absorto en imágenes de consumo.

La antropología es la ciencia del sentido del humor [...] Vernos a nosotros como los otros nos ven no es sino el reverso y la contraparte del don de ver a los otros como realmente son y quieren ser. Y éste es el quehacer del antropólogo [...] tiene que encontrar el ser humano en el salvaje [y] el primitivo en el occidental sofisticado de hoy.

B. Malinowski

El método histórico es filológico, toma como base el libro de la vida. “Leer lo que nunca se escribió [pintó]” es [el quehacer del] verdadero historiador.

W. Benjamin

Introducción

Hacia principios de los años setenta, cuando me incliné por iniciar estudios de antropología, México parecía una opción fascinante. Desde que la revolución mexicana implementó una política cultural en la década de los veinte, con José Vasconcelos, la antropología jugaba un papel central en la

invención de la nueva nacionalidad. Al igual que el muralismo en pintura, la ciencia social había reemplazado la sospecha y reticencia de la literatura por contribuir a la tarea ideológica de refundar la nación. Monumentos e instituciones estaban ahí para demostrar que México había logrado lo inédito en Centroamérica: un Museo Nacional de Antropología, un Instituto Nacional Indigenista (INI), una Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), un Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), múltiples sitios arqueológicos y una conservación del patrimonio colonial.

Bajo el influjo del indigenismo, la antropología mexicana se definía esencialmen-

* Conferencia inaugural a la serie “Antropología y Literatura”, Departamento de Antropología, Universidad de Costa Rica, marzo de 2003. Versión corregida.

** Profesor de la Facultad de Humanidades, Tecnológico de Nuevo México. soter@nmt.edu

te como una antropología aplicada. Buscaba tanto recobrar el pasado prehispánico desdeñado, así como implementar una política de desarrollo regional en el presente. Le interesaba combinar la enseñanza de las ciencias sociales con la intervención política. A diferencia de las metrópolis occidentales donde “nació” la antropología, en México el estudio sistemático de las otras culturas —el de las etnias indígenas— iba de la par a su transformación. “Ser” y “deber ser”, explicación y prescripción, eran sinónimos. Ciencia y política quedaban identificadas.

A mi llegada, mi sorpresa fue amplia. Al igual que la escuela mexicana de pintura, el muralismo, la antropología se hallaba en una honda crisis. A partir de mediados de los sesenta y, ante todo, después del auge del movimiento estudiantil de 1968, se agudizó el cuestionamiento de la antropología. Por esa época, los estudiantes tomaron el control de los gobiernos universitarios. Dirigían la política de la enseñanza, seleccionaban a sus propios profesores y a las autoridades administrativas supremas. Algunos calificaron el proceso de golpe de estado; más optimistas, otros lo llamaron democratización de la enseñanza.

Sea como fuere, un giro radical reorientó (¿desorientó?) los estudios antropológicos. Se acusaba a la arqueología de promover el turismo —“Luz y sonido” en Teotihuacán, por ejemplo— de reconstruir el pasado, más que de estudiarlo sistemáticamente. A la antropología social se le reprochaba programar políticas para incorporar a los pueblos indígenas a la cultura nacional dominante. En fin, a la lingüística —rama que estudié personalmente— de contentarse con describir los simples aspectos formales de las lenguas, fonología y morfología. Las cartillas para castellanizar sustituían el problema filosófico del sentido y el sociológico del bilingüismo. Aunque la mayoría de las soluciones optaron por un replanteamiento sociológico, desde una perspectiva sintáctica y filosófica estricta, es posible aún defender que los idiomas indígenas nos enseñan a reconsiderar ciertas categorías lingüísticas básicas (nombre, verbo, tiempo, etc.).

A partir de la década de los setenta la antropología había iniciado un fuerte cuestionamiento del lazo que la unía con la política estatal y con el proyecto de invención de la nacionalidad mexicana posrevolucionaria. A la vanguardia de los movimientos estudiantiles del 68, la ENAH fue dirigida por los estudiantes desde finales de los sesenta. A mi llegada, nombrábamos al director por elecciones generales, a los coordinadores de las especialidades por elecciones parciales, y a nuestros propios profesores en asamblea general de alumnos. Una de las experiencias inolvidables fueron los cursos de ecología que se sucedían a la intemperie en el parque de Chapultepec para mantenernos en contacto con los elementos naturales. Esa era la mínima exigencia de una materia desracionalizada por el flujo de los tiempos.

A la vez, cambiamos nuestro árbol genealógico, nuestras filiaciones teóricas fundamentales. Rebautizamos casi todos los auditorios y aulas de la ENAH. El nombre de Fray Bernardino de Sahagún desapareció ante el del Che Guevara; Motolinía, dio paso a V. I. Lenin; y E. Sapir, a F. Engels, etc. Tanto así que las tensiones entre lo viejo y lo nuevo, obligaron a crear una división tajante entre una antropología social más conservadora, por una parte, y una etnología que afirmaba su compromiso por el riguroso estudio de seis semestres obligatorios de El Capital, por la otra.

Pero no todo era ortodoxia. La efervescencia de esos años no daba lugar a soluciones fáciles ni rígidas. En efecto, el 68 no había ocurrido sólo en la Ciudad de México ni en París; también había sucedido en Praga. Si bien estaba más organizado que las otras corrientes, el marxismo ortodoxo debía confrontar otros enfoques. Internamente, había de aclarar su relación con el estructuralismo y, más aún, con el giro hacia la epistemología, por fuera de la política en el sentido estricto. Este nuevo sesgo se lo otorgaba el retorno a Marx de Louis Althusser. La cuestión era espinosa no sólo porque la renovación del marxismo desembocaría en la locura de su fundador, sino porque su concepto de ideología lo había tomado en prés-

tamo de la ficción borgeana (Desencuentros en sociología estética). Todos los latinoamericanos de izquierda ortodoxa sabían lo que significaba reivindicar a Jorge Luis Borges, no en París, sino en un continente que aún no rompía con su herencia dictatorial.

Como si este obstáculo fuese fácil de rebasar, externamente, surgía el “socialismo utópico”, como Engels mismo lo había bautizado; pero que en nuestros años se conocía como movimiento hippie y bohemio. En su ala más radical era disolvente. Con el estribillo en boga “drogas, incesto y orgía, ¡qué viva la antropología!”, como el romanticismo clásico alemán, vindicaba la disolución de la disciplina en la vida misma, en la herejía y en la confrontación de los valores convencionales.

Era la época de María Sabina, del golpe de estado de Augusto Pinochet, de la mezcla híbrida de corrientes. Entre otras propuestas radicales, destacaban la de estudiar las corrientes místicas (kabbalah, sufismo, chamanismo indígena, santería, psicodelia, A. Huxley), la de ofrecer un seminario sobre utopías, en el cual las misiones coloniales de los jesuitas se verterían en las experiencias de las comunas hippies actuales, etc. Se proponía no un avance hacia un mundo poscapitalista, sino una verdadera re-volución, en dos palabras, un retorno hacia los comienzos, hacia la restauración del comunismo primitivo. El marxismo ortodoxo debía confrontar la política de los poetas. Para ellos el misterio, la experiencia mística, era tan radical como la lucha armada. Años después quienes buscaron “el unicornio azul” en las montañas de Chaltenango, nos confirmarían la sospecha de la utopía. El destino era el origen. Abrir “las puertas de la percepción” iba de la par y quizás sería un tarea más ardua que desarrollar una conciencia social.

Por supuesto, con los años el radicalismo de esos días se enfrió. Pero que haya decaído no significa que las marcas y cicatrices que provocó se desvanecieron. Por lo contrario, podríamos escribir la historia de la antropología como un diálogo de sordos con ese movimiento, o bien como la aceptación a sus desafíos. Dos parámetros se juegan en

diálogo o en rechazo con esa época, dos vanguardias: la política y la poética, el poder y la imaginación. En ese doble juego interesa no tanto preguntarse por lo imposible, si la imaginación tomó el poder; en cambio, debemos interrogar la antiutopía, si el poder fue tan contundente que somos incapaces de imaginar. Aquí comienzo...

1. Antropología y literatura

1.1 El problema teórico

En este cuestionamiento, deseo enlazar tres problemáticas. Un triángulo teórico domina la escena contemporánea, a saber: el fin de la ideología, el de la crítica política sobre la producción cultural (1), el fin de la vanguardia artística, el fin del arte, sustituido por la función “redentora” del “paper” (2) y, por último, la destrucción de la experiencia, de la convivencia con el otro, con el subalterno, lo que en antropología clásica era el requisito del trabajo de campo (3).

La primera vertiente asegura que arte y política pertenecen a dos esferas aisladas e independientes. Existe una tendencia a buscar una crítica interna al arte mismo. Se trata de un razonamiento técnico que, a veces, desemboca en la filosofía, pero que deja la política como campo ajeno a la sensibilidad estética; en un arte sin política, se regresa a una noción de arte por el arte, tal cual la pregonaba el siglo XIX.

En los EEUU, la segunda arista disuelve los propósitos subversivos de la vanguardia artística en un cuestionamiento racional sobre la función del arte en la posmodernidad globalizada. El ensayo como forma experimental de expresar un universo crítico cede frente al valor de cambio del paper académico. Se unifica el formato de presentación, a la vez que se globaliza una manera de pensar lo contemporáneo “in English only”.

En la tercera coordenada, el trabajo de campo queda relegado a una función secundaria. Puesto que se le otorga a ciertos trabajos literarios el papel de recoger la voz del subalterno, su lectura suplanta la convivencia directa con el otro. Desde la segura cal-

ma de la oficina, el testimonio se vuelve excusa para elaborar una teoría cultural sobre un desconocido. La antropología como doble movimiento de encuentro vivencial con el otro, primero, y escritura monográfica-testimonial, en seguida, se escinde en dos esferas autónomas e independientes. A unos les corresponde recoger la voz del subalterno; a otros, juzgar su impacto político en la metrópolis.

Triple problemática y entrecruzamiento arte-ciencias sociales, los ejemplificaré con el caso de la crítica testimonial, con el del regionalismo clásico y con el de la vanguardia, analizando el sitio que cada una de esas tres corrientes le reserva a la técnica antropológica del trabajo de campo y a las otras dos aristas del triángulo teórico. El orden de presentación no es el de una cronología lineal. Recorro, en cambio, a una circularidad —presente-pasado-presente— con el objetivo de situarme en discusión polémica con la actualidad.

Estas tres problemáticas se enlazan en un cruce de caminos entre disciplinas, entre antropología y arte. Por una parte, encontramos la crítica estadounidense sobre el testimonio, los “estudios culturales”, y la literatura latinoamericana, en general. Estos estudios sugerentes tienden a validar el texto literario como documento antropológico. Por la otra, se insiste también en la disolución de fronteras al sostener con Clifford Geertz que “la etnografía” es “un tipo de escritura” sometida a “un juego de palabras” (Geertz, 1988:2) o, mejor aún, una “manera [híbrida] de viajar” en la que se combinan “escritura”, “colección museográfica”, “montaje filmico” y “poder subversivo” de la crítica (Clifford, 1988:13). Me sitúo en un “jardín [teórico] de los senderos que se bifurcan”. Aquí la literatura se vuelve rescate de la experiencia regional del otro y la etnografía recurso retórico sobre un diálogo simulado.

1.2 La crítica testimonial

Las propuestas de la crítica testimonial irían sin más si no fuera porque presupone

un estadio superior que a falta de otro término llamaré “metaescritura”. De esta “metaexperiencia” existen tantos grados como el infinito, como la imagen especular del otro en dos espejos paralelos. En esta doble conversión de la novela en acontecimiento histórico real y del ensayo etnográfico en ficción, crítica testimonial y retórica de la etnografía se identifican. A ambos proyectos los acecha el mismo peligro, el olvido de alguna de las tres aristas del triángulo teórico.

En efecto, sin notarlo, la crítica testimonial más aguda tiende a repetir un gesto antropológico clásico. Esta postura se situaba en un “absoluto literario”. La posmodernidad de lo que actualmente se llama “crítica testimonial” en los EEUU, calca una división tajante entre el antropólogo de campo, el transcriptor de testimonios, y el antropólogo de gabinete, el crítico cultural. La frontera obedece a una geopolítica del conocimiento, a una división social del trabajo entre el norte y el sur, entre el filósofo y el poeta, entre el anglo y el latino. A mí, profesor universitario en la academia estadounidense me corresponde elaborar una crítica (pos)testimonial; a ti, escritor latinoamericano, recolectar (pos)testimonios.

La posmodernidad es un retorno al siglo XIX. Regresamos a un período antes del momento en que la antropología se institucionalizara por un doble proyecto, a saber: combinar la experiencia directa con el otro, con el análisis de esa convivencia dialógica inicial. En ese estadio pre-antropológico, teoría y práctica se hallaban divorciadas. En la actualidad, en los estudios culturales, una hiperteorización sustituye la convivencia con el otro, el testimonio en sí. El análisis de la transcripción de notas de campo ajenas —de una novelización secundaria— reemplaza el trabajo de campo. La crítica testimonial toma como punto de partida, no el inicio, si no la conclusión del proceso testimonial. Para justificar su opción, presume que existe una identidad casi exacta entre las palabras que profiere un informante y el trabajo escrito de una novela testimonial. La justificación es tal que podría considerarla paliativo

para obviar el trabajo de campo y el encuentro dialógico de cara al otro.

La mayoría de la crítica se ha concentrado en una sola obra, en el ahora clásico debate sobre la trascripción novelada del testimonio de la guatemalteca Rigoberta Menchú. Hay libros enteros que bajo la rúbrica “novela testimonial” se concentran en Menchú. Ahí se confunde la parte con el todo. La crítica de un testimonio representa la crítica del testimonio. Por eso, anoto un ejemplo distinto. Se trata de “la” entrevista sobre la revuelta indígena de 1932, que el poeta salvadoreño Roque Dalton condujo con el líder sindical Miguel Mármol. Esta sucedió en Praga en 1966. Seis años después el poeta la publicó en forma de novela en San José, Costa Rica.

El original mismo de la entrevista, que tengo en mis manos, asienta treinta y siete páginas en la portada y otras tantas hojas de anotaciones esquemáticas. Cuatro décadas median entre el suceso y la novela testimonial. Juzgo que esos cuarenta años atestiguan que la obra de Dalton viola uno de los preceptos que fundan el testimonio en sí: la “urgencia” por denunciar. En efecto, el principio de “urgencia” por testimoniar una situación de desamparo y opresión difícilmente podría aplicarse a Miguel Mármol después de cuarenta años.

Pero ni el acontecimiento oral, ni su trascripción primaria se corresponden al objeto de estudio de la crítica testimonial. Menos aún, a una crítica tal le interesa el trabajo de campo y recoger la memoria histórica de los Izalco. En verdad, en la mayoría de los trabajos clásicos encontramos una antropología de gabinete. Su interés se concentra en las conexiones entre el resultado acabado —la escritura novelada del testimonio— y las teorías filosóficas y sociológicas en boga.

A diferencia de la historiografía literaria clásica, la crítica testimonial no analiza la dimensión temporal del texto. No compara Cuaderno de notas y novela testimonial. Construye una historia sin tiempo, al reducir seis años de la vida de Dalton a la semana y media de entrevista. No concibe la escritura

como proceso, en su complejo modo de producción y, por tanto, deja baldío el campo de una historiografía literaria y el de una filosofía heideggeriana sobre la temporalidad. La historia sin tiempo. Así podría resumirse buena parte de la crítica testimonial. Lo que la antropología distingue e historiza —“notas de campo” que se vuelven “monografía”— aún carece de nombre diferenciado en el testimonio.

Además, el formato de presentación es bastante homogéneo. El valor de cambio del “paper” académico ha globalizado la manera de cernir el análisis. Su enfoque recalca uno solo de los tres vértices del triángulo teórico de nuestra problemática inicial, a saber: el llamado fin de las ideologías. En Angloamérica, es una justa restitución de la índole política de la literatura. Pero olvida las otras dos dimensiones del triángulo: la artística y la convivencia.

Al imponer un formato estandarizado se le da muerte al ensayo abierto. En un sentido literario estricto, el ensayo se nutre de dos fuentes que el “paper” ignora: el antiacademicismo y la experimentación poética con la lengua. En la tradición salvadoreña, desde el surgimiento del socialismo utópico con Alberto Masferrer “los académicos [somos] polvorientos, afines de las arañas”, según recitaba Roque Dalton. En el ensayo es tan importante el cuestionamiento subjetivo sobre las cualidades poéticas de la lengua, como el enfoque objetivo del tema a tratar. El ensayo se reviste de la indeterminación idiomática y subjetiva que caracteriza a la prueba experimental. Propone una experiencia sobre los artefactos (los hechos del arte) que nos permiten percibir lo real.

Como si estos obstáculos no bastaran, el paper evade también la convivencia con el otro. Esta experiencia la aseguraba el trabajo de campo. A pesar de la aguda crítica a “la ciudad letrada” —a la relación entre escritura y poder en Latinoamérica— en su hiperteorización, la crítica testimonial repite el gesto metaliterario de ignorar la ciudad en sí, de encarar al otro en la vivencia. A este otro extraño lo encontramos, a menudo,

como simple referencia letrada en la crítica, ante todo, en lengua inglesa.

Resumiendo, la crítica testimonial sobre el libro *Miguel Mármol* presupone los siguientes eslabones: 1) la novela (la monografía acabada en sí), 2) el cuaderno manuscrito de treinta y siete páginas (las notas de campo desconocidas), 3) el diálogo oral (el trabajo de campo en sí), 4) la identidad entre la voz del líder sindical Mármol y 5) la de los indígenas afectados directamente por el etnocidio de 1932. Pidiéndoles perdón por lo barroco de mi interpretación de esos niveles en jerarquía: la crítica testimonial es la escritura (i) sobre la novela (ii) que durante seis años Dalton elaboró a partir de las notas de campo (iii) que tomó durante su encuentro oral con el otro (iv), quien refiere (v) la revuelta indígena de 1932 en el occidente de El Salvador (vi). Obtenemos una ecuación imposible de resolver, ya que exhibe cuatro incógnitas. Sólo la crítica testimonial (i) y la novela (ii) nos son accesibles. Como las cuatro décadas que median entre el suceso (1932) y la novela (1972), todos los demás rubros (iii-vi) son dogmas de fe.

La crítica testimonial es una compleja metaescritura a varios grados de abstracción, por arriba del trabajo de campo, de la convivencia con el otro (Miguel Mármol), quien nos remite a la experiencia de un grupo indígena al que no pertenece. Es un acto letrado de poder que no se reconoce como tal. No entrevé la diferencia entre el encuentro real con el otro y su virtualización en la "Biblioteca de Babel": el First Search/Article Search. Sin ahondar más, la retórica sobre la etnografía clásica puede deslizarse hacia esa misma "political correctness" sin una experiencia directa con el otro, ni un refinamiento artístico en la expresión de su encuentro virtual con ese otro gracias al Internet.

1.3 El regionalismo

Ante ese descalabro de la experiencia y del arte, nos queda como alternativa la propuesta de James Clifford quien califica a un poeta como Williams Carlos Williams de verdadero antropólogo. Era un médico cuyo

trabajo de campo entre sus propios pacientes lo condujo a escribir poesía. El procedimiento puede parecernos inusual y extraño. Pero si observamos la tradición literaria y artística latinoamericana, caeríamos en la cuenta de que el diálogo entre ciencia social y arte, data desde el surgimiento del paisajismo en pintura y del regionalismo en literatura. Esto es, desde finales del siglo XIX. Si bien eran ingenuos en su propósito, estos primeros ensayos de representación de las culturales regionales generaron una vasta transferencia de capital simbólico, desde el campo hacia la zona urbana. Produjeron algo semejante a lo que la teoría de la dependencia llamaba "proceso de sustitución de importaciones" simbólicas.

Ese diálogo entre disciplinas ha sido tan amplio que la novela latinoamericana del siglo XX se ha escrito a la sombra de la antropología. Los ejemplos son múltiples: la novela de la tierra (Gallegos, Quiroga), el regionalismo (Salarrué, Lars), la nueva novela (Asturias, Carpentier, Rulfo), el indigenismo (Arguedas, Castellanos, Ribeiro, Roa Bastos), la pintura (D. Rivera, J. Sabogal, J. Mejía Vides) etc. Resulta interesante subrayar que muchos de esos autores anotados repartían su tiempo entre la ciencia y la ficción. La novela, el cuento, el poema, la música, la pintura y la danza, la museografía, en fin, la amplia gama de expresiones artísticas, esos autores la(s) consideraban formas alternativas en la presentación de los datos. En nuestros días, añadiríamos el cine y el videoclip. El estudio de todas esas maneras alternativas de presentar los datos no puede sino enriquecer el trabajo antropológico y hacer que su horizonte rebese el círculo de especialistas para volcarse hacia el público en general.

Obviamente, existía un problema de mediación. Las más de las veces, el artista era un antropólogo que no se reconocía como tal. No establecía una línea rigurosa de demarcación entre el dato objetivo, obtenido en el campo, y su propia intuición. Así en la introducción a *Cuentos de cipotes* (1945), Salarrué aclara su propósito de la manera siguiente:

“no son nuestros [...] sino de él, del CIPOTE [...] cuentos que nuestro niño nos está contando, a su manera [...] los cuentos de CIPOTES no son cuentos para niños, son cuentos DE NIÑOS [...] cuando los adultos [...] se ponen en contacto con el niño universal, inmortal [...] escondido, ellos lo escuchan [...] en cada adulto hay un niño del recuerdo, como en cada niño hay un adulto de la esperanza [...] en el cruce de tres caminos nos hallábamos esperando algo el adulto, el niño y yo” (Salarrué, Tomo I, 1945: 3-4, 5).

En esta cita, Salarrué recurre a un procedimiento usual de destitución del Yo. Defiende que él no escribe, sino es el niño quien escribe por él. Más que sujeto de la escritura, Salarrué define su yo-poético como receptivo, como sitio donde acaece la fabulación infantil. Pero, ese quehacer de receptividad o escucha del escritor puede tanto concebirse como una “atención [real] del adulto sobre la capacidad del cuento del niño” (Salarrué, Tomo I, 1945: 4), o bien como un desdoblamiento interno en la psique del propio escritor.

La doble modalidad de escucha presupone una actividad de índole antropológica o de encuesta en el terreno, por una parte, y de introspección, por la otra. Si por el primer procedimiento Cuentos de cipotes se definiría como una etnografía del habla y de las actitudes del niño salvadoreño, la segunda aproximación deja el sendero abierto a la recreación poética del recuerdo. En Salarrué, poesía y etnografía se encuentran entretejidas en una unidad de intención profunda. En su obra resulta difícil discernir o separar el “dato” antropológico externo de la especulación literaria interna.

No obstante, esta confusión no debe llevarnos a rechazar la propuesta regionalista por ingenua y primitiva. Por lo contrario, deberíamos aprender de la definición que nos propuso B. Malinowski sobre la disciplina: “es la ciencia del sentido del humor”; nos demuestra cómo el primitivo es civiliza-

do y cómo el civilizado es primitivo. Uno de esos “primitivos” que soñaron con construir una nación civilizada en su país de origen fue el pintor salvadoreño Luis Alfredo Cáceres Madrid. En el óleo “Escuela bajo el amate” (1939), imagina que el socialismo utópico se ha realizado en El Salvador. Proyecta sobre el espacio pictórico la idea masferreriana de nación.

Cáceres Madrid imaginó la nación salvadoreña como una esfera pública de lectores y escritores. A través del monopolio legítimo de la educación, el Estado universalizaría el legado clásico del regionalismo. Más importante que identificar las obras literarias, es el sentido que Cáceres Madrid le otorga al hecho de “Ser-salvadoreño”. Este “Ser” es sinónimo de completar el Bachillerato, leer los clásicos y, en seguida, comentarlos o escribir de manera crítica sobre ellos. Para el lector bien informado, el mundo de esos textos se despliega como una geografía poética, esto es, como una escritura poética del terruño.¹

La idea de Cáceres Madrid sobre la invención de la nacionalidad salvadoreña es semejante a la del indigenismo mexicano que se iniciaba hacia la misma época. Se trataba de crear la nación por medio de la escritura poética de las culturas regionales. El pintor ofreció una propuesta de nación la cual, al carecer de una administración estatal, permaneció enclaustrada en la esfera de la ficción artística.

El regionalismo salvadoreño fue una idea de nación sin estado. Definió una proto-antropología sin el respaldo institucional para dar el salto epistemológico hacia la investigación científica y de campo. El cuadro expresa una intuición proto-científica.

¹ De izquierda a derecha, las obras literarias retratadas en el lienzo son: *Estrellas en el pozo* (1934) de Lars, *Leer y escribir* (1915/1920) de Masferrer y *Cuentos de cipotes* (1945) de Salarrué, que se corresponden a los títulos actuales de esos libros, y luego Francisco Miranda Ruano, *Las voces del terruño* (1929), que Cáceres Madrid no menciona y *Poesía* de Alfredo Espino, que hoy en día es el clásico *Jícaras tristes* (1930).

Ese fermento no contó con una voluntad política para implementar trabajos de campo, ni una acción performativa práctica en la esfera educativa. Si examináramos la obra de revalorización del arte musical y de la danza indígena, que llevó a cabo la primera antropóloga salvadoreña, María de Baratta, llegaríamos a la misma conclusión.

Sin idealizarlo, el regionalismo en pintura —veremos en la próxima sección— dejó sin explorar una vía paralela a la que despliega el óleo de Cáceres Madrid. En verdad, si el indígena cobra conciencia de su identidad nacional por las imágenes poéticas que le entrega la ciudad, deberíamos imaginar un cuadro complementario por venir. En este óleo imaginario, ciudadanos de traje y con vestido largo observarían su entorno físico y social cotidiano tal cual se lo representan las distintas sociedades marginales, campesinas e indígenas salvadoreñas. El concepto modernizador, homegeneizante y colonizador de nación daría lugar a una perspectiva pluriétnica de lo nacional.

No debería sorprendernos que un “primitivo” en el arte haya desarrollado una idea tan clara de nación, en el sentido clásico. En cambio, nos sirve de lección para renovar el imaginario antropológico y proponer maneras alternativas de representación más allá de la monografía clásica. Debemos tomar en serio las categorías del arte y del “pensamiento salvaje” para, con su ayuda, renovar la literatura etnográfica. Empero, este quehacer de rescate no se completará hasta que una arqueología excave y desentierre el revés de “Escuela del amate”. Para descubrir su labor civilizatoria, la historia del arte salvadoreño debe dar un paso adicional hacia el pasado remoto, al igual que hacia el presente rural y urbano marginal. Es ahí que se halla esculpido el envés del arte, el de una nación en plural.

1.4 La vanguardia

Falta ahora preguntarse si el ideal de renovación permanece vigente en la actualidad, en esta época de transición y crisis. Es quizás la obra del mexicano Roger Bartra, la

que mejor ejemplifica cómo el debate de la antropología en la década de los setenta da pauta a una mezcla borgeana entre ciencia social, ficción, pensamiento salvaje, vanguardia artística y experiencia de campo. Dos obras recientes ilustran esta combinatoria: *Las redes imaginarias del poder político* (1985) y *La jaula de la melancolía* (1987). En la primera la crítica neo-marxista al sistema capitalista global se enlaza con una consulta al oráculo, con una lectura de los arcanos mayores del Tarot. En la segunda, existe una referencia levistraussiana directa al pensamiento salvaje, al utilizar la figura mítica del axolotl como imagen de la invención de lo mexicano. A diferencia de gran parte de los estudios culturales, en Bartra, un amplio trabajo de campo sobre las sociedades campesinas y el México rural precedió, varios años, estas últimas obras de carácter más especulativo.

En ambos casos, una ficción de índole cortazariana y una crítica política se combinan en un abirragado collage en forma de canon. Se trata de un ensayo en el sentido pleno de un escrito que dispone los resultados de una investigación analítica a la par de los experimentos poéticos, en el laboratorio de la lengua y de la plástica. Aunque las experimentaciones aborten, es necesario que el pensamiento las analice para lograr una mejor comprensión del hecho social total. Lo propio del ensayo es la mezcla heterogénea de discursos, la hibridez. Es el antónimo del “paper” académico angloamericano y el revés de la monografía clásica, ahora en desuso. No desdeña la predominancia de lo visual en la cultura de masas contemporánea.

Bartra lleva a la práctica del ensayo los desafíos que representaron la década de los sesenta y setenta, cuando la antropología mexicana inició una crisis de identidad y su desintegración en especialidades sin vínculo alguno. En ese momento, perdió su coherencia. Esta integridad existía en el modelo clásico que formuló Manuel Gamio en su estudio integral sobre Teotihuacán, a saber: análisis de los aspectos sociales, lingüísticos, histórico-arqueológicos y físico-biológicos de una región específica. El cuádrivio era la

matriz original que se desmoronó por completo a partir del movimientos de los sesenta. Desde entonces la antropología es una viñeta que aglomera especialidades sin relación alguna.

Bartra apela a esa matriz primordial en el uso integral de fuentes de origen diverso, pero rechaza su carácter sistemático. En su lugar propone un juego de índole musical posmoderno. Hace uso de la técnica del canon, de la fuga o del contrapunto. Así se genera un vaivén entre ciencia y pensamiento salvaje. Este movimiento circular destruye toda ilusión lineal que conduzca de la mitopoética a la ciencia, de la imaginación literaria a la razón monográfica, de lo sensible y concreto a la fórmula abstracta. Bartra nos obliga a pensar una antropología posmoderna sin oposiciones binarias ni simple linealidad evolutiva. Opera en virtud de reconversiones continuas, cíclicas, del mito en ciencia social y viceversa. La convención, la cronología lineal del “paper”, se retuerce en un camino sesgado semejante al que recorre el lector al descifrar el aforisma del cuento “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges.

La línea del mito la desglosa la figura de un anfibio del orden de la salamandra: el axolotl; la de las ciencias sociales, la invención posrevolucionaria de la nacionalidad mexicana. Como en variaciones musicales a un solo tema, Bartra rastrea no tanto las características físico-biológicas del ajolote sino, en cambio, la manera en que esas cualidades sensibles han sido percibidas y utilizadas los más diversos discursos culturales, entre los que se encuentran las ciencias de la vida. Su estado larvario permanente se vuelve la contrapartida mítica de la invención antropológica de lo mexicano. Su subdesarrollo y primitivismo nunca darán lugar al espacio de la civilización moderna. El axolotl es el indio, el campesino, el subdesarrollado, el marginal que, como en la famosa carrera de la tortuga contra la liebre, nunca alcanzará a rebasar a su opuesto, el ladino, el civilizado.

A la línea melódica de la ciencia le corresponde definir las categorías de lo campe-

sino e indígena. Bartra sostiene que las ciencias sociales no operan sólo de manera heurística en su identificación del mundo rural. A la vez, proyectan sobre el campo categorías similares a las que el occidente ha forjado para dar cuenta de un universo poblado por un “salvaje artificial”. Como en el caso del óleo de Cáceres Madrid, el campesinado indígena se observa a sí mismo a través del prisma que le ofrece la ciudad. Sólo así puede percibir su entorno social y cultural.

El indígena campesino existe de manera exclusiva para refrendar la autoimagen que la modernidad se forja de sí misma. Es la creación de una modernidad que necesita de su antónimo para afirmarse como tal, de forma similar a la que el fundamentalismo evangélico estadounidense requiere de su contrapartida islámica para reciclarse. Por lo contrario, un diálogo poscolonial sopesaría ambas argumentaciones, colocándolas frente a frente para que declaren su circularidad. Empero, al encerrarse, la visión hegemónica prevalente no permite que el observado, el campesino primitivo, ofrezca su propia interpretación de la ciudad, de lo civilizado. Por lo contrario, se le niega la voz y la capacidad artística de representar su entorno, su propia imagen y la de quienes lo contemplan. Los indígenas se enteran de su realidad social y natural por los libros escritos en la ciudad.

En este juego especular sin imagen opuesta, la noción de arte se traiciona. Nos entrega su honda herencia eurocéntrica y elitista. El regionalismo en pintura es la visión que la ciudad elabora del campo y de sus pobladores. Esta direccionalidad única carece de lo que el propio arte plástico llama perspectiva y la música, polifonía. No encontramos en ningún sitio la manera en que el indígena campesino reflexiona sobre el mundo urbano, esto es, nos negamos a observar el reverso de “Escuela bajo el amate”. Un colonialismo interno —la imposición modernizante del imaginario ciudadano sobre el campestre— explica que se ignore toda concepción que lo rural halla elaborado sobre la ciudad. El arte salvadoreño aún no

descubre su envés. Ahí se halla el “libro de la vida” en el cual observaríamos lo que jamás se ha pintado...²

Para concluir con la vanguardia, desearía discutir no tanto lo acertado o no de su tesis. Más bien, me interesa resaltar lo sugerente de su propuesta por combinar registros sin relación directa alguna. Es una tentativa seria por rastrear una genealogía, una larga dimensión histórica desde el pensamiento salvaje hasta las ciencias sociales. Este diálogo es tanto más importante cuanto que el quid de la teoría en Bartra es el concepto althusseriano de ideología. Esta se define no como una falsa conciencia de la realidad sino, en cambio, en cuanto mecanismo de formación de subjetividades por medio de una interpelación. “Ser sujeto” es estar sujeto a una ideología, a una lengua (i. e., al English only, por ejemplo, que rige casi toda University Press en los EEUU).

Este concepto de ideología le otorga al canon del ajolote una función sin precedente. En efecto, si a la ideología antropológica mexicana le corresponde crear subjetividades y, por tanto, cada uno de nosotros no accede a su calidad de sujeto sino en cuanto se deja absorber por una ideología, la propuesta de Bartra es una versión del clásico círculo hermenéutico. “Sólo quien cree (habla) razona”; no saldrás de ahí: “ser yo, es decir yo”. Todos estamos atrapados al interior de la ideología/lengua que anhela-

² Dejo sin analizar cuatro elementos retóricos que emparentan la obra plástica de Mejía Vides al discurso colonial, a saber: la estetización, la idealización, la naturalización y la erotización del cuerpo indígena, ante todo el femenino, y del paisaje natural salvadoreño (véase: Spurr, 1993). De tomar el cuerpo de la mujer indígena como paradigma, su frecuente desnudez conjugaría crítica feminista y poscolonial en un solo gesto. El cuestionamiento es triple: ¿por qué la india está desnuda, ante la ausencia de su contraparte masculina? ¿Por qué la india es anónima, ante el nombre propio que identifica a la señora de clase alta? y, en fin, ¿por qué su cuerpo remeda el orden natural, como si una continuidad absoluta rigiera entre naturaleza y cultura, entre exuberancia tropical y sensualidad voluptuosa? Se vuelve a veces figura perdida en un paisaje...

mos disolver, pero al hacerlo disolvemos también nuestra propia subjetividad.

La paradoja es obvia. Bartra mismo se halla sujeto a la ideología antropológica de lo mexicano que desea desconstruir. Por ello necesita una “resquebrajadura” que le permita escaparse de esa esfera para inaugurar un punto de mira ajeno. Necesita un nuevo mito. Desde ahí puede descomponer la ideología antropológica sin desprenderse él mismo de su calidad de sujeto en la operación. El mito es una piedra clave en la crítica de las ideologías. Mantiene incólume la identidad del individuo durante el proceso de descomposición de la ideología que lo sustenta. Pensando el ajolote, pensándose ajolote, Bartra se salvaguarda de caer fulminado como le ocurre a la ideología que ampara su subjetividad: la del ser mexicano.

En este sentido, para el regionalismo salvadoreño, la resquebrajadura la representaría el despliegue del óleo imaginario que revertiría “Escuela bajo el amate”. Este cuadro nos entregaría el revés del arte. Desde ese mítico punto de mira, a la antropología le correspondería encontrar en el folclor y en la artesanía —en las creaciones artísticas subalternas, rurales y urbanas— una concepción alternativa, democrática y pluri-nacional de lo salvadoreño. A semejanza de un mural, en ese mosaico aparecerían las múltiples etnias y culturas locales que, por años, la política cultural ha ocultado bajo el artificio de lo mestizo. No otro es el representante del axolotl salvadoreño —palpitante en la vida diaria— pero aún encubierto en el discurso oficial.

2. Conclusión

En síntesis, el diálogo entre mitopoética y ciencia le permiten a la antropología dos conclusiones. En primer lugar, las categorías del “pensamiento salvaje” alcanzan un alto grado de poder crítico. Sólo desde su punto de mira se hace posible la desconstrucción de cualquier ideología y del pensamiento científico en sí. En segundo lugar, se establece una unidad indisoluble entre varias disciplinas que, a simple vista, no poseen conexión alguna. Arte visual, ficción litera-

ria, mito, experiencia de campo y ensayo político se combinan en collage para conformar una nueva supradisciplina. Así, la vanguardia reafirma el carácter pluridisciplinario de la antropología clásica. Ante todo, no olvida el despliegue museográfico de la ciencia. Insisto en la importancia del aspecto visual para que la antropología desborde el recinto cerrado de la universidad y se vuelque hacia el público en general.

Para el caso salvadoreño, la extrema politización ha llevado a que la antropología se le niegue su espacio cultural de expresión tradicional. Por años, el Museo de Antropología “David J. Guzmán” jamás ha sido dirigido por un antropólogo profesional, salvo por un corto período: Pedro Geoffroy Rivas (1971) y Ana Lilian Ramírez (1973-1974). Incluso en el presente, la polarización de la guerra parece regir la racionalidad democrática. Mientras en el recién inaugurado Museo de Arte de Moderno (MARTE) trabajan curadores especializados, la Asociación Nacional de Antropología (ASA) y los profesionales en la materia carecen de competencia y de decisión en la política cultural que difunde su propia disciplina. Juzgo incierto si el giro de concertación nacional que pregonaba la futura administración, conducirá a una profesionalización del Museo de Antropología y a enunciar, por vez primera una política hacia las minorías étnicas nacionales. O bien, como por décadas, en el pasado dictatorial, la lealtad partidista, la obediencia y la camaradería guiarán la política cultural del nuevo estado salvadoreño. Es incierto hasta cuándo seguiremos con un Museo de Antropología sin antropólogos, con un estado sin una política indigenista ni hacia las minorías étnicas.

Sea lo que fuere, lo cierto es que sólo si la antropología salvadoreña rearticula su espacio museográfico tradicional —el Museo de Antropología “David J. Guzmán”— y promueve una política hacia las minorías culturales, la contrapartida de “Escuela bajo el amate” será una realidad. En el óleo imaginario que ahí se desplegaría, por vez primera, los ciudadanos “sofisticados” observarían su figura especular tal cual las otras na-

cionalidades salvadoreñas la imaginan. Desde la década de los treinta, “éste era el quehacer del antropólogo”. El mundo rural —campesino e indígena— rebasaría el papel de pasividad que le otorga el arte regionalista. Adquiriría voz y articularía su visión que acallada palpita en el olvido.

El reverso del arte —el de la artesanía plástica— son las creaciones culturales de las sociedades indígenas, las de los grupos marginales urbanos y las de múltiples minorías étnicas irreconocidas (palestinas, judías, europeas, asiáticas...). Si sabemos cómo vemos al otro —leyendo las obras en las cuales la ciudad letrada lo retrata— aún ignoramos cómo el otro nos ve a nosotros. Descubrir este complejo envés sería uno de los rubros de una arqueología por venir. Una simple sala en forma de “aleph” podría concentrar la multiplicidad ignorada de las etnias culturales que componen la nación. Por el momento, en El Salvador, la antropología es eso, exclusivamente, una potencia que ignoramos si algún día será acto. Si podrá interpretar lo que nunca fue arte, sino su envés. Si podrá exhibir y el espectador contemplar, lo que jamás se pintó, porque desde siempre estaba ya inscrito en el libro de la vida. La identidad es lo posible, un proyecto, una proyección hacia el porvenir. Hacia un porvenir de libre expresión de todas las creaciones culturales que tal vez nunca llegará...³

³ A guisa de ejemplo, en el año 2003, todas las exposiciones temporales del Museo se enfocaron hacia lo prehispánico. La política estatal no sólo se reduce la antropología a una mirada nostálgica por lo abolido y por las ruinas; a la vez, toda minoría cultural queda enterrada y sin voz en el presente. Al concepto de identidad nacional como escombros, hay que oponerle la aspiración a ser y a decir de todas y de cada una de las minorías étnicas que componen el aleph cultural salvadoreño. Después de treinta años sin antropología, el reciente nombramiento de Gregorio Bello Suazo en la dirección del Museo de Antropología no cambia la dinámica oficial. La concentración exclusiva en la arqueología augura la incapacidad para encarar el presente. Sin embargo, hay que reconocer el reciente éxito

Bibliografía

- Bartra, Roger. Las redes imaginarias del poder político. México, D. F.: Grijalbo, 1985.
- . La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano. México, D. F.: Editorial Grijalbo, 1987.
- Clifford, James. The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, MA: Harvard U. P., 1988.
- Dalton, Roque. Miguel Mármol. Manuscrito. 37 páginas. Cortesía de la familia.
- Geertz, Clifford. Works and Lives. The Anthropologist as Author. Stanford, CA: Stanford U. P., 1988.
- Lips, Julius. The Savage Hits Back. New Haven: Yale U. P., 1937. With an Introduction by Bronislaw Malinowski.
- Salarrué. Cuentos de cipotes. San Salvador: Editorila Ahora, 1945.
- Spurr, David. The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration. Durham & London: Duke U. P., 1993

del Congreso de Arqueología. Esto demuestra que profesionalizar el ramo ha dado sus frutos.