



La investigación etnográfica: un motivo para evocar a Claude Lévi-Strauss.

Ethnographic research: a reason to evoke Claude Levi-Strauss.

Dra. C Giselda Hernández Ramírez..
Profesora de Psicología en la carrera de Danza.
Universidad de las Artes. ISA. Cuba.
giseldah41@gmail.com

Recibido 30/11/2012
Aceptado 21/12/2012

Revisado 09/12/2012

RESUMEN

El presente artículo toma como pretexto dos obras de Claude Lévi-Strauss para desplegar un análisis desde lo inteligible y lo sensible que permita valorar la pertinencia del método etnográfico en las investigaciones sobre arte. Se hace una apropiación del término bricolach para tratar de ubicar las investigaciones sobre arte.

ABSTRACT

This article takes as a pretext two works of Claude Levi-Strauss to deploy an analysis from the intelligible and the sensible which to assess the relevance of the ethnographic method in research on art. It is an appropriation of the term to try to locate bricolach research on art.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación, bricolach, rituales de paso, antropología del arte, performer. / research, bricolach, rites of passage. anthropological of art, performance artist.

Para citar este artículo:

Hernández Ramírez G. (2012). La investigación etnográfica: un motivo para evocar a Claude Lévi-Strauss. Tercio Creciente 2, págs. 27 - 34, <http://www.terciocreciente.com>



Ideas superadas -en este siglo- suelen ser aquellas que giran en torno a las incompatibilidades existentes entre las investigaciones artísticas y científicas. Campos que por mucho tiempo se sistematizaron desde las oposiciones binarias y que trajeron consigo no solo que fuesen observadas desde paradigmas inconciliables sino, que se elaborara todo un corpus teórico-metodológico que entre otras cuestiones diseccionaba la evolución del pensamiento humano e invisibilizaba las lógicas relacionales que el homo sapiens-sapiens desarrolló desde los propios orígenes de la humanidad.

Hoy me propongo desde la Antropología y en especial utilizando la investigación etnográfica buscar una justificación para recordar a Claude Lévi-Strauss (1908-2009), quien ahondó en las estructuras del pensamiento desde una perspectiva holística y desprejuiciada y para ello me referiré a dos importantes obras: *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido* que posee cinco partes y en cada una de ellas aparece una referencia o bien a una forma musical o la alusión reiterada a la música a través de algún término técnico¹ y *II De la miel a las cenizas* que comienza con el sugerente título luego del prefacio: *Para afinar sucedido* por una segunda parte: *El festín de la rana* que desarrolla como *I Variaciones 1, 2, 3* y *II Variaciones 4, 5, 6*. En la cuarta parte Strauss se vale del inspirador título *Los instrumentos de las tinieblas*.

Ilustro los títulos que el eminente antropólogo proporciona a las partes de sus textos porque en ellos se halla subsumido un ostinato rítmico que debe tener presente el investigador sobre arte que utiliza el método etnográfico y que resumo en: el universo de este tipo de investigación es infinito, holístico y sus métodos suelen ser heteróclitos y tal como “la tierra de la mitología es redonda; así, no remite a un punto de partida obligado” (Strauss, C. 2010, p.9), tampoco el investigador que se valga del método etnográfico desde mi perspectiva debe obligarse a los caminos legitimados y hechos, pues las lógicas en este tipo de investigación se desarrollan desde y para la propia investigación.

Parto de estos textos como pretexto para ejemplificar como Strauss, L. desde una proyección sensible e inteligible logra hacer que reflexionemos sobre la integración universalizadora del pensamiento humano para lo cual, se vale del juego con las estructura de las formas musicales o procesos llevados a cabo en la interpretación y como resultado nos ofrece el despliegue de una teoría inteligible sobre el pensamiento mágico.

Traerlas a colación me permitirá explicar ¿qué papel desempeña la antropología con respecto a la investigación sobre arte?

Si consideramos la Antropología como el estudio comparado de toda la cultura adquirida por el ser humano dentro de una sociedad entonces, la antropología del arte es el estudio de esa producción en el contexto social. La Antropología del Arte como subdisciplina in-

tenta explicar el arte desde la experiencia estética, por lo que es atravesada por la dificultad eminente de analizar categorías y conceptos que no son universales, sirvan de ejemplo: arte, cultura, estética, et al que en las llamadas sociedades primitivas no existen por lo que ello significa un riesgo que emana de aplicar estas categorías y conceptos modernos a estas sociedades, de lo cual ha derivado el cuestionamiento de: ¿bajo qué criterios podrían ser considerados como objetos de arte ídolos, cemies, pinturas rupestre, petroglifos, espátulas vómicas, et al?

Como respuesta a la antedicha interrogante aparece el objeto de estudio de la Antropología del Arte dirigido, a la diversidad creativa de la producción realizada por el hombre desde los albores de la humanidad. Sin distinguir desde la marginación establecida entre lo occidental y lo primitivo, donde se ponderaba en el primero la genialidad del sujeto creador en detrimento de lo primitivo que era presentado en museos de manera anónima, ello se estableció como distinción dicotómica entre lo uno y lo otro.

La Antropología desempeña un papel significativo -aunque invisibilizado- en las investigaciones que se realizan en el campo artístico pues se hacen más investigaciones de corte antropológico en el arte de lo que usualmente se sospecha. Y en especial el uso de algunos de sus métodos más importantes por lo que no puedo dejar de ilustrar esta conferencia sin hacer referencia a la introducción del texto *Antropología del campo artístico*. Del arte primitivo [...] al contemporáneo de Lourdes Méndez donde aparece una cita del antropólogo Eric Shuwimmer que propone dos interrogantes interesantes. La primera ¿por qué las mujeres desempeñan un papel menor en las artes? Y la segunda ¿Está determinada esa minorización por la minorización social, económica y política de las mujeres y de los pueblos tribales? (Méndez, L. 2009, p 9-10).

No es mi propósito dar respuesta a las interrogantes, sin embargo, llamo la atención sobre ellas porque desde su enunciación hasta las posibles contestaciones es apreciable cómo los seres humanos tendemos desde las construcciones simbólicas que concebimos en el tejido social a minorizar géneros, etnias, roles sociales, tipos de investigaciones y en ese deseo de acercarnos a aquellas construcciones que poseen un alto capital simbólico nos alejamos -en no pocas oportunidades- de nuestra investigación y terminamos haciendo la investigación de los otros con un aterrizaje forzoso en la parcelita legitimada por los círculos de poder científicos en que nos desenvolvemos. Obviando de este modo el par yuxtapuesto holístico-particular.

Una digresión necesaria.

Me parece oportuno una lectura histórica sobre cómo nos representamos el pensamiento científico y el pensamiento mágico dirigida a desestructurar, para luego estructurar, esta binariedad opuesta e ir afinando nuestros instrumentos y crear de ser posible “La partitura de



las relaciones”². Al respecto (Strauss, C. 2012, p.27-28) apunta:

Por tanto, entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista, que una postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que se consideran inaplicables a otros niveles (...). Los ritos y las creencias mágicas se nos manifestarían entonces como otras tantas expresiones de un acto de fe en una ciencia que estaba todavía por nacer.

Esclarecido con anterioridad que si la magia postula un determinismo global se aleje de la ciencia en el punto en que la primera opera con niveles que solo admiten formas de determinismo inoperantes en la segunda, sobre todo en otros niveles pero ¿y lo que se halla a medio camino entre lo uno y lo otro -como el pensamiento de algunos artistas-, ¿dónde ubicarlo? Ello me conduce inevitablemente a pensar que pudieran considerarse -formas de pensamiento precientífico-, la de aquellos como Leonardo da Vinci (1452-1519) o Julio Verne (1828-1905) que se anticiparon a la ciencia con la utilización -el primero- de modelos a escala reducida y dibujos que redundarían en los siglos posteriores en el desarrollo de la mecánica al inventar máquinas de tejer, máquinas voladoras, modelos reducidos de lo que sería luego el cañón et al.

El segundo, con muestras de predicción científica tales como: el submarino y viajes espaciales que solo asimilaría la ciencia en una etapa posterior de su desarrollo sirva de ejemplo De la tierra a la Luna de 1865. Ilustro con ambos ejemplos para enfatizar que aunque nos aferremos en levantar muros simbólicos entre el arte y la ciencia las fronteras entre los saberes son muy difusas.

A pesar de ello, no pocas veces nos resistimos ante la idea de que el pensamiento humano aunque estructura desde la binariedad de opuestos también integra, solo que este último proceso que reconocemos como lícito queda a la saga y por esa suerte elaboramos las más variadas construcciones simbólicas que rodean al artista, -constructos que devienen del propio campo del arte o no- como la genialidad, extravagante y casi loca que envuelve al artista, o se nos antoja representárnoslo como el enigmático brujo conocedor de secretos que le han sido dados, que es dotado y se dota de sus habilidades en un plano totalmente opuesto de la representación simbólica que usualmente tenemos del hombre de ciencia. Estos compartimentos también nos impedirían situar desde su historia de vida al eminente científico Albert Einstein (1879- 1955) o controversiales hipótesis como la teoría de las cuerdas.

¿Por qué ocurre ello?, no solo por la manera en que se estructura el pensamiento sino igualmente porque aun portamos los paradigmas del Renacimiento aunque nos pensemos posmodernos. Paradójicamente nos resistimos a esa realidad hoy, cuando tanto la ciencia como el arte demandan de estudios multi y hasta transdisciplinares. Ello ha derivado del acotamiento de los planos naturaleza y cultura por lo que nos representamos en planos totalmente opuestos y diferentes el arte y la ciencia, por ello desestimamos o no hemos podido colocar adecuadamente el pensamiento precientífico. En segundo lugar porque este paradigma aun vigente debe ser reformulado desde las perspectivas de la posmodernidad y de hecho en la práctica está ocurriendo.

Asimismo me parece loable buscar respuestas al mismo tiempo desde los ordenamientos que postula la ciencia en las explicaciones que ofrece y que a saber de Strauss 2012, se halla inspirado en “algunas oportunidades”³ por principios que no son científicos, pero efectivos desde el punto de vista inteligible y sensible. Observado desde esta perspectiva pudiéramos quizás tratar de entender desde una configuración menos reduccionista y pre-juiciosa el pensamiento del hombre primitivo a quien nos afanamos en describir como un ser irracional a merced de los designios de la naturaleza.

Es lícito aclarar entonces, que si el hombre del paleolítico no hubiese desarrollado toda una serie de útiles que devendrían en la edad de bronce en herramientas, hoy no contaríamos con las mismas, sirvan de ejemplo martillos, perforadores, percutores, hachas, cuchillos primero de piedra luego de metal, hoy electrónicos. O si esos hombres - aun en su estado más salvaje- no hubiesen seleccionado y ordenado las plantas en: venenosas, comestibles, curativas et al, y a los animales ¿podríamos gozar de la subsistencia de la especie?, y si no hubieran aprendido a domesticar plantas y animales convirtiendo de ese modo la variedad vegetal y animal existente en el plano de la naturaleza en cultura, ¿cómo viviríamos hoy?

Lejos de posturas creacionistas o misterios develado por dioses el pensamiento recorrió un camino evolutivo que evidentemente en sus inicios estuvo más coligado a la satisfacción de las “necesidades humanas fundamentales” Manfred Max-Neef, (1993, p.42)⁴, para poder satisfacerlas el hombre requirió de una actitud metal precientífica que sobre la base del ensayo-error perfeccionó y complejizó con métodos empíricos espontáneos como la observación que le facilitó verificar lo que hoy se conoce como hipótesis a partir de la relación que estableció con los objetos que creaba y luego probaba.

Es cierto que ese conocimiento empírico que llamaremos espontáneo no pretendía un desarrollo teórico de la ciencia no solo porque ella no existía sino, porque estas sociedades no se representaban el universo desde la acotación de los planos cultura- naturaleza. Ese pens-



amiento en el cual se subsumía la satisfacción de las necesidades humanas fundamentales estaba más relacionado con el conocimiento cotidiano que si requirió de la utilización de lo que hoy nombramos como métodos empíricos, o de una empírea espontánea (observación en todos sus tipos, experimentación, interrogación interna e externa) como ya habíamos señalado en esa relación que estableció el hombre como sujeto con los objetos.

Es por ello que esos datos que recogió le permitieron ordenar y clasificar y aun más domesticar plantas y animales. Por esa suerte asistimos a dos modos de pensamiento científico que no hallan sus diferencias en el desarrollo humano alcanzado sino, en los niveles estratégicos utilizados por el llamado hombre primitivo, más cercano a la intuición sensible a saber de Strauss (2001) y el otro más alejado.

El pensamiento científico del homo-posmoderno es la resultante inequívoca de la acumulación y evolución del pensamiento del ser humano desde una empírea espontánea a través de la cual pudo ordenar y clasificar y que permitió atesorar un corpus de saberes y conocimientos que hasta el nacimiento de las culturas letradas se transmitieron mediante la oralidad en las culturas ágrafas, de la cual se derivó una empírea científica. No obstante, si se establece una relación metonímica para hacer una lectura histórica de cómo ese pensamiento fue evolucionando desde los albores hasta nuestro tiempo, se hallan agujeros negros por la pérdida de información que presupone relacionar cada una de las unidades de comprensión y que conjeturo como la causa de la paradoja abordada por Strauss 2012 y que define como los <<descansos>> que se tomó la humanidad desde la revolución neolítica hasta la aparición de la ciencia moderna.

Cuando el hombre primitivo clasificó y ordenó plantas y animales desde niveles estratégicos cercanos a la intuición sensible, estaba abonando los caminos de la botánica y la zoología desde un orden racional e inteligible a partir de las relaciones causa-efecto tomadas de la naturaleza. Ello explica, la rotación de los suelos cuando apareció la agricultura, la búsqueda de nuevos cotos de caza y pesca pues en esa relación inteligible que establece con la naturaleza evitó la depredación rápida del medio del cual se servía. Asimismo, al diferenciar lo animal de lo vegetal aun cuando esa clasificación fuera arbitraria le permitió la “salvuarda, la riqueza y la diversidad del inventario” Strauss, C. 2012, p.34) contenidos en los mitos y que a nosotros se nos hace casi imposible observar desde la relación causa- efecto.

Ritornelo.

Tanto el pensamiento científico como el mítico clasifican pero el último opera con el principio de la causalidad, por lo que postula un determinismo universal desde el microcosmos hasta el macrocosmo que no reconoce lo contingente, por contra el pensamiento científico distingue niveles de determinación en el mundo como ya se

había apuntado de lo cual emerge una interrogante ¿y la investigación en arte en cuál camino se halla? ¿es acaso un bricolach?⁵

Esta última interrogante nace de la relación que establece Strauss (2012) entre la ciencia, el rito, el mito y la creación artística por lo cual no es una originalidad mía, solo amplió lo ya conexo por él a la investigación en arte. Parto de considerar que el bricolach se halla entre dos formas de pensamiento que usualmente observamos como opuestas: el pensamiento mágico y el pensamiento científico y me cuestiono ¿en qué zona ubicar el pensamiento artístico-científico o viceversa? La respuesta a la interrogante aunque parezca insustancial no pocas veces ha traído luchas de poderes en universidades donde conviven artista y no artistas, artistas y teóricos investigadores sobre arte y donde las relaciones de binariedad se simbolizan desde la oposición en no pocos casos.

¿Es acaso el artista-investigador o el investigador sobre arte un bricolour? Sugiero que sí, solo que en este caso el investigador en arte no opera con los residuos que quedan de las partes, sino con partes de la ciencia y el arte que integra de manera holística en una postura intermedia que le permite operar con propiedades inteligibles y sensibles del objeto de su investigación a través de relaciones metonímicas⁶ y metafóricas y de esta manera el sujeto investigador conecta universos dispares.

A diferencia del pensamiento científico que solo opera como ya se ha dicho con relaciones inteligibles, el arte operacionaliza desde lo inteligible y lo sensible. Sirvan de ejemplos la dotación por parte del sujeto de sentido al color y al sonido, al hacer ello, el hombre convierte la naturaleza en cultura porque establece toda una serie de discontinuidades. La naturaleza es continua y en ella existen los colores de manera continua sin embargo, cuando el pintor o el crítico los denota con sentidos, lo natural pasa a ser cultural y lo metonímico metafórico.

En la melodía por ejemplo, aparece una relación sucesiva de sonidos que permite al músico hacer una lectura metonímica desde el orden de continuidad que presupone un sonido y otro, no obstante, cuando esa melodía es dotada por el sujeto de sentido lo metonímico se convierte en metafórico porque no es observable, ni empírico. Por ejemplo el llamado motivo del destino en la quinta sinfonía de Ludwig van Beethoven(1770-1791).

Por su parte el teórico investigador en arte definido desde mi perspectiva como un bricoleur, opera en la investigación con relaciones metonímicas que al dotarlas de sentido convierte por partida doble en relaciones metafóricas al conferir de su sentido lo que ya el artista había concedido por sí mismo.

De tal suerte, este investigador al igual que los pintores naif trabaja con métodos muchas veces creados por él y medios que se apartan de lo usualmente establecido. Su discurso se acerca más a una catarsis sobre sí mismo en esa fusión hermenéutica que se establece entre el suje-



to investigador y el objeto investigado, que en ocasiones se aleja de lo sistematizado por el paradigma de la ciencia. No se trata de anarquía investigativa pero comprender ello nos desbrozaría el camino y colocaría a los investigadores artistas o sobre arte en el camino más adecuado.

Tanto el científico como el bricoleur⁷ necesitan inventar conjuntos de conocimientos teóricos y prácticos, estar al acecho de mensajes. Sin llegar a colocarse en ningún extremo el investigador sobre arte sea artista o teórico -entre otras cuestiones-, necesita operar tanto con conceptos como con signos y con un universo heteróclito de métodos. Para ilustrar lo antedicho traemos a colación al performer mexicano Guillermo Gómez Peña en cuya obra se hallan subsumidas indagaciones antropológicas, de este modo sitúa en relación universos dispares. Desde mi perspectiva el artista no solo habla de las cosas sino a través de ellas como objeto de conocimiento. Dichos objetos, tienen los más variados orígenes tanto de las culturas ancestrales como de las urbanas, para ello utiliza signos que median entre la imagen y el concepto de la más diversa procedencia conectando universos dispares sirva de ejemplo el término cyborgizar la ropa.

En el artículo “Al otro lado del espejo” realiza una disección de lo que significa ser mexicano y Gómez Peña apunta: “Nos gustara o no, éramos los hijos bastardos de Hernán Cortés y la Malinche, producto de una violación colonial y una cesárea cultural, condenados eternamente a arreglárnoslas con nuestro trauma histórico.”⁸

Y más adelante asiente:

La jerga indigenista paternalista del gobierno y la intelligentsia reducía a los indígenas a especímenes etnográficos infantilizados y pintorescos, como si estuvieran subvencionados por el Ministerio de Turismo y el National Geographic. Su imagen fotográfica, su folclor y su tradición eran “nuestros” pero no su miseria, su desempleo y su desesperación. (Ibídem)

Ante una reflexión profunda sobre lo que significa la migración para un mexicano hacia los Estados Unidos el artista se pregunta:

¿Cómo dar fundamento a mis múltiples repertorios de identidad en un país que ni siquiera me consideraba un ciudadano? Cuáles son los factores cruciales que determinan el grado de chicanoización? ¿Es el tiempo recurrido como mexicano politizado en los Estados Unidos o el compromiso de largo plazo con nuestras fundamentales instituciones y causas? ¿Había ya llegado a ser un verdadero chicano? Y en este caso ¿cuándo exactamente había sucedido eso? (Ibídem)

Refiriéndose a su obra esclarece:

En mis performances, mis colegas y yo invitamos primero a “todos los inmigrantes y gente de color” a entrar al teatro o al museo, luego a “a toda la gente bilingüe y a las parejas interraciales” y finalmente a “todos los anglos monolingües”. Empezamos a tratar a nuestras audiencias como “minorías exóticas” y como extranjeros temporales en “nuestra” América. En nuestra concha asumimos un centro imaginario y desplazamos a las márgenes a la cultura dominante. Los críticos de arte describen esta radical epistemología como “antropología invertida” y como “arte chicano ciber-punk”. Para mí no es otra cosa que una forma humorísticamente exaltada de realismo social (Ibídem).

Al teorizar sobre el performance En defensa del performance asiente:

Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares” De hecho, cuando los estudios académicos sobre el performance (Performance Studies) se refieren al “campo del performance”, con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, y aún los eventos deportivos y cívicos. Nosotros también somos cronistas de nuestro tiempo, pero a diferencia de los periodistas o comentaristas sociales, nuestras crónicas tienden a apartarse de la narratividad y a ser polivocales. (Gómez, G. 2005, p. 202).

Para estos artista la principal obra de arte es su propio cuerpo como ese lugar simbólico, territorios ocupados por la diversidad, descolonizador, resemantizado, en el cual se hallan implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, mitológicas et al (Gómez, 2005). Un cuerpo que no queda atrapado en la identidad sino, que se inventa nuevas identidades múltiples y el hecho de representar al otro de hacerse pasar por el otro es lo que se considera como la antropología inversa. Al hablar de la inteligencia de los performers Gómez, la iguala a la de los chamanes por su simbolismo y asociatividad y sus amigos chamanes lo autodefinen como uno que perdió el camino. Hasta aquí creo haber dado fe de cuanto de borroso hay en las fronteras que nos inventamos -simbólicas o no- pero que cada día se desdibujan con más claridad.



Los artistas en general hacen más etnografía de la que suelen sospechar Isabel Jociles nos da una muy buena pista al plantear: “Sin embargo, es evidente que la permeabilidad de las fronteras de las diferentes disciplinas no afecta únicamente a la circulación de conceptos, teorías o estrategias metodológicas, sino también al traspaso de técnicas de investigación (...)” (Jociles, I. s/f p. 1) cada uno de los métodos y técnicas empleadas en la investigación desde su perspectiva solo han permitido identificar a una comunidad en específico sirvan de ejemplo musicólogos, arqueomusicólogos, etnomusicólogos, antropólogos, historiadores, artistas, críticos, et al esta parcelación no solo legitima profesiones sino métodos investigativos a utilizar, cuando de lo que se trata es del manejo de una metodología de redes donde se busque más en los puntos de coincidencia de cada disciplina que en las diferencias, aspecto apuntado por Juan José Pujadas (1992) en Jociles.

Sin embargo esa demarcación establecida hace que las fronteras se establezcan impidiendo la interdisciplinariedad de las técnicas y métodos de investigación (Jociles, I s/f). Ellos en definitiva deben responder a la relación que establece el sujeto investigador con el objeto a investigar, este aspecto desde mi punto de vista denota hacia un universo más holístico en las investigaciones sobre arte. Y por último, siempre que se describa y se interprete el comportamiento cultural y se utilicen técnicas desde una mirada antropológica bien sea para crear o analizar lo creado estamos haciendo etnografía.

Coda.

La investigación científica sobre arte como ritual de paso.

Escribir sobre este particular nació de la necesidad de explicar grosso modo por qué una investigación científica es un ritual de paso. El incentivo para ello partió de mis estudiantes de segundo año de la carrera de danza del ISA de Cuba que cursaban la asignatura de antropología y asistían por vez primera a la predefensa⁹ de una tesis doctoral en la referida institución. Ante el sobrecogimiento que produjo en ellos tal acto, ofrecí una explicación muy breve sobre los rituales de paso que aquí pretendo desarrollar. Y si de ello se trata no puedo dejar de traer a colación las ideas del antropólogo Víctor W. Turner (1920-1983) quien a criterio de Mary Duglas centró su trabajo en cuatro ideas:

1) los significados rituales son códigos de significados sociales.

2) tales códigos rituales tienen influencias inmensas en la mente.

3) lo que se puede llamar <<drama social>>, es decir modelos repetitivos de actividades y

4) lo que llamó <<liminidad>>, la forma en que la gente sobrepasa las limitaciones que establecen sus sociedades (Bohannon, P y Glazer, M. 2005, p 516).

En los pilares conceptuales desarrollados por Turner a través de la liminalidad y la *communitas* se subsumen las relaciones entre el sujeto y la estructura social. Turner compartió con Arnold van Gennep las partes que componen un rito de paso y que considero aparecen representadas en un ritual de paso de la vida cotidiana que es la defensa de una tesis de grado, maestría o doctorado. Los pasos o partes se hallan divididos en:

“1) la separación del individuo de uno de sus status sociales previos; 2) el limen o fase del umbral y 3) la reagrupación del individuo en un nuevo status” (Ob. cit p. 516).

La separación lleva implícita una conducta simbólica que significa el alejamiento del sujeto a partir de un punto que se había fijado en la estructura social apreciable antes del proceso de defensa, donde el individuo se aparta de la comunidad de la que pretende formar parte. En la segunda fase el individuo ritual liminal no es ni una cosa ni la otra en Cuba se le llamó para las tesis doctorales en un momento aspirante, o sea el que no es que además pasa por un dominio simbólico que no contiene atributos del estado pasado ni del futuro (Turner en Ob. cit).

En el proceso de defensa de una investigación el sujeto investigador como sujeto ritual liminal se halla en una etapa contaminante que lo ha de preparar para el status al que aspira dentro de la comunidad que pretende formar. En el último paso del rito, el neófito ya es capaz de participar de la acción social. Es de suma importancia comprender que la sociedad nos organiza en grupos sociales por lo que en cualesquier ritual de paso del cual seamos objeto se podrán vivenciar estas etapas que serán más o menos saludables a partir de las características que posean las comunidades científicas o académicas de las que pretendamos formar parte.

El paso de un status social a otro es delicado porque los significados sociales que portan cada uno de ellos contienen y a la vez son códigos de significados y ellos influyen indudablemente en nuestra mente. Son modelos que se repiten y que el individuo se ve obligado a repetir¹⁰ solo aquellos que sobrepasan las limitaciones logran el status al que aspiran. Sin embargo no se puede confundir a los individuos liminales con los marginales pues estos últimos a pesar de hallarse en medio “no tienen nada que les asegure una resolución estable de su ambigüedad” (Turner en Ob. cit. p. 519).

Estos ritos de paso aparecen en la vida cotidiana, sirva de ejemplo el tránsito de soltero a casado y el ritual del matrimonio. La presentación de las jóvenes en sociedad en algunos países de América Latina con el ritual que se desarrolla alrededor de los quince años, el tránsito de la niñez a la adolescencia y de allí a la edad adulta, el paso de las demarcaciones en las ciudades amuralladas, el cambio de sexo en el caso de los transexuales, el ingreso al ejército et al.



Esto ocurre porque tanto el simbolismo como la estructura social son fenómenos donde hallamos demarcaciones en consonancia con el ejercicio del poder, pues para que este sea efectivo el individuo debe pasar por un rito transitivo que le permita el paso de un estado social a otro.

¿Cómo opera este ritual de paso en una investigación sobre arte?

No siempre de una manera saludable y ello tiene que ver en primera instancia con la falta de conciencia por parte del aspirante de que es un sujeto ritual, que se halla ante los inevitables pasos de un ritual que ha de cumplir atendiendo a su deseo personal de pasar de un status académico o científico a otro. Muchas veces los artistas son muy resistentes a las demarcaciones establecidas por la comunidad ambigua -que simbólicamente nos la representamos integrada por artistas y teóricos- a la cual pretenden ingresar asimismo la comunidad puede tornarse inflexible ante la manera de desarrollar la investigación el sujeto ritual que suele alcanzar vuelo poético o puede estar cargado de silogismos. Todo ello se deriva de no observar a este sujeto como un bricoleur y su investigación como un bricolach en la cual como ya hemos reiterado se relacionan universos dispares que provienen de los campos del arte y la ciencia. Estas investigaciones se hallan atravesadas por una narrativa dominante demarcada e impensable para ser cambiada -desde dentro- que naturaliza métodos, contenidos y formas y otra que puja por la desacralización de ellas.

Consideraciones finales.

-Las investigaciones sobre arte realizadas por artistas o teóricos requieren de una flexibilidad metodológica que deriva de la conexión de universos dispares que presuponen las mismas.

-La etnografía como método o enfoque ha sido y de hecho es muy utilizada tanto por artistas como teóricos para crear y estudiar fenómenos concernientes al arte.

NOTAS

[1] Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. Las cinco partes se dividen en: Primera parte Tema y variaciones. Segunda Parte Sonata de los buenos modales, tercera parte Fuga de los cinco sentidos, cuarta parte La astronomía bien templada y quinta parte Sinfonía rústica en tres movimientos.

[2] A propósito de Bourriaud que observa la práctica artística como terreno de experimentaciones aspecto que el investigador no debe obviar.

[3] Literal del autor.

[4] Según el autor las necesidades humanas fundamentales son finitas, pocas y clasificables y son las mismas en todas las culturas y períodos históricos pues en su opinión, lo que cambia en el tiempo es la manera y los medios utilizados para satisfacer esas necesidades que sintetiza en: subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, creación, identidad y

libertad que se cruzan con cuatro categorías de satisfacción ser, tener, hacer y estar.

[5] Sobre el término ver Pensamiento Salvaje (2012) de Claude Lévi-Strauss Cap. I

[6] Relaciones metonímicas son aquellas relaciones espacio-temporales, diacrónicas, empíricas.

[7] Aquí nos referimos a ambos términos desde la percepción más convencional que tenemos de ambos.

[8] Tomado de "Al otro lado del espejo mexicano" traducción al español de Rosa Helena Santos Ihlau extraído desde <http://www.mexartes-berlin.de/esp/01/gomez-pena.html>

[9] En Cuba existen dos momentos oficiales por los cuales debe transitar un investigador que aspira a doctorarse ellos predefensa y defensa. Hoy se ha instaurado en algunas comunidades el taller de tesis que antecede a la predefensa.

[10] Aquí me refiero a exámenes y otro tipo de exigencias que cada sociedad académica o científica impone.

REFERENCIAS

- Bohannon, P y Glazer, M. (2005). Antropología. La Habana: Félix Varela.
- Conferencias ofrecidas por el Dr. Saúl Millán profesor investigador de la ENAH-INAH México, en el postgrado de Antropología simbólica (2013). La Habana.
- Gómez, G. (s/f). Al otro lado del espejo mexicano. Reflexiones de un artista. PDF extraído de <http://www.mexartes-berlin.de/esp/01/gomez-pena.html>
- Gómez, G. (2005). En defensa del arte del performance. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, año 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. PDF
- Jociles, I (s/f). Las técnicas de investigación en antropología. Mirada antropológica y proceso etnográfico: Facultad de Ciencias Políticas y Sociológicas Universidad Complutense de Madrid. PDF
- Strauss, C. (2002). Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. México: Fondo de la cultura económica.
- Strauss, C. (2010). Mitológicas. De la miel a las cenizas. México: Fondo de la cultura económica.
- Strauss, C. (2012). El pensamiento salvaje. México: Fondo de la cultura económica.
- Max-Neef, M. (1993). Desarrollo a escala humana. Montevideo: Nordan-Comunidad.
- Méndez, L (2009). Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo. Madrid: Síntesis.
- Nocedo, I; Castellanos, B.; García, G., Addine, F, González, C, Gort, M., Ruiz, A., Minujín, A y Valera, A. (2002). Metodología de la investigación educacional. La Habana: Pueblo y Educación.

