

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA EN LA ANTROPOLOGÍA DE MICHAEL TAUSSIG*

PUERTA DOMÍNGUEZ, SIMÓN 

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN-COLOMBIA

CORREO ELECTRÓNICO: simon.puerta@udea.edu.co

RESUMEN

En el presente ensayo se propone un ejercicio de organización conceptual en torno al fecundo interés de Michael Taussig por la dimensión estética de la vida social y su pertinencia para la reflexión antropológica sobre la violencia en América Latina. Para hacerlo, en un primer momento, establecemos una ruta teórica mínima con algunos pensadores canónicos de la disciplina. En un segundo momento, valoramos los análisis de este antropólogo australiano en el contexto latinoamericano, que desarrolla proporcionando un considerable registro etnográfico y enfatizando en las contradicciones de los estados-nación contemporáneos. Lo que reivindico a partir de este pequeño estudio es la relevancia y profundidad de la teoría antropológica para abordar nuestros fenómenos y problemas más acuciantes.

PALABRAS Clave: Estado nación, violencia, dimensión estética, Antropología.

THE AESTHETIC DIMENSION OF VIOLENCE IN THE ANTHROPOLOGY OF MICHAEL TAUSSIG

ABSTRACT

In this essay, an exercise in conceptual organization is proposed around Michael Taussig's fruitful interest in the aesthetic dimension of social life and its relevance for anthropological reflection on violence in Latin America. To do so, at first, we establish a minimum theoretical route with some canonical thinkers of the discipline. In a second moment, we value the analyzes of this Australian anthropologist in the Latin American context, which he develops by providing a considerable ethnographic record and emphasizing the contradictions of contemporary nation-states. What I claim from this small study is the relevance and depth of anthropological theory to address our most pressing phenomena and problems.

KEY WORDS: Nation State, violence, Latin America, aesthetic dimension, Anthropology.

*Fecha de recepción: 31-07-2023. Fecha de aceptación: 15-11-2023.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del proceso de su constitución disciplinar, la antropología ha sabido valorar las dinámicas estéticas que acompañan las prácticas concretas que estudia. Una dimensión estética aparece siempre articulada a los diversos sistemas de organización humana, a nuestra profunda y compleja relación con la naturaleza, así como a los distintos acontecimientos que acuñamos como políticos, económicos, religiosos o de parentesco, para permanecer en las categorías clásicas. Todo proceso cultural se afirma como experiencia estética. También sus tensiones y contradicciones se manifiestan en esta dimensión, por lo que podríamos decir que tenemos latente siempre, ante nosotros, la vivencia sensorial, simultáneamente, del orden social y sus potenciales transgresiones. Se manifiesta como algo tan sustancial, tan básico a todo proceso cultural, que es un imponderable, un hecho tan inevitable como difícil de circunscribir.

Esta dimensión estética tiene usos diversos en los procesos culturales, que oscilan entre la preservación del grupo y de sus códigos simbólicos, por un lado, y su puesta en entredicho y transgresión, por el otro. En la antropología, como quiero presentar en un primer momento, las aproximaciones al proceso ritual y al fenómeno artístico son particularmente sólidas y elaboradas, con representantes tan importantes como Marcel Mauss, Victor Turner, Alfred Gell y Clifford Geertz. Pretendo resaltar, en un segundo momento, el aporte de Michael Taussig a esta reflexión, desplazando así hacia nuestro contexto contemporáneo este diálogo teórico, como una concepción crítica de los procesos de representación cultural en los modernos estados-nación. La pertinencia de este antropólogo radica, también, en sus estudios de caso en América Latina. Lo que resalta de su labor en este aspecto es la múltiple aproximación que realiza desde distintos proyectos etnográficos, complejizando y enriqueciendo la reflexión disciplinar al respecto, así como su propuesta de articulación de la dimensión estética con las dinámicas de la política y, más

enfáticamente, de la violencia –la violencia que, pasada por el tamiz estético, se legitima y naturaliza en las relaciones sociales.

Para el antropólogo australiano, la dimensión estética de la vida social aporta a comprender las dinámicas violentas que constituyen los estados-nación, sus formas, sus discursos oficiales y sus márgenes. La configuración de la identidad nacional es acá el énfasis, ya que ésta se abriga en una serie amplia de estrategias ornamentales y retóricas de persuasión, que apelan al artificio de la apariencia para sostener y naturalizar formas sociales de otra manera insostenibles e insoportables; esa es, precisamente, la dimensión estética a la que me refiero. Tal como explica en sus reflexiones al respecto Arjun Appadurai (2007), y también, desde sus propios análisis, los esposos Jean y John Comaroff (2002), con el concepto de nación se hace referencia al entramado afectivo y moral del grupo social, mientras que, con aquel del estado, al aparataje institucional. El interés en el concepto de nación está, entonces, en la insistencia sobre ese plano problemático y dinámico que es el de la negociación abstracta por la identidad común, que opera como «pegamento espiritual».

2. LA TEORÍA ANTROPOLÓGICA Y LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA VIDA SOCIAL

La valoración de la apuesta teórica con la que Taussig piensa la relación entre la dimensión estética y la violencia requiere de su articulación con toda una concepción antropológica que tiene en Marcel Mauss (2012) un primer gran representante, particularmente con su concepto del hecho social total. Como parte de la escuela durkheimiana, y dando continuidad a los estudios comparativos del evolucionismo decimonónico, el francés advirtió sobre la carga de sentido de los objetos para la configuración de la cultura, y en su plano ornamental como expresión de relaciones sociales, valoraciones morales y proyectos de alianza. Los objetos son mediadores entre las prácticas sociales, son su representación y materialización, más allá de cualquier

acontecimiento. El concepto de Mauss es seminal, porque invita a entender la dinámica cultural de todo grupo como una donde los diversos procesos sociales no existen de manera aislada, sino en su correlación y codependencia; es una, además, donde las mediaciones materiales, los objetos creados por el ser humano para su vida práctica o para su mero deleite y reflexión, son fundamentales en los procesos estéticos imbricados a los distintos órdenes sociales, sus imaginarios y consensos. Un hecho social total es un fenómeno donde se expresan, “a la vez y de un golpe” (Mauss, 2012, p. 70), todo tipo de instituciones, ya no como unidades autocontenidas, sino como procesos interdependientes. Mauss va a trabajar, para desarrollar el concepto, en lo que valorará como la dinámica del don, el sistema de prestaciones totales que, de una u otra manera, todo grupo humano establece como código de intercambio y relacionamiento a través de los objetos, y que tiene inferencia absoluta en la totalidad de las prácticas de los participantes. Los planos material y simbólico de la cultura –o cotidiano y ritual, como referiré más adelante con Turner– se presentan, en su interpretación, de manera integrada e inseparable, en el sentido que, con Evans-Pritchard (1990), podríamos entender como de una correspondencia estructural, y que él identifica, en su estudio sobre los *shilluk* del Sudán nilótico, como aquella “correspondencia de la estructura política con el culto religioso” (Evans-Pritchard, 1990, p. 78).

En su libro póstumo *Arte y agencia*. Una teoría antropológica, de 1998, el antropólogo Alfred Gell (2016) vuelve sobre esta concepción central de Mauss. Propone, puntualmente, entender las obras de arte como personas, argumentando que, “ya que las prestaciones o «dones» se consideran extensiones de la persona en la teoría del intercambio de Mauss, entonces, de la misma manera, también se pueden ver los objetos de arte como personas” (Gell, 2016, p. 40). Lo que en el francés es “el espíritu de la cosa que se da” (Mauss, 2012, p. 167), en el británico es un agente social “secundario” (Gell, 2016, p. 52), es decir, un

objeto que, por ser portador de sentido social, deviene en agente o, más puntualmente, en “índice de agencia” (2016, 49). Para este antropólogo, efectivamente, la agencia la pueden ejercer las cosas: “En una relación social, el «otro» inmediato no tiene por qué ser «humano»”. La antropología del arte de Alfred Gell tiene en cuenta relaciones entre individuos, animales y objetos, que constituyen eventualmente, como agentes y pacientes según el caso, una urdimbre o sistema de símbolos que es, en sí, el dinámico proceso de la cultura. Gell estudia los procesos sociales como redes de relaciones que se constituyen en la producción, circulación y recepción del arte, no entendiendo este último como una institución autocontenida, sino como parte de un sistema de prestaciones totales que ayuda a nutrir, conservar y transgredir las constantes (auto)delimitaciones de la cultura. Los objetos no son moralmente responsables, pero sí son “encarnaciones objetivas del poder o capacidad de desear su uso y, en consecuencia, entidades morales en sí mismas” (Gell, 2016, p. 53).

La propuesta de Gell está aferrada a la tradición teórica disciplinar, y para desarrollarse ha pasado por el tamiz de la antropología simbólica, tanto en su forma interpretativa, con Clifford Geertz, como en aquella del comparativismo simbólico que lideró en su constitución Victor Turner. Estos dos antropólogos alimentan y de hecho priorizan esta valoración antropológica de la dimensión estética de la vida social, aportando elementos clave a esta breve presentación. El norteamericano, particularmente, defiende un concepto semiótico de cultura donde cualquier aspecto del comportamiento humano tiene más de un significado. De esta manera, para él, el objeto de la etnografía está en el análisis de “una jerarquía estratificada de estructuras significativas” (Geertz, 2011, p. 22). Ensayos etnográficos como *Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali* (Geertz, 2011, pp. 339-372) y *El arte como sistema cultural* (Geertz, 1994, pp. 93-117) son ejemplares para una acotada introducción a su concepción. En este último ensayo, Geertz (1994) argumenta

que no se puede valorar el arte en términos funcionalistas, sino semióticos. Las expresiones artísticas, señala, “materializan un modo de experiencia y subrayan una actitud particular ante el mundo de objetos, para que los hombres puedan así escudriñar en él” (Geertz, 1994, p. 123). De esta manera, la definición del arte de cualquier sociedad nunca es completamente intra-estética, sino que se corresponde con el contexto social de su producción; lo que se explora en una antropología del arte, esto es, la sensibilidad como categoría cultural, se entiende como “una formación colectiva” (Geertz, 1994, p. 122). Es de notar, particularmente, el sentido epistemológico de esta concepción, ya que “escudriñar” sobre el mundo materializándolo en objetos artísticos es nuestra manera de referenciarlo, de pensarlo.

En sus estudios de caso, en la pintura del Quattrocento italiano o entre los poetas en el contexto islámico marroquí, Geertz sugiere que una dimensión estética aparece en cada particular, como una necesidad humana de representarse a sí misma como comunidad establecida. La variedad de expresiones artísticas responde a una intención de apropiación, ya que, concluye, “parece que ciertas actividades están específicamente diseñadas en todas partes 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” (Geertz, 1994, p. 146). En otras palabras, sin experiencia estética del mundo no hay construcción simbólica humana. El proceso cultural necesita siempre de un plano estético de su propia concepción, no como un momento primigenio de constitución, sino como uno siempre presente, de constante reconstitución y autorreflexión.

En su descripción etnográfica de la riña de gallos en Bali, este autor amplía su antropología del arte hacia la noción más abierta que acá interesa, de una dimensión estética de la vida social, imbricada a ella e imprescindible. Geertz observa que la riña de

gallos, una actividad aparentemente secundaria y meramente lúdica del poblado donde hace su trabajo de campo, en realidad es una compleja y muy completa dramatización de intereses de estatus en el grupo. Observando detenidamente, el antropólogo se da cuenta de que la riña activa alianzas, rivalidades y hostilidades, pero en forma de juego, como una muy lograda y transversal “simulación de la matriz social” (Geertz, 2011, p. 358). Más aún, en la riña de gallos, los animales son lo menos importante: las apuestas y los gritos de apoyo, la estetización misma de los gallos, sus movimientos, colores, agresividad y agilidad en las peleas, no están dirigidas a estos, sino a su relación simbólica con el grupo, las alianzas y distintas asociaciones que, en esta arena, quedan representadas y se hacen inteligibles. En últimas, los gallos son los únicos que están en peligro real, en peligro de muerte, pero lo que está en juego en un segundo plano, el de la dramatización, es el complejo sistema cultural de relacionamiento social, sus reglas y jerarquías.

El trabajo de Victor Turner, para finalizar este apartado, es el que encuentro más dinámico y desarrollado en el sentido que acá compete tratar. Ya en *La selva de los símbolos*, de 1967, el escocés (Turner, 2019) propuso entender el símbolo como un evento en vez de como una cosa; esto quiere decir que no hay proceso simbólico alguno que pueda estar por fuera de la acción social, y, lo más importante, que estos procesos son activos e infieren en la vida social como tal. Turner lo especificó, además, para su trabajo con los símbolos rituales, aquellos que son producidos en entornos controlados, actuados y articulados a la cotidianidad rutinaria oponiéndose a ella. Su estudio más importante al respecto es *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, de 1969. Aquí, se plantea que el plano ritual es, en contraposición al plano cotidiano, el ámbito por excelencia de la representación, donde, de manera controlada, se experimenta con el entramado simbólico que ha constituido el grupo social. En el proceso ritual como actuación o puesta en escena de la configuración social, plantea

Turner, “lo que normalmente está sellado, inaccesible para la observación y el razonamiento cotidiano, en la profundidad de la vida sociocultural, se hace presente.” (Turner, 2019, p. 103).

En un momento posterior de su trabajo, en el libro *From ritual to theatre*, Turner consolidará su propio discurso antropológico, detallando su proyecto de una “simbología comparativa” (Turner, 1982, p. 23; la traducción es mía). Siguiendo acá al Lévi-Strauss de *El pensamiento salvaje* (Lévi-Strauss, 2014), comenta que “cada cultura, cada persona en su interior, hace uso del repertorio sensorial completo para transmitir mensajes” (Turner, 1982, p. 9; la traducción es mía). Esto sucede en dos niveles: en el nivel individual, a través de “gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, respiración rápida, pesada o leve, lágrimas”, y en el nivel cultural o colectivo, de “gestos estilizados, patrones de baile, silencios prescritos, movimientos sincronizados como es el caso de una marcha, movimientos y puestas en escena de juegos, deportes y rituales”. Una facultad estética –una ciencia de lo concreto, en el pensamiento de Lévi-Strauss– se aparece como esencial a todo proceso de sociabilidad, de interacción fenoménica con los mundos social y natural. Turner se referirá de manera sugerente a esta necesidad sensorial como una “capacidad lúdica” del ser humano, vital para el autoconocimiento del grupo como tal. Esta forma de concebir el proceso social, como un proceso simbólico que necesita de un momento estético y lúdico, resuena en los planteamientos lévi-straussianos sobre la “emoción estética” (Lévi-Strauss, 2014, p. 48) inherente a todo proceso de conocimiento del ser humano, que conlleva, a su vez, un momento esencial de representación, metonímico (como en la ciencia) o metafórico (como en el arte).

Lo más logrado de este enfoque es que se abre a la valoración conceptual de la antropología todo un espectro de procesos sociales donde la representación, la dramatización y la puesta en escena aparecen y participan de primera mano en la vida social, afectándola. Turner no plantea una antropología

del arte, como enfatizó Gell para proceder en esta dirección, y como también Geertz profundiza para su aproximación, sino que sostiene una mirada más abierta –en el espíritu de la propuesta etnológica de Marcel Mauss–, en la que el proyecto estético de cualquier grupo históricamente constituido tiene un papel transversal para la interpretación de sus dinámicas culturales específicas. El escocés ahondará en este aspecto a partir del trabajo de Arnold van Gennep y su concepto de los ritos de paso; le interesará, particularmente, su concepción de la «fase liminal», como aquella donde el entramado social ordenado es puesto en entredicho (Turner, 1988, pp. 101-136, 2019, pp. 103-123). Si van Gennep se refería a una dinámica específica de todo grupo social, a sus mecanismos de tránsito entre roles, estatus o estados de los individuos en relación a la estructuración del grupo como tal, Turner amplía esta lectura a un proceso –el proceso ritual (Turner, 1988)– que, como constante de la vida social, configura la experiencia colectiva y de hecho la hace posible, conservando la apariencia de orden, de un todo estructurado, respecto a los constantes riesgos y quiebres [breaches] a que es sometida –crisis ambientales, fricciones externas o internas, o cualquier desborde de las contradicciones propias del grupo.

Para este antropólogo, se trata de una dimensión imprescindible, aquella donde ponemos en escena nuestras experiencias colectivas: representándolas, las hacemos visibles y hasta táctiles (para el caso de ciertas formas de arte, o de ciertos rituales donde la corporeidad debe ser afectada); en otras palabras, Turner nos alerta sobre el “potencial “teatral” de la vida social” (Turner, 1982, p. 9; la traducción es mía). Hacemos inteligible aquello que el grupo debe tramitar como parte de sus propios procesos de configuración y autoconservación, como simulacros de crisis que anticipan y preparan al grupo para ser resiliente ante las crisis reales. Esta antropología del performance es parte vital de su más amplia propuesta por una antropología de la experiencia, cuya premisa es que la dramatización social es el

mecanismo de regulación por excelencia de la cultura. Al recrear la vida social en su dramatización, se presentan simulacros de crisis y se transmiten conocimientos de cómo sobrellevarlas. La dimensión estética tiene una función epistemológica al tiempo que existencial.

Estos antropólogos, en la heterogeneidad conceptual que he intentado esbozar, conciben la dimensión estética de la vida social como contenedora de los códigos simbólicos a los que el grupo recurre para dar sentido a su experiencia, mediar en sus conflictos y ordenar la realidad. Esta mirada al proceso cultural tiene en Taussig un nuevo elemento: el australiano encuentra en esta dimensión de la vida social no sólo un mecanismo de la cultura para su constante reproducción y vuelta sobre sí misma, sino que también propone que hay una carga política ambigua importante, que además adquiere un valor especial en la comprensión de las sociedades industriales contemporáneas, su concepción identitario-nacionalista de la institucionalidad política y sus conflictos violentos. La dimensión estética es abordada, por Taussig, en un doble sentido: primero, y siguiendo a los antropólogos ya mencionados, como una politicidad inherente a su naturaleza y desplegada en el entramado simbólico de cada grupo cultural, con un valor epistemológico y de autoconservación, y segundo, como plano ideológico, susceptible de ser usado para la legitimación de la violencia y la evasión de contradicciones sociales de otra manera insostenibles.

3. LA DIMENSIÓN ESTÉTICA EN LA OBRA DE MICHAEL TAUSSIG

Son múltiples las aproximaciones de Michael Taussig a la dimensión estética de la vida social. Es particularmente valioso su aporte a distintos casos de estudio en América Latina, que implican distintos enfoques y planos de la cotidianidad, rigurosamente registrados. Ante la necesidad de delimitación, propongo observar un fenómeno concreto trabajado a profundidad por el australiano:

el del estado-nación y sus estrategias rituales de estetización de la violencia. Entre las múltiples aproximaciones que componen la obra etnográfica y conceptual de Taussig, el del estado-nación es predominante, como foco de la violencia, su legitimación y naturalización en la sociedad. El estado-nación se presenta, en sus análisis, como la entidad que administra la violencia y la integra mediante diversos procesos simbólicos en la sociedad. Se trata de procesos festivos y rituales, como las conmemoraciones patrióticas, los monumentos públicos, el culto a personajes históricos y los discursos políticos e ideológicos de la comunidad imaginada para su cohesión. El estado-nación se presenta lleno de recursos de ornamentación y significación que legitiman el orden social más allá de sus contradicciones (y ocultándolas).

3.1 El estado-nación, su monumentalización y (auto) celebración

Todas las pequeñas realidades que van componiendo el mundo estético de la violencia parecen desembocar en el mecanismo de racionalización de la violencia más importante de la modernidad: el estado-nación. El poder del estado-nación, aquello que lo anima como fetiche, no es nada abstracto: es su violencia, latente en la memoria de los ciudadanos, en su cotidianidad, en los rumores y las noticias, en las calles y en el paisaje. Para América Latina, más puntualmente, Taussig se refiere al “poder de los muertos” (1995, p. 69), de los desaparecidos y torturados que el estado-nación invoca como imagen que opera como advertencia para inmovilizar la resistencia frente a esa organización abstracta y con anhelos de totalidad, así como a las corporaciones que destruyen los entornos naturales al tiempo que evaden su responsabilidad bajo las figuras –irrisorias– de los impuestos pagados a las arcas públicas. El Estado con «E» mayúscula, como entidad que se aparece ajena y con voluntad propia ante los individuos que, como ciudadanos, alguna vez la constituyeron, apela a una «memoria colectiva» que trabaja constantemente con los actos violentos. Dice puntualmente

el antropólogo, a propósito del caso radical de las dictaduras latinoamericanas de las últimas décadas del siglo XX, que “el Estado (o más bien sus fuerzas armadas y policiales), al asesinar y hacer desaparecer a personas, y luego negar y encubrir la desaparición en una nube de confusión, no tiene como objetivo la destrucción de la memoria. Nada de eso. El objetivo al que se apunta es al de la relocalización y refuncionamiento de la memoria colectiva.” (Taussig, 1995, p. 69). Lo que se produce, dice Taussig (1999), es un secreto público constantemente nombrado pese a la prohibición implícita de hacerlo. Es un estado de cosas controlado, significado sensorialmente en la urdimbre simbólica de lo ritual, lo festivo, patriótico, cívico y, en general, estético del estado-nación.

Un ejemplo de esta perspectiva de intervención antropológica lo propone Taussig (1995) al referirse a Machu Picchu, en la visita que realizara al Perú junto con su amigo inga Santiago Mutumajoy. A su llegada a este escenario conservado para el turismo, Taussig y Mutumajoy discrepan en su percepción sobre las ruinas: para el antropólogo australiano, presenciar el paisaje tantas veces repasado como ícono americano le produce una experiencia estética lograda y placentera, se maravilla por las capacidades ingenieriles de sus arquitectos y la potente imaginación de sus ideadores. Para el hechicero inga, por su parte, la asociación era directamente con los españoles, que, obligando a los indios, hicieron allí en Perú lo mismo que él presenció en su natal Putumayo, y que asoció por visitas a través de la toma de yagé: ““Fue con látigos”, dijo con un tono de total desinterés. “Los españoles amenazaban a los indios con el látigo y es así como trasladaron esas piedras y las pusieron en su lugar”” (Taussig, 1995, p. 60). Contrariado por lo que el comentario de su amigo revelaba del sitio arqueológico y, más aún, de su propio imaginario americanista, Taussig reflexiona y apunta que el Machu Picchu por él elogiado, el mismo que fuera eternizado por Neruda en su poema *Alturas de Machu Picchu*, y que protagoniza infinitas

postales turísticas y patrióticas, es un monumento esencializador; haciendo del pasado incaico un ícono de su heroísmo, lo hace aprovechable para el estado-nación peruano que, de esta manera, se apropia de lo indio del pasado y evade la pauperización de lo indio de su presente. Monumentalizar es, así, la constante vuelta sobre “una narración universalista para construir América” (Taussig, 1995, p. 59), que aleja de las condiciones reales de precariedad de sus habitantes, e idealiza en una representación sacralizada de sí misma una comunidad ya no real, sino imaginaria ajena al curtimiento propio del proceso colonial regional. “Para mi viejo amigo indio”, concluye Taussig (1995, p. 60), “no existía ningún secreto místico de antigua tecnología india. Por el contrario, el misticismo surgía de la necesidad que siente el amplio mundo de monumentalizar el pasado indio, preeuropeo. Para él, estas ruinas glorificadas eran monumentos al racismo y a la capacidad colonial de blandir el látigo”. El discurso marginal de Mutumajoy delata y acusa esta estetización del pasado amerindio, y su integración al relato abstracto de los estados-nación contemporáneos.

El caso de Machu Picchu como monumento permite dar otro matiz a la noción que propone el australiano respecto a la magia del estado-nación. Los monumentos, afina Taussig, “crean espacios públicos de ensoñación en los cuales, por medio de rituales privados e informales, las particularidades de nuestra propia vida configuran modelos de sentido” (1995, p. 67). Un modelo de sentido asegura lo real en términos delimitables; lo controla. Nuestra capacidad de producción de imágenes supera en su capacidad ideológica los mandatos que recibimos de la escuela o la iglesia. Su alcance es mayor porque, como imágenes colectivas y constantemente colectivizadas –también se podría decir, siguiendo a Turner (1988), que son estructurantes–, están en formación todo el tiempo, sin control alguno por parte de algún individuo específico o una institución determinada. De esta manera, para seguir con el caso, “un sitio como Machu Picchu es un sitio sagrado en una religión cívica en la cual las

quimeras convierten en naturaleza a la historia y en historia a la naturaleza” (Taussig, 1995, p. 68); o, como dirían los esposos Jean y John Comaroff (2002), se trata de un caso de «ideología en construcción», materia prima para los estados-nación necesitados de un sentido positivo, tangible y convincente para movilizar y persuadir.

El proceso de monumentalización es, en este orden de ideas, uno de producción de la realidad a partir de una idea que se tiene de ésta, que retiene en el imaginario social algunos procesos que aportan a su legitimación, y olvida muchos otros que se aparecen contradictorios y, por ello, problemáticos y peligrosos. Monumentalizar es esculpir en piedra, mármol o acero, elaborar un relato firme, sólido, sin las porosidades propias del mundo social, sin las contradicciones de toda dinámica colectiva. Se trata, más específicamente, del acto de legitimación de la violencia, aquello precisamente que hay que naturalizar en el proceso de constitución de un imaginario nacional; aquello que debe ser tácito y amenazante, al tiempo que brindar seguridad y unidad –violencia fundadora, sobre la que no se puede emitir un juicio moral. Toda monumentalización es, así, una forma de olvido y represión, un cerrar filas para favorecer una forma específica de comunidad nacional y contra sus posibles resquebrajamientos.

3.2 La magia del Estado

Este es el motivo central del estudio de Taussig (2015) sobre la magia del Estado, donde propone comprender el proceso de constitución identitario de los estados-nación modernos como una economía simbólica que hace posible resaltar y reprimir, celebrar y olvidar a necesidad de la autoconservación del todo social. Para elaborar su argumento, el antropólogo se centra en el caso de la «montaña mágica», la montaña de Sorte en el estado Yaracuy, ubicado en el centro occidente de Venezuela. Bajo la modalidad de un relato etnográfico con voces diversas –peregrinos, oficiantes, libros de texto para niños y otros insumos

de alfabetización política venezolana, su propia voz y análisis, obras de arte y otra diversidad de breves testimonios–, Taussig caracteriza y presenta un contexto social que se debate entre la realidad y su representación monumentalizada, la violencia, la pobreza y la desigualdad, y su alteración mimética en espíritus malignos, actos de posesión y todo un complejo escenario de teatralización nacional. En la montaña mágica se canalizan toda una serie de problemas sociales y angustias sobre la miseria, la corrupción y la inseguridad, que se transfiguran en experiencias concretas, presenciadas por peregrinos y oficiantes que acá devienen en practicantes y testigos. Los problemas sociales, abstractos e irresolubles por parte de quienes los padecen, se inscriben acá en un código mágico alejado del mundo de los vivos, y únicamente invocable desde aquel de los muertos.

Como ejes de análisis, el antropólogo elige dos figuras de este imaginario mágico-estatal que, de manera dialéctica, se imbrican en un relato donde se «prestan» sus características específicas, en función de su eficacia ritual. Se trata, por un lado, de María Lionza, la reina de la montaña, y por el otro de Simón Bolívar, el Libertador; se entrecruzan en sus figuras lo oficial y lo extraoficial, lo verdadero y lo artificial (Taussig, 2015, p. 30). María Lionza, la reina espiritual, encabeza el espectro de deidades que son invocadas en la montaña, y comparte una amplia serie de representaciones con otras prominentes figuras del imaginario histórico y patriótico nacional, donde, además del Libertador, se suceden personajes del relato independentista (Francisco de Miranda y Antonio José de Sucre), indios (el cacique Guaicaipuro, que luchó contra los conquistadores españoles y el indio Tamanaco, el cacique decapitado) y afrodescendientes (el Negro Primero, soldado de la independencia), reyes y príncipes vikingos, el imaginario católico encabezado por la Virgen María, y figuras públicas, como el famoso doctor y santo popular José Gregorio Hernández.

La montaña presenta esta constelación en sus murales,

santuarios, altares, «portales», oraciones, estampillas y un vasto mercado de figuras de diversos tamaños, que adornan los lugares donde suceden las posesiones e invocaciones; a esta diversidad de personajes se asocia la bandera nacional, o sus colores, siempre en el mismo orden. Los peregrinos llegan masivamente en días feriados nacionales, patrióticos y religiosos a pedir ayudas y a hacer parte de esta puesta en escena de los motivos comunes. Las experiencias de lo público y de lo cívico, precarias en el estado-nación corrupto y deficitario, son acá escenificadas con esmero para proveer de toda una experiencia estética a quienes la constituyen —experiencia que, como he argumentado desde algunos teóricos de la antropología simbólica en este ensayo, brinda una apariencia de control e inteligibilidad.

En las sesiones de posesión se da, al mismo tiempo, un escenario para el olvido y para la reafirmación. Se olvida todo aquello que no aporta a la curación o al deseo integrado en el proceso (que el sistema de salud, privatizado, no es alternativa para tratar el cáncer, que el amor verdadero necesita de todo un ámbito, privilegiado, de tiempo libre y vida privada que no se reduzca al tiempo de trabajo y supervivencia, entre otras contradicciones estructurales de la modernidad capitalista), y se reafirma, en este reemplazo de lo olvidado por el plano mágico-simpatético de su adquisición en el proceso ritual, el mismo estado de cosas que llevó a la necesidad de la posesión. Paradójicamente, la montaña mágica aporta a reforzar el poder del Estado como fetiche, como sujeto portador legítimo de la violencia, en la transfiguración que allí se realiza de sus contradicciones en problemas de otro mundo u otro plano de realidad: el de los espíritus malignos, las reinas, los próceres de la Independencia y los indios norteamericanos «piel-rojas» de las series cowboys y las propagandas de cigarrillos con que se llenan los dibujos de los muros y las ofertas de imágenes para comprar.

La ritualización del relato institucional tiene como eje a Simón Bolívar, contraparte en la esfera pública de aquel relato de

la montaña mágica, contraparte oficial del relato extraoficial. Si en el campo narrativo y simbólico gobernado por María Lionza y su séquito se debaten problemas individualizados de pobreza, enfermedad y toda clase de angustias sociales irresueltas en la cotidianidad, en el encabezado por el Libertador se cierran filas en torno a la sacralidad del estado-nación y su ubicuidad. Aquí, la autoridad de los muertos ilustres se aprecia, en su constante y diversa puesta en escena, como una “autoridad abstracta” o “metaautoridad” (Taussig, 2015, p. 95) que es imaginada y deseada, en contraste con la fallida autoridad de los gobernantes de turno y sus conocidos actos delictivos y corruptos, realidad esta última muchas veces insoportable e incomprensible en su absurdo.

En la montaña mágica, se solicita también a estos guerreros de la Independencia, se construyen portales y se elaboran dramatizaciones para invocarlos. Simón Bolívar, José Antonio Páez, José Tomás Boves y Antonio Ricaurte, entre otros, entran en posesión de los cuerpos de algunos de los presentes en el proceso ritual y asisten a quienes lo necesitan. La presencia de estos muertos ilustres va más allá de este espacio para la magia, y precisamente hacen su aparición aquí porque son representados hasta el infinito; la publicidad social del estado-nación, una saturación de imágenes en la cotidianidad, les ha dado un carácter ubicuo. Sus bustos y estatuas, encargados desde París y los Estados Unidos, ornamentan el espacio destinado a la representación de la esfera pública, en su ausencia o infecundidad de real agencia política. El paisaje marmóleo está ahí para persuadir y sostener un relato, sacándolo de un momento histórico específico y trayéndolo constantemente a necesidad, como mito. El estado-nación imaginado se superpone y reemplaza, como proyecto pero también como evasión, al estado-nación irresuelto. El acto de posesión se reproduce en la cultura popular, en las perfumerías y tiendas a lo largo y ancho del país, en Sorte y en la capital, a partir de una variedad de mercancías prácticamente inagotable.

De múltiples maneras, la pregunta acá sería, para Taussig (2015, p. 125), si efectivamente el estado-nación existe por fuera de estas representaciones. El presidente de turno habla a través del Libertador y por su autoridad, así como los distintos oficiantes de la montaña mágica lo invocan a discreción. Se trata, para el antropólogo, de un “círculo mágico” (Taussig, 2015, p. 127), donde el primero actúa [performs] en nombre del Estado, y los segundos en nombre de sus angustiados clientes.

3.3 El secreto público

Uno de los temas en que Taussig parece encontrar de manera latente el problema de la magia del Estado es el del secreto público. Lo oficial y lo extra-oficial se extrapolan; la corrupción, una de las manifestaciones de la violencia estructural del estado-nación, es secreto público, al punto que, plantea Taussig (2015, p. 76), la legalidad se sostiene en función de que la corrupción pueda ocurrir y no por sí misma. El antropólogo australiano identifica, por ejemplo, que el secreto público como dinámica cotidiana es estructural al contexto colombiano reciente. Volviendo sobre su experiencia en el país durante la década de 1980, recuerda diversas situaciones en las que “la gente no se atrevía a decir lo obvio” (Taussig, 1999, p. 6; la traducción es mía) pese a la ambigüedad latente del contexto: las fronteras confusas y cambiantes entre actores armados legales e ilegales, así como entre la política y la droga, la atmósfera enrarecida de los retenes, las masacres aparentemente aisladas, la impunidad generalizada ante los asesinatos y secuestros y un constante estado de emergencia, siempre implícito y algunas veces explícito.

Asimismo, la magia del Estado implica que, en la imaginación latente, cotidiana, los ciudadanos sepan que este tiene el monopolio de la violencia, que eventualmente la puede utilizar contra ellos (que, de hecho, lo hace constantemente), y este conocimiento es tan importante como el acto –la actuación, el ejercicio solapado– de hacer como si no supieran: “un no-saber

activo” (Taussig, 1999, p. 7; la traducción es mía) que parece imbricado al mundo social. Los “poderes de confusión e ilusión” del Estado, del Leviatán de Hobbes, enfatiza Taussig (2015, p. 141), dependen de esta confabulación, de este tácito acuerdo al autoengaño mediante el cual se legitima la violencia. De ahí que la enfermedad deba ser confrontada mediante un ritual mágico en Sorte, y no en un centro de salud, o que la miseria recaiga en el individuo hechizado que debe ser limpiado espiritualmente, invocando al santoral de la reina espiritual. La confusión es fundamental. Lo contradictorio debe aparecer como superado, lo opaco como claro y lo poroso como sólido; es decir, otra vez, monumentalización.

El secreto resulta en un mecanismo de control, de advertencia, y al que se recurre constantemente para la resolución de conflictos de naturaleza diversa. Un caso ilustrativo lo propone Taussig (1999) al referirse a los Selk’nam de la Isla Grande de Tierra del Fuego, en el extremo austral de Suramérica. Toda la configuración social Selk’nam está sustentada en la masacre mítica de las mujeres por parte de los hombres. Como todo mito, es un dispositivo operativo, en constante reflexión. Antes de la masacre, las mujeres ostentaban el poder simbólico del grupo, y su caída implicó una inversión del orden que explica la condición presente de su configuración social. Como todo mito, también, el de la masacre de las mujeres está siempre presente entre los Selk’nam. De hecho, resalta el antropólogo que, tras la masacre, hubo toda una revaloración de la naturaleza: plantas, animales, astros, ríos y lluvias, que comenzaron a relacionarse con el grupo aportando una dimensión para la vuelta constante sobre este evento fundador, como su constante rememoración. “La historia pasa así a la naturaleza, creando una tensión conmovedora en el mundo de las cosas” (Taussig, 1999, p. 114; la traducción es mía).

El mundo de las cosas, de la naturaleza, de lo no-humano, adquiere una tensión con el mundo humano que le comunica a este una parte de su historia que ha sido desplazada. El mundo natural

deviene, hasta cierto punto, en “un depósito en forma alegórica de ese Otro tiempo, que, cuando se desenmascara por el sueño, otorga un poder milagroso” (Taussig, 1999, p. 116; la traducción es mía). Las fases de la luna, los pájaros y las ballenas hablan con los seres humanos, y, presentando la masacre desde este plano natural (y con la constante mediación de lo onírico), hacen del acontecimiento fundador un secreto público, uno que solo aparece así concebido. Público, porque es por todos conocido, puesto que nadie escapa a la ubicuidad de la naturaleza. Secreto, porque su mensaje permanece en este plano, natural y onírico, y no en el histórico, de donde fue relegado. El secreto público resguarda el orden social al tiempo que legitima la violencia fundacional del acuerdo social. Ningún Selk’nam escapa al relato fundador de la masacre de las mujeres. Su cercanía, su ubicuidad, se equilibra con su lejanía, en el hecho de que su portador es la naturaleza; la lejanía es ontológica, infranqueable, y todo está a salvo.

Este proceso de naturalización del secreto público no dista mucho de las prácticas del estado-nación. En su ensayo *Mi museo de la cocaína*, Taussig (2013) elabora un análisis que se apoya en un contrapunteo entre el relato institucional del Museo del Oro, en Bogotá, las dinámicas de la minería de oro artesanal en la zona de influencia del río Timbiquí, en el departamento de Cauca, y las prácticas en torno a la hoja de coca entre los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Su narrativa entrelaza las representaciones del oro, la coca y la cocaína, y la relación entre oro y cocaína en la Colombia contemporánea. De nuevo, como en el caso de los Selk’nam, la naturaleza opera como mediadora: “Como fetiches, el oro y la cocaína hacen trucos sutiles al entendimiento humano. Porque es, precisamente, como materia mineral o vegetal como parecen hablar por sí mismos y llevar el peso de la historia humana como si fuese historia natural” (Taussig, 2013, p. 26). El Museo del Oro monumentaliza el oro fundador del estado-nación colombiano porque lo separa de la historia colonial que es su mediación concreta, la de los procesos

de esclavitud y actual condición precaria de las comunidades afrodescendientes que continúan intentando sobrevivir sacando oro de los ríos en las selvas del Pacífico; resuena acá el caso ya presentado de Machu Picchu, donde un pasado precolonial desplaza al presente y lo neutraliza. El Museo monumentaliza, también, a los grupos indígenas que hicieron objetos refinados con el oro, como el poporo que es su insignia, al presentarlos en su concepción de grupos étnicos precoloniales, como imagen que no incluye a los sobrevivientes que todavía usan poporos y mascan coca, y que, acosados por el «nuevo oro» que es la cocaína, están arrinconados y son violentados por los narcotraficantes. “No hablar de la cocaína, no exhibirla, es continuar la misma negación de la realidad que el museo practica con relación a la esclavitud. Como el oro, la cocaína está imbuida de violencia y codicia, brillo que hiede transgresión”, señala Taussig (2013, p. 20).

3.4 Resistencia al fetichismo del estado-nación

Lo que se opone a estos relatos monumentalistas del estado-nación para su autocomplacencia son otras estrategias performativas y discursivas, otras concepciones de la realidad social que Taussig (1995) propone llamar montajes. Mientras el monumento naturaliza, con pretensión de verdad, la historia social, el montaje problematiza y da ingreso a contradicciones discursivas que se corresponden con la experiencia social de violencia y desigualdad que padecen los connacionales. En el relato monumentalista, se trata de un interés enunciativo disfrazado de imparcialidad, de naturaleza, y esta aparente imparcialidad o pureza de la representación hace de aquello representado lo verdadero. La disposición del montaje, por el contrario, se aleja del lugar común y legitimado socialmente, y representa desde lo negativo. El de Machu Picchu como monumento es, en este orden de ideas, un “montaje neocolonial” (Taussig, 1995, p. 66), donde “las ruinas son emblemáticas de la recurrente violencia colonial practicada sobre el trabajo de los indios, y sobre el mismo

concepto e imagen de lo que implica ser designado como indio” (Taussig, 1995, p. 67).

Un buen montaje sería, por ejemplo, aquel que Taussig (1995) identifica en la labor de resistencia de las madres de los desaparecidos en América Latina. Estas mujeres, desde sus individualidades, desde el hecho de ser las madres de los asesinados por el estado-nación, transgreden su ubicación «natural» en el plano doméstico y convocan a un ritual público de visibilización, logrando que “el tremendo poder mágico y moral de los muertos desasosegados fluya hacia la esfera pública, otorgue poder a los individuos, y desafíe a los autoelegidos guardianes del Estado-nación” (Taussig, 1995, p. 70). Estas mujeres, en su papel de madres que ensayan una resignificación de su personaje naturalizado, revelan una contradicción al acusar al estado-nación (generalmente dictaduras católicas ortodoxas) de violentar la sacralidad de la maternidad. Aquello que representan como madres pasa a significar algo distinto, algo contradictorio que señala y juzga.

El secreto público del estado-nación es desafiado en la imagen de las madres protestando frente a la Casa Rosada, en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, o en las afueras de la iglesia de la Candelaria, en Medellín, así como Mutumajoy transgredió la imagenprístina de Machu Picchu con su contrapunteo interpretativo de la historia colonial, la evangelización del Putumayo y su relación espiritual con el Yagé. Estas manifestaciones de irrupción en la esfera pública, anota Taussig, pueden “desatar sentimientos de autoestima” (Taussig, 1995, p. 72), una cuestión peligrosísima para un estado-nación que necesita de la representación de lo femenino como sumiso y doméstico, y por lo mismo de símbolos de la mujer y la familia como apéndices de su propio poder. El antropólogo australiano caracteriza estos discursos o montajes disruptivos, el de las madres y el del curandero inga, como “imágenes dialécticas” (Taussig, 1995, p. 75), modelos de sentido cuya finalidad no es delimitar la realidad, sino evitar su

delimitación última, necesariamente violenta y anuladora.

Lo mismo sucede en los posibles procesos de resignificación que se hacen del relato nacional en el caso de los muertos invocados, como se presenta en *La magia del Estado*. Volver sobre los líderes independentistas puede ser instrumento de manipulación simbólica, al tiempo que de transgresión de la hegemonía cultural con que se legitima el gobierno de turno. Así, la invocación de los muertos y su amplia gama de estrategias de representación en la cultura popular venezolana es, para Taussig (2015, pp. 95-96), un esfuerzo constante de imaginación alternativa sobre el estado-nación, que sugiere, en este débil pero constante relato estetizado, otras formas posibles de sociabilidad, liderazgo y, por lo mismo, ruptura con la desigualdad estructural que se padece. Hay también acá una perspectiva histórica presente, que conserva abierto el relato mismo de la colonización europea de América, y de la particular condición latinoamericana de colonialismo interno que es su actualidad; de esta manera, por ejemplo, en los actos de posesión, todo el mundo sabe que “[l]o último que un [espíritu] indio quería era curar a un español” (Taussig, 2015, p. 103).

4. A MODO DE CIERRE

Es imprescindible a todo análisis antropológico la integración de la dimensión estética de la vida social. En su heterogéneo relato etnográfico, Michael Taussig identifica, en la puesta en escena del estado-nación en América Latina, una serie de prácticas cotidianas, rituales e institucionales que saturan las vidas pública y privada, como estrategias de legitimación de la violencia y también de su transgresión. Es la magia del Estado, la superposición de la comunidad nacional dañada —empobrecida, afeada, radicalmente desigual— con su imagen estetizada, gloriosa y mítica. En su etnografía sobre la montaña mágica, en Sorte, Taussig (2015, pp. 143-44) observa en esta relación entre el estado-nación y las experiencias estético-rituales cotidianas, una

circularidad que le es esencial, como necesaria retroalimentación entre el todo social abstracto del estado-nación y la especificidad de su concreción en cada una de estas situaciones, donde acontecen distintos procesos rituales que articulan belleza y terror, persuasión y amenaza. Se trata, entonces, de una maquinaria dialéctica entre la sociedad y los individuos que la componen, entre ese ámbito imaginado, meramente existente como representación, y las experiencias de su padecimiento y disfrute en las vidas concretas de los ciudadanos. Se trata de una circularidad teórica o correspondencia estructural sugerente, cuyo fundamento está en la teoría de la dinámica del don de Mauss (2012), queriendo con ello seguir al etnólogo francés en su intención de comprensión de los fenómenos mágico-estéticos como imbricados a todo el entramado social.

La magia del Estado a la que se refiere Taussig apela a esa sobrecarga de sentido que persuade sobre una comunidad nacional, que pese a sus contradicciones resulta intocable, como si hiciera parte del plano natural. La antropología nos aporta herramientas conceptuales para argumentar que los símbolos nacionales aspiran a evadir cualquier impresión de caducidad o deterioro. Su magia es su vigencia estética, que persuade y sostiene su plano material. Las banderas, monumentos, edificios y demás ornamentos para representar el querer nacional y patriótico se yerguen sobre el piso sólido de su aparente sacralidad y su reminiscencia de los mitos de origen –las tradiciones inventadas a las que se refieren Eric Hobsbawm y Terence Ranger (2002). Cualquier análisis crítico que tienda a su desnaturalización y problematización debe tener en cuenta esta compleja situación, en la que la violencia se esconde o se disimula, se normaliza y hasta se celebra, en su desplazamiento a la dimensión estética de la vida social.

BIBLIOGRAFÍA

APPADURAI, Arjun. (2007). El rechazo de las minorías: Ensayo sobre la geografía de la furia. Barcelona, España: Tusquets.

- COMAROFF, Jean, & Comaroff, John. (2002). Naturalizando la nación: Aliens apocalipsis y el estado postcolonial. *Revista de Antropología Social*, 11, 89-133.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1990). *Ensayos de antropología social*. Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- GEERTZ, Clifford. (1994). *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Paidós.
- GEERTZ, Clifford. (2011). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- GELL, Alfred. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. Buenos Aires, Argentina: Sb.
- HOBBSAWM, Eric, Terence Ranger, Hugh Trevor-Roper, Prys Morgan, David Cannadine, y Bernard Cohn. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, España: Crítica.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2014). *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- MAUSS, Marcel. (2012). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- TAUSSIG, Michael. (1995). *Un gigante en convulsiones: El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Barcelona, España: Gedisa.
- TAUSSIG, Michael. (1999). *Defacement: Public secrecy and the labor of the negative*. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press.
- TAUSSIG, Michael. (2013). *Mi museo de la cocaína*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- TAUSSIG, Michael. (2015). *La magia del Estado*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas : Universidad Autónoma Metropolitana : Palabra de Clío : Siglo XXI Editores.
- TURNER, Victor. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York, Estados Unidos: Performing Arts Journal Publications.

TURNER, Victor. (1988). El proceso ritual: Estructura y antiestructura.
Madrid, España: Taurus.

TURNER, Victor. (2019). La selva de los símbolos: Aspectos del ritual
ndembu. Ciudad de México, México: Siglo XXI.