

# Percepción del tiempo, espacio social y poder simbólico: los procesos performativos en la construcción de la identidad (entre estructura y representación)<sup>1</sup>

Patrizia Burdi\*

*El rito tiene como única función domesticar el tiempo y la muerte y asegurar en el tiempo, a los individuos y a las sociedades, la perpetuidad y la esperanza*  
G. Durand<sup>2</sup>

El marco teórico de las reflexiones que desarrollaré en este artículo se puede encontrar en la llamada «antropología de la *performance*»,<sup>3</sup> que se ocupa de sondear los elementos estructurales del contexto ritual y los aspectos perceptivos, afectivos y cognoscitivos de sus protagonistas y sus destinatarios, desde una perspectiva transcultural y multimedial.

Desde este punto de vista serán analizados algunos de los elementos que constituyen las danzas rituales (en particular la de los Santiagos) que tienen

<sup>1</sup> Este artículo está dedicado a la memoria de Italo Signorini. Los datos etnográficos presentados han sido recogidos en dos periodos de investigación (junio-agosto 1992, abril-mayo 1995) en el territorio del municipio de Santiago Yancuictlalpan, Sierra Norte de Puebla, en el ámbito de la *Missione Etnologica Italiana en México*, en la actualidad dirigida por el Profesor Alberto M. Cirese. La Missione está financiada por el *Ministero degli Affari Esteri Italiano*.

<sup>2</sup> G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, [1963], Dedalo, Bari, 1987, p. 410.

<sup>3</sup> Esta corriente de estudio, que tiene en el antropólogo británico Victor Turner a su principal inspirador, ha encontrado numerosos seguidores en Estados Unidos y Canadá. Cfr., entre otros, E. Barba, *Theatre Anthropology, The Drama Review*, 1982, volumen 26, número 2, pp. 5-32; J. J. MacAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, ISHI, Philadelphia, 1984; R. Schechner (ed.), *Essays on Performance Theory*, Drama Book Specialists, New York, 1977; *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

\*Universidad «La Sapienza», Roma, Italia.

lugar durante las fiestas religiosas con las que los nahua de Santiago Yancuic-tlalpan, en la Sierra Norte de Puebla (México), celebran el culto de los santos.<sup>4</sup>

Si es verdad, como afirma Napier,<sup>5</sup> *que, the religious incorporates the theatrical and the theatrical incorporates the religious*, el acercamiento a las formas de la ritualidad y a sus significados no puede prescindir de un análisis de ésta como «comportamiento estético»<sup>6</sup> que supone necesariamente una especial atención a la dimensión subjetiva e intersubjetiva de la acción performativa.

En cuanto a las danzas religiosas, estética y ritualidad están unidas por una especie de correspondencia biunívoca: los sucesos y los movimientos, en cuanto «representados», son acciones ficticias, ontológicamente diferentes de la realidad ordinaria —como pueden serlo un cuadro o un drama teatral—, pero que, gracias al contexto cosmológico al que se refieren y al conjunto de señales metacomunicativas,<sup>7</sup> lo que Bateson define como el «marco psicológico» en el que están sumergidas, acaban convirtiéndose fenoménica e intuitivamente en «reales».<sup>8</sup>

La co-presencia —si no la co-esencia— del comportamiento estético y del rito, considerando también los comportamientos y actitudes que la actividad coreográfica puede suscitar en los participantes y en los espectadores, supone una serie de dinámicas que hay que tener en cuenta:

1) la retroalimentación que se establece entre la estructura social, el esquema de percepción, pensamiento y acción de la danza y el específico grupo social de los danzantes;

2) la relación entre la experiencia directa e indirecta de la danza (actor vs. espectador) y su interpretación;<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Cfr. P. Burdi, «Danza de “conquista”, danza de resistencia. Sincretismo y conflictos étnicos en una representación coreográfica indígena de moros y cristianos (México)», en B. Schmelz (ed.), *Estudios sobre el sincretismo en América Central y en los Andes*, en prensa. Para una visión más detallada de las concepciones y de las prácticas rituales de los nahua serranos, véase Signorini, y A. Lupo, *Los tres ejes de la vida. Alma, cuerpo, enfermedad entre los nahuas de la Sierra de Puebla*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990 y Lupo, *La tierra nos escucha. La cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1995; Burdi «Alegrar los...» y «Los tiempos de la fiesta. Estructura ritual y valencias simbólicas del culto a Santiago Matamoros (Sierra Norte de Puebla, México)», en Ingrid Geist (ed.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, Plaza y Valdés, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pp. 179-200.

<sup>5</sup> A. D. Napier, *Masks, Transformation and Paradox*, University of California Press, Los Angeles, 1986, p. 25 cit. en Young-Laughlin, J. y C. D. Laughlin, *How Masks Work, Or, Masks Work How*, Informe para la reunión anual de la Canadian Ethnological Society, Quebec City, Canada, mecanoscrito, 1987, p. 16.

<sup>6</sup> A. Leroi Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1977.

<sup>7</sup> G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, [1972], Adelphi, Milano, 1988.

<sup>8</sup> Hay que leer la centralidad del componente estético expresado por la danza religiosa en el culto a los santos como factor que valora ulteriormente la tendencia a introducir el rito en la categoría de los fenómenos en los que forman parte el juego y el arte, en *ibidem*.

<sup>9</sup> Young-Laughlin y Laughlin, *op. cit.*, p. 10. Cfr. el concepto de *Cycle of Meaning*.

3) la dialéctica entre el sistema de creencias y la expresión simbólico-coreográfica de tal sistema;

Para el análisis de tal temática considero útil servirme, aunque sin profundizar suficientemente, de algunos conceptos teóricos elaborados por Bourdieu,<sup>10</sup> a través de los cuales el sociólogo francés intenta superar la supuesta contraposición entre estructura y representación y, en términos más amplios, entre objetivismo y subjetivismo.

### **Estructura y representación: una antinomia negada**

Según Bourdieu,<sup>11</sup> no existe ni división ni contraposición entre el dominio de las estructuras sociales objetivas (los llamados datos sociológicos) por un lado y el de las prácticas históricas y las representaciones de carácter perceptivo y cognoscitivo por el otro<sup>12</sup> (reagrupadas bajo el término de *habitus*);<sup>13</sup> al contrario, entre los dos campos se produce una relación dialéctica, una especie de retroalimentación continua: las «prácticas» y las «representaciones» sólo pueden derivar de estructuras objetivas que, a su vez, son constantemente producidas y reproducidas por esas prácticas y representaciones.

Adoptando de esta manera un «modelo relacional de pensamiento que identifica lo real no en la sustancia sino en las relaciones»,<sup>14</sup> Bourdieu quita sentido a la antigua dicotomía entre realidad social y realidad mental, reconociendo una cualidad «estructurante» fuerte también en los procesos perceptivos y cognoscitivos individuales y de grupo. Las representaciones, pues, son el «producto de la interiorización de las estructuras del mundo social»<sup>15</sup> pero, al mismo tiempo, constituyen un sistema generativo a través del cual la estructura social es recogida, reproducida y a menudo modificada.

En el específico ámbito etnográfico considerado, esta perspectiva teórica encuentra elementos de convalidación. Entre la danza religiosa, *habitus*

<sup>10</sup> Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977; «Social Space and Symbolic Power» en *Sociological Theory* 7, 1989, pp. 14-25.

<sup>11</sup> Bourdieu, *Outline of a...*, p. 83.

<sup>12</sup> «...Objective structures are themselves products of historical practices and are constantly reproduced and transformed by historical practices whose productive principle is itself the product of the structures which it consequently tends to reproduce»; Bourdieu, *Outline of a...*, p. 83. Para una definición mínima de estructura, cfr. V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1974, p. 201; «the patterned arrangements of role-sets, status-sets and status-sequences consciously recognized and regularly operative in a given society and closely bound up with legal and political norms and sanctions».

<sup>13</sup> Bourdieu, «Social Space and...», p. 14.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>16</sup> Turner, *Dramas, Fields...*, p. 15.

por excelencia, y la realidad objetiva en la que se encuentra existe, en efecto, una relación mutuamente generativa.

La *performance* coreográfica, elemento determinante del rito festivo, es consecuencia de, «un proceso a través del cual el paradigma religioso es constantemente revitalizado»,<sup>16</sup> mostrándose como instrumento de refundación del orden cosmológico, orden que es necesario para la estabilidad —y por lo tanto para la perpetuación— de la estructura social.

Entre los nahua serranos, la estructura de lo creado está conceptualizada sobre el principio de circularidad de las fuerzas —y reciprocidad de los esfuerzos— que regula las relaciones entre la esfera humana y la esfera divina: el equilibrio de tales dinámicas, que permite un ordenado desarrollo de la existencia terrena, es propiciado y asegurado a través de formas definidas de comportamiento ritual y su correcta realización.<sup>17</sup>

La actividad ritual de la danza se basa en los mismos principios estructurales de circularidad y reciprocidad o, como diría Bourdieu, los «interioriza», renovándolos cíclicamente. En efecto, así se expresa un danzante: «La danza es importante porque es eso que alegra a los santos: el día que no hay nada de eso se van a enojar los santos».<sup>18</sup>

Este principio estructural vuelve además en la secuencia final de una de las más significativas danzas religiosas realizadas en Yancuicltalpan, la de los Santiagos. Los sucesos representados se desarrollan durante la semana de la pasión de Cristo, y se centran en el intento de Santiago, y de su ayudante Caín, de impedir el suplicio a través de «embajadas» (negociaciones); pero el intento concluye con la muerte de sus partidarios, los Pilatos, capitaneados por el Pilato Rey. En la secuencia final, tal y como la describe uno de sus intérpretes,<sup>19</sup> Santiago, con el furor que lo caracteriza, mata uno a uno a los adversarios deicidas, indiferente a las exhortaciones de Jesús, quien le sugiere dejar algunos, para que después éstos, agradecidos por la misericordia demostrada, puedan en el futuro contribuir al culto en su honor. Sordo a todos los consejos, Santiago mata, *last but not least*, incluso al Pilato Rey, pero éste, realizando así la voluntad divina, renace.

El modelo performativo de la muerte y el renacimiento,<sup>20</sup> ejecutado en la secuencia final de la danza, parece reafirmar la necesidad estructural del

<sup>17</sup> Lupo, *op. cit.*; Burdi «“Estamos aquí para cumplir”...»

<sup>18</sup> Burdi, «Danza de “conquista”...»

<sup>19</sup> V. apéndice versión número 1, secuencia 8-9.

<sup>20</sup> Junto a la muerte de Pilato Rey, esta acción escénica es el momento culminante de la representación, y se repite 4 veces en espacios diferentes: primero delante del altar principal de la iglesia,

culto religioso y, en consecuencia, la importancia de los complejos ritos que caracterizan la religiosidad de los nahua de la sierra, funciona como eje de su identidad histórica y étnica.

Ahora bien, como anteriormente dije, la estructura social, a su vez, es reproducida —o modificada— según las necesidades de la representación. La perpetuación del *habitus* de la danza —y el consiguiente cumplimiento de la estrategia de mantenimiento que se propone— implica la formación de un específico grupo social (el de los danzantes) y la creación de cargos políticos particulares inherentes a éste. Que se trata de un verdadero grupo social, aunque transversalmente colocado en las diferentes clases, es evidenciado por el hecho de que sus componentes se reúnen en grupos jerárquicamente organizados (imponiéndose, entre otras cosas, gravosas cargas), que establecen un compromiso de carácter sagrado que no puede ser anulado (el periodo obligatorio de actividad es de siete años, bajo pena de sanciones sociales y sobrenaturales), y que implica relaciones de carácter contractual con miembros de la jerarquía civil-religiosa de la comunidad, elegidos para desempeñar exclusivamente tales funciones.<sup>21</sup>

Desde un punto de vista sociológico o, según Bourdieu, «objetivante», el significado social de la representación coreográfica, considerado *in primis* como estrategia de mantenimiento del orden cosmológico —y como reflejo del social— no presenta ambigüedad, es ampliamente compartido, y subyace a obligaciones de carácter estructural, relativas a la importancia que la celebración festiva tiene en la realidad de los nahua de la sierra, no sólo desde el punto de vista ritual sino también en el ámbito social, económico y político.

En el proceso circular identificado por Bourdieu, estructura y representación dejan de ser sustancialmente antitéticos, para convertirse en elementos de un sistema relacional.<sup>22</sup> Esta perspectiva parece superar la irreconciliable oposición entre objetivismo y subjetivismo, entre la tendencia de origen durkheimiana, de cosificar los hechos sociales, explicándolos a través de la búsqueda de sus causas primeras deduciendo la acción de la estructura, y la

después sucesivamente, en casa del mayordomo, en la del Presidente y para terminar en la del teniente (para los atributos de éstos, véase la nota 8).

<sup>21</sup> En Santiago Yancuictlalpan, los cargos con específicas competencias en materia de danza dentro de la jerarquía civil-religiosa son las de teniente y de fiscal-teniente. Ellos deben invitar formalmente a los grupos de danza a las celebraciones festivas, encontrar un espacio adecuado para los ensayos y ocuparse de su mantenimiento durante éstos. Cfr. Burdi, «Danza de "conquista"...

<sup>22</sup> Según Bourdieu, «Social Space and...», p. 16, «*sociology ...is a social topology, an analysis of relative positions and of the objective relations between these positions*».

tendencia que, partiendo de Alfred Schutz y encontrando en Geertz su actual maestro, define la realidad social a partir de la interpretación de los actores, deduciendo la estructura de la representación y reduciendo la investigación a un «resumen de segundo grado».<sup>23</sup>

### Experiencia e interpretación: la creación del sentido

Estas breves consideraciones de carácter teórico nos introducen en la segunda de las dinámicas evidenciadas, la relativa a la relación experiencia/interpretación.

Hay que tener en cuenta que la experiencia ritual, que es también estética, pertenece más a un ámbito expresivo y evocativo que comunicativo: en efecto, es un instrumento de evocación más que de comunicación, puesto que la acción de los actores y espectadores no supone *in primis* una lectura o una descodificación del acontecimiento sino un estímulo y una participación emotiva.

Su naturaleza performativa produce —lo mismo que el acontecimiento festivo en el que se encuentra— una auténtica experiencia estética, realizándose lo que Echeverría<sup>24</sup> define como la «conversión de la vida y el mundo de la vida en un drama escénico global».

Este potencial de estímulo exegético implícito en la experiencia ritual parece desencadenarse en mayor medida cuando las acciones que le son inherentes no hacen explícito de un modo inequívoco el significado social de la forma ritual, es decir, cuando la relación entre significado y significante es débil y difícilmente asible. Y precisamente esta situación de disonancia cognoscitiva induce a los espectadores y a los actores a nuevos procesos asociativos e interpretativos.

La naturaleza evocativa de la acción ritual pone en marcha una serie de procesos asociativos de carácter somático, perceptivo y cognoscitivo: esta dinámica es la que Young-Laughlin y Laughlin<sup>25</sup> definen como «penetración simbólica» de la que nace el «significado simbólico» de la experiencia

<sup>23</sup> A. Schutz, «The Problem of Social Reality», en *Collected Papers*, volumen 1, Martinus Nijhoff, The Hague, 1962, p. 59; a propósito de la supuesta idiosincrasia de la interpretación de la realidad social ofrecida por el actor; Bourdieu, «Social Space and...», p. 18, puntualiza «*first this construction is not carried out in a social vacuum but subjected to structural complains; secondly structuring structures, cognitive structures are themselves socially structured because they have a social genesis; thirdly the construction of social reality is not only an individual enterprise but may also become a collective enterprise*».

<sup>24</sup> B. Echeverría, «Ceremonia festiva y drama escénico», en *Cuicuilco* número 33/34, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1993, p. 10.

<sup>25</sup> Young-Laughlin y Laughlin, *op. cit.*, pp. 22-24.

ritual.<sup>26</sup> Este significado está esencialmente basado en una percepción subjetiva, individual, diferenciada en los contenidos y según el grado de participación —o distancia— del sujeto en la experiencia ritual.

Según Bourdieu,<sup>27</sup> la diferenciada colocación en el espacio social y el consecuente diferente *habitus* dan origen a la variabilidad en la producción de las representaciones y de las interpretaciones. El espacio social, desde este punto de vista, es un espacio simbólico, desde el momento en que se estructura según una «lógica de las diferencias»<sup>28</sup> que refleja la estratificación y la eventual conflictividad social. Dentro del espacio social, la actividad ritual constituye un «capital simbólico»<sup>29</sup> usado y manipulado por el grupo que lo detenta con el propósito de remarcar las diferencias y reafirmar el sentido de la propia identidad.

Pero veamos cómo la danza religiosa, que puede ser considerada una de las más intensas y significativas experiencias rituales, evoca perspectivas interpretativas diferentes en sus destinatarios, según su grado de participación y su colocación en el espacio social. Hay que recordar sobre todo que es el potencial sinestésico de las danzas rituales —es decir, la capacidad de transmitir estímulos a varios sentidos simultáneamente— lo que produce la variabilidad de la experiencia estética: por lo tanto, habrá que prestar especial atención al análisis de la exégesis, que los danzantes por un lado y los espectadores por otro, desarrollan sobre el acontecimiento coreográfico, y a los procesos de significación —ya sean de naturaleza analógica, metafórica o asociativa— que el acontecimiento pone en marcha.

En cuanto a las finalidades de la práctica coreográfica, hay que subrayar su carácter evocativo, más que comunicativo: este dato es confirmado por el análisis de Barba,<sup>30</sup> quien, basándose en la distinción realizada en el arte coreográfico indio, contrapone las «técnicas cotidianas» (el comportamiento ordinario), cuya finalidad es la comunicación, a las «técnicas extra-cotidianas» (la danza) que tienen como objetivo la información. Esta naturaleza evocativa desencadena un potencial de expresividad y receptividad que amplía las posibilidades de sentido, que acaba siendo constantemente modificado por el contexto histórico e individual y por el bagaje existencial

<sup>26</sup> Según los estudiosos americanos (*ibidem*, pp. 22-23) «penetration refers... not only to the relation between an object (noumenon) in the world... and brain, but also between initial sensory activity... and the totality of neurocognitive processes arising as a consequence».

<sup>27</sup> Bourdieu, «Social Space and...», p. 19.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>29</sup> Bourdieu, *Outline of a...*

<sup>30</sup> Barba, *op. cit.*, p. 9.

y conceptual tanto del intérprete (dentro de la escena) como del espectador (fuera de la escena).

La administración de ese «capital simbólico» —la diferente situación del individuo con respecto a la escena activa, los distintos registros interpretativos— que es la capacidad exegética, no es homogénea dentro de la comunidad y las experiencias y actitudes personales de los individuos desempeñan un papel determinante tanto en la interpretación como en la construcción del «texto» de la danza, como en cualquier otro fenómeno cultural.

Durante las investigaciones, la interpretación de la danza de los Santiagos, cuyo argumento ha sido brevemente expuesto, presentó significativas variaciones según fuera un actor o un espectador quien lo contara:<sup>31</sup> en el primer caso, la grabación de un danzante experto ofreció una interpretación compleja, una especie de mito de fundación de la danza, en el que personajes y acciones adquirieron coherencia y espesor gracias a una amplia argumentación cosmológica y religiosa, profundamente asimilada por él durante su actividad; en el segundo caso, el espectador, un anciano campesino nahua, dio una versión del argumento que está más cerca de las correspondencias políticas y sociales que de horizontes mitológicos, de manera que su interpretación refleja el sentido de su experiencia como «actor social» dentro de un escenario histórico y político específico (v. apéndice).

La interpretación del actor, pues, gracias al refinamiento de la capacidad exegética que deriva de la práctica artística, se presenta como una puesta en escena de acontecimientos cosmogónicos en la que tiempos, lugares y personajes históricos se funden en un pasado mítico totalizador del que sobresale la figura de Santiago, último héroe cultural de ese pasado, quintaesencia de lo divino, que, sin solución de continuidad, penetra con su fuerza y su movimiento lo creado (v. versión A).

Sin embargo, en el proceso interpretativo del espectador, lejos de las sutilezas especulativas del danzante, el tema principal de la danza —la oposición entre los seguidores de Cristo (Santiagos) y sus verdugos (Pilatos)— ha sido profundamente reelaborado y formulado en términos de la oposición étnica y política existente entre el componente nahua y mestizo de la comunidad.

El componente mestizo, que ejerce su hegemonía con modalidades coactivas y formas de autoridad opuestas al modelo indígena, está represen-

<sup>31</sup> Para un más amplio y diferenciado examen del texto y del contenido de las diferentes interpretaciones, Burdi, «Danza de "conquista"...».

tado por el Presidente/Pilato Rey, (v. versión B, secuencia 4) y se convierte en el simulacro de un poder inicuo, tan inicuo que persigue «al más inocente de todos», Jesús.

El componente nahua, al que pertenece el espectador, económica y culturalmente subalterno, se identifica con los seguidores de Santiago; los que, en la lucha contra ese poder inicuo, están obligados a enmascararse (v. versión B, secuencia 2), es decir, a ocultar los propios rostros, convirtiéndose así en los representantes de una cultura étnica política y socialmente combatida, desde siempre obligada a «refugiarse» y a esconderse.

En este escenario de la danza de los Santiagos, el malestar social domina sobre el tema originario de la representación, la acción coreográfica se convierte en drama social, en acto de conciencia histórica. En el proceso interpretativo elaborado por el espectador la oposición dual presente en la danza como principio estructural se traduce en términos sociales convirtiendo la representación coreográfica en *a frame for public reflexivity*,<sup>32</sup> instrumento de representación del conflicto étnico, que tiene en las manifestaciones de culto un privilegiado espacio de acción.<sup>33</sup>

Ahora bien, la acción performativa que representa el conflicto social pasa a ser para los nahua un instrumento de afirmación positiva de la propia identidad<sup>34</sup> (v. versión B, secuencias 2 y 4): incluso enmascarados y en revuelta, ellos son los «compañeros» de Cristo, depositarios de un poder espiritual más fuerte que el poder mercantil y económico que tienen los mestizos.

El «capital simbólico» que constituye el saber ritual —del que la danza es un explícito ejemplo— se opone, pues, al capital económico de los mestizos: y precisamente la posesión de este capital simbólico es lo que proporciona a la danza el poder de afirmación y refundación de la identidad. Desde este punto de vista el rito simboliza, tal y como teorizaba Turner,<sup>35</sup> una verdadera movilización de energías, una experiencia de poder, cuyas acciones no sólo lo «representan», sino que hacen partícipes a los actores de la fuerza que representan.

<sup>32</sup> J. L. Hanna, *To Dance Is Human. A Theory of Non verbal Communication*, [1979], The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 38.

<sup>33</sup> Según Turner, *Dramas, Fields...*, la eficacia misma del rito depende de su capacidad de «dramatización» de conflictos empíricos.

<sup>34</sup> Bourdieu, «Social Space and...», p. 23, a este propósito afirma: «*a group, a class, a gender, a region, or a nation begins to exist as such, for those who belong to it as well as for the others, only when it is distinguished, according to one principle or another, from other groups, that is through knowledge and recognition (connaissance and reconnaissance)*».

<sup>35</sup> Turner, *Dramas, Fields...*

## Cosmología y mitopoyesis: una dialéctica esencial

Por su complejidad y amplitud, el tercer tema evidenciado requiere un tratamiento mucho más extenso.

Nos limitaremos a subrayar, antes de examinar algunos elementos específicos, que la dimensión ritual, además de ser la arena en la que se producen y se comparan las individuales —y por tanto históricamente variables— visiones del mundo de sus destinatarios, es también y sobre todo una «puesta en escena» de la visión cosmológica, patrimonio colectivo culturalmente moldeado. Ahora ya es un concepto adquirido que las operaciones perceptivas y cognoscitivas y las expresiones simbólicas que constituyen la experiencia ritual están dialécticamente relacionadas con el sistema de creencias y que éste, a través de la práctica ritual, es cíclicamente reconfirmado.

La práctica ritual, en efecto, se aprende por medio de técnicas que —por su carácter de procesos mnemotécnicos— necesariamente seleccionan las informaciones en relación con un modelo representativo y con un esquema interpretativo compartido colectivamente (la «tradición» o *habitus*). Por esta razón la experiencia ritual es vivida, comprendida e interpretada a partir de los mismos principios estructurales que conforman la visión cosmológica. La visión performativa, pues, «anima a la cosmología, pero, al mismo tiempo, se hace significativa por el contexto de la cosmología».<sup>36</sup>

Pero veamos con mayor atención cómo algunos elementos estructurales de la dimensión mítica —el espacio, el tiempo, el movimiento— y su dinámica generativa se expresan en la representación coreográfica, es decir, se realizan y por tanto se hacen «experiencia».

La primera secuencia de la danza de los Santiagos es la de las embajadas, a través de las cuales se determinan el espacio y la distancia, es decir, estableciendo el «aquí» —el lugar de Santiago y su ayudante— y el «allí» —el lugar de los Pilatos y del martirio de Cristo. Esta distancia crea, al mismo tiempo, una relación de complementariedad y de oposición entre estas categorías espaciales.

El espacio en la danza, como en el sueño, o el delirio, es un espacio iconográfico puro, en el que «el elemento topográfico y perspectivo está suprimido y sustituido por una homogeneidad ilimitada, sin profundidad y sin leyes».<sup>37</sup> La extensión y la distancia como categorías físicas y perceptivas

<sup>36</sup> Young-Laughlin y Laughlin, *op. cit.*, p. 19.

<sup>37</sup> M. A. Séchehayé, *Journal d'une schizophrène*, PUF., París, 1950, p. 97, cit. en G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, [1963], Dedalo, Bari, 1987, p. 413.

son, pues, eliminadas, y el espacio se convierte, para usar un concepto de Bachelard<sup>38</sup> en «espacio poético»,<sup>39</sup> «euclídeo». Este espacio se refiere a una geografía imaginaria, que se diferencia desde un punto de vista simbólico, no topográfico y en la que los sucesos pueden ocurrir simultáneamente: Santiago se mueve libremente de México a la Tierra Santa, con o sin caballo, gracias a la sincronía inherente a su dimensión mítica, moviendo su espada produce «aquí» el relámpago que inquieta a los Pilatos «allí» (v. versión B). Además la misma coreografía de la danza no prevé escenarios diferentes según los acontecimientos que representa, sino que se realiza en lugares sagrados, como la iglesia y su atrio, o sacramentados por la presencia de la imagen del santo, como la casa del mayordomo.

El espacio una vez instituido, es ocupado, y en un cierto sentido anulado, por el movimiento que crea y transforma, y que representa la secuencia central de la danza (el combate): con el movimiento de la espada Santiago da vida al rayo, percibido al mismo tiempo en todas partes; con la dinámica del fuego y del aire, elementos móviles por excelencia, genera el caballo que lo lleva a la otra parte del mundo; a su paso transforma el fuego en agua. En el espacio imaginario de la danza el tiempo pierde su carácter convencional de duración y de intervalo y se convierte en puro, incesante movimiento,<sup>40</sup> que, como tal, constantemente se transforma y transforma el espacio circunstante.<sup>41</sup>

Y en la secuencia final de la danza (el remate) se lleva a cabo la última, ejemplar transformación, la muerte y la resurrección de Cristo —pero también de su principal antagonista— con la que empieza un nuevo tiempo, el tiempo cristiano.

En estas dos últimas secuencias aparecen sugestivos elementos de unión con las conceptualizaciones de los nahua clásicos, relativas a la creación y a la función del tiempo, que permanecen, en formas más o menos

<sup>38</sup> Bachelard, *op. cit.*

<sup>39</sup> Para un sugestivo examen de dicho concepto, véase Geist, «Coreografía y la construcción de un espacio ritual», en *Cuicuilco* número 33/34, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1993, pp. 31-36.

<sup>40</sup> Por otra parte, según C. R. Hallpike, *The Foundations of Primitive Thought*, Oxford University Press, Oxford, 1979, la propia categoría del tiempo se hace «pensable» y por tanto dato sensible —más o menos dotado de objetividad— a partir de la interacción de los objetos en el espacio y por tanto del movimiento.

<sup>41</sup> También en la cotidiana experiencia existencial la percepción de la discontinuidad de lo vivido (nacimiento/muerte, juventud/vejez) y de la alternancia en los fenómenos naturales (día/noche, estaciones) da la idea del tiempo, del que, como dice Leroi Gourhan, *op. cit.*, p. 361, «el ritmo es la forma».

explícitas, en el gran patrimonio mitológico mesoamericano. Siguiendo el análisis mitológico de López Austin,<sup>42</sup> el primer acto de la creación es una separación: la del cuerpo de *Cipactli*, «diosa original, acuática, caótica, monstruosa»,<sup>43</sup> por medio de la que se definen el espacio terrenal y el celestial. Pero dicha separación es unificada por el movimiento de las «esencias divinas»,<sup>44</sup> que, alternándose, penetran en los espacios separados. La dinámica generativa del tiempo, y por tanto de la vida humana y los ciclos naturales, es instaurada por el movimiento primordial de los dioses, que funda la inevitabilidad de las relaciones entre principios opuestos, pero complementarios.

En esta dimensión cosmogónica, que se adapta bien a la definición de «discontinuidad de oposiciones repetidas» creada por Leach,<sup>45</sup> el tiempo es el producto de la diferencia, mientras que el movimiento divino, el flujo de la «materia ligera» de los dioses,<sup>46</sup> es la condición *sine qua non* de todos los procesos de relaciones. En el espacio vertical, esto está conceptualizado en forma de espiral, el *malinalli*,<sup>47</sup> en el espacio horizontal, por el recorrido antihorario de las estaciones respecto a los puntos cardinales.<sup>48</sup>

Aun así, la creación del mundo de los hombres y de su principal fuente de energía vivificadora, el sol, es estática. Es necesaria una última, definitiva transformación para que el curso del tiempo pueda empezar. La muerte de los dioses hace posible la vida de los hombres, y da origen a la quinta y última era, la llamada *Nahui Ollin* (cuatro movimiento), en la que el movimiento se convierte en ritmo, duración, orden.<sup>49</sup> Del mismo modo, con la muerte y la resurrección de Cristo y de su rival, el Pilato Rey, empieza la era cristiana y las formas de su culto.

Entre los actuales nahua, como en otras culturas mesoamericanas, el movimiento divino parece conservar su valor cosmogónico crucial, también otros elementos, que requerirían un mayor estudio, parecen confirmarlo: la

<sup>42</sup> A. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994. Los textos de referencia del estudioso son la «Historia de los mexicanos por sus pinturas» y la «Historia de México», en Angel María Garibay K., *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, Porrúa, México, 1965, pp. 21-90; 91-120.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>45</sup> E. Leach, *Rethinking Anthropology*, Athlone Press, Londres, 1961, p. 126.

<sup>46</sup> López Austin *Tamoanchan y Tlalocan...*, p. 23.

<sup>47</sup> López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, UNAM, México, 1984, tomo I, pp. 66-67.

<sup>48</sup> E. Florescano, *Memory, Myth and Time in Mexico. From the Aztecs to Independence*, University of Texas Press, Austin, 1994, p. 18.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 10-18.

presencia en la danza ritual de los Santiagos —pero también en la de los Cuezalime— de sones específicos que se refieren a dicho movimiento: el llamado *necuicuiliz* (del verbo *necuiloa*, curvar una cosa) y el llamado *mala-cachoa* (dar vueltas en círculo, sobre su pie); el mismo movimiento del protagonista Santiago se diferencia del de los Pilatos. En efecto, Santiago danza en sentido perpendicular con respecto a los otros, moviéndose sobre un eje vertical ortogonalmente opuesto al horizontal de sus antagonistas. Refiriéndose a esto un informante comenta: «desde el este hacia el oeste es la dirección de Dios, desde el sur hacia el norte es la dirección del hombre». Por último, el sentido rigurosamente antihorario de todas las procesiones religiosas que contemplan el movimiento de la imagen de los santos.<sup>50</sup>

Para concluir, la representación de las danzas rituales ofrece una doble interpretación del espacio y la realidad social: en la visión cosmológica del danzante, en efecto, las acciones míticas están actualizadas. El origen y el valor simbólico del tiempo se repiten cíclicamente. En la visión política del espectador los acontecimientos del presente están integrados en la acción mitopoyética y decodificados partiendo del esquema conceptual ofrecido por esta última. Tiempo ritual como espacio de las transformaciones, pero también como «concentrado de conciencia social»,<sup>51</sup> como espacio de acción sobre lo real.

Es posible pues, afirmar, que son las tensiones entre tiempo ordinario y tiempo ritual<sup>52</sup> así como la mezcla del tiempo ritual con el mítico lo que da el sentido de lo sagrado a las representaciones coreográficas, lo que genera el «estadio marginal» de Turner, lo que constituye lo que Bateson llama *play frame*.<sup>53</sup>

Por la riqueza simbólica de su aparato coreográfico y estético, las danzas rituales constituyen, pues, un «texto» sumamente significativo, que difunde significados inherentes a problemáticas más amplias del vivir social y confirman los principios que sostienen el orden cosmológico, testimoniando al mismo tiempo «tradicionalismo» y dinamismo. Desde este punto de vista, el análisis de las danzas rituales es un instrumento para descifrar ulteriormente los mecanismos conceptuales que rigen la producción del sentido y la reflexión de los nativos sobre las propias y compartidas dinámicas históricas y cosmológicas.

<sup>50</sup> Cfr., además, Signorini y Lupo, *op. cit.*, p. 239; Lupo, *op. cit.*, p. 126; Gary Gossen, *Los chamulas en el mundo del sol*, [1974], Instituto Nacional Indigenista, México, 1979.

<sup>51</sup> A. Mendilow, *Time and Experience*, Peter Nevill, London, 1952, p. 137.

<sup>52</sup> Cfr. Leach, *op. cit.*

<sup>53</sup> Bateson, *op. cit.*

ESC. NACIONAL DE ANTHROPOLOGIA E HIST

Como procesos de representación de finalidad evocativa más que comunicativa, éstos son eficaces testimonios del doble dinamismo que existe en las culturas indígenas: si por un lado, en efecto, perpetúan los criterios estilísticos propios de la cultura de la que son testimonios expresivos, por otro influyen activamente sobre esta última, ofreciendo a sus portadores la posibilidad de cambiar, al menos idealmente —con una representación que también es experiencia de poder— la propia colocación en la estructura social.

## Apéndice

### 1) *Versión de la danza de los Santiagos dada por un danzante de Cihuaquilaco (18/7/92)*

- 1 Cuando lo estaban castigando a Jesucristo, cuando lo crucificaron, ya lo estaban matando, es el Caín que al Escribán le mandaba a llamar a Santiago, le daba una carta: «Deja esta carta con los Pilatos: que lo dejen a mi Maestro, porque si no allá voy a ir yo si no lo dejan». Entonces llegaba el pobre chamaquito, el San Miguel (Caín), llegaba allí con los Pilatos y dicen que lo agarraban y lo amarraban a un poste y lo empezaban a cuartear, todos lo repasaban, lo cuarteaban todos, y ya lo mandaron que se viniera Santiago, no les importaba nada de lo que estaban haciendo. Decían: «Si quiere ir Santiago, ¡qué fuera!».
- 2 Entonces de allí venía otra vuelta triste el Caín, llegó a su Maestro, que dijo: «¿Qué te dijeron?». «Nada, no más me cuartearon». «¡Ah!» suspiró Santiago y primero mandó la carta blanca; después que vuelve el Caín, manda otra: «Pues, llévate una, esta amarilla». Y manda otra carta amarilla. Y le manda otra vuelta, pero el chamaco no quería ir. «¡Vete! Yo te mando». Y otra vuelta lo agarraron lo mismo, lo cuartearon: lo agarraban y lo cuarteaban.
- 3 Y él la última carta mandó, la roja, ya se encabronó Santiago: si no dejaban él iba a ir. Entonces le dijo: «¡Vete otra vuelta a dejar ésta, es la última carta: roja, con letras rojas!». De veras se fue Caín otra vuelta, y le entregó al Santorio (el capitán) y al Archereo. Y le dicen a los demás Pilatos: «Miren que lleva otra carta que manda Santiago, ya encabronado. Si no nos calmamos, él nos viene a calmar». «¡Qué chinga va a hacer este cabrón!» dice el Pilato Rey «uno no vale nada, (mientras que) nosotros somos varios. Si quiere morir, que venga: aquí lo esperamos». Llegó el Caín y otra vez le dijo a Santiago: «Este es que me dijeron: si quieres morir, vete. ¡Qué vales contra ellos! Son siete y tú eres solito». Y el Santiago: «Bueno, vamos a ir». Allí va siguiendo el Caín.

- 4 Delante de ir, sacó su espada. Sacó su espada y dio la vuelta. Es el relámpago. Fue a llegar hasta allá, donde estaban aquellos, hasta allí llegó ese relámpago. Entonces ellos (los Pilatos) viéndolo: «¡Ah, por lo malo, ya va a venir Santiago! Ahorita ¿qué vamos a hacer? Lo vamos a atacar. Vamos a echar un montón de pólvora (para cohetes) de aquí hasta allá, por donde pasa el camino». Así echaron mucha pólvora y cuando estuvieron pasando de allí Santiago lo tenían que prender para que allí se quemara el Santiago.
- 5 Como Santiago no tenía caballo, andaba a pie. Pasaron un potrero y iba buscando, iba buscando a ver qué encontraba, un caballo, una cosa. Llegaron a aquel potrero y encontraron un pedacito de hueso, una canilla de un caballo. Estaba tirada allí. Lo agarraron y se sentaron allí y empezaron a partir(lo) con el machete. Lo metieron a la lumbre y prendió. Se hizo ceniza. Entonces este Caín dijo: «¡Así vamos a tener este caballo! Ya nos cansamos, aquí vamos a ir a caballo ya ahorita». Entonces lo hicieron: prendieron este hueso y al hacerse ceniza dejaron que se apagara. Ya cuando se apagó ya estaba un frasquecito, que lo sopla nomás. Y se deja parado un caballo, rechinando y pateando.
- 6 Lo montaron en ancas, pero vieron que no cabían los dos. Entonces pasaron una casa, de un rico, que tenía siempre sillas, cinturas y pidió prestado allí. Como que lo desconocían, no le querían prestar: «¿Quién sabe dónde vas?». «Voy adonde está crucificado el Maestro. Voy a ver. Lo están maltratando, lo están queriendo matar. Voy a ver si lo puedo defender. Pero no vamos a tardar. Una tarde y lo pasamos a dejar». Le puso la montura al caballo y se montaron.
- 7 Al montar le da otra vuelta a la espada y ya relampagueó allí cerca. Ya lo dejaron a Jesús, no lo maltrataban, pero se pusieron al tiro: «si llega lo vamos a meter en la lumbre», así decían los Pilatos. Se pusieron cerca de la pólvora para que cuando pasara allí le echaran el cerillo que prendiera en un momento. Ya lo vieron que iba llegando. Que le echan cerillo y no prendió, se volvió río, se volvió agua. Y pasó él, pasó Santiago, en el agua, en el río, y otra vez le da la vuelta a su espada, la tercera vez, y ya se empieza a partir todo el terreno, la tierra se hizo barrancas, se partió, partió todo el terreno. Al llegar allí llegó como quien tumba los plátanos, echando machetazos. Algunos los tocó el machetazo, algunos desbarrancaron en estas barrancas.
- 8 Ya vio al Jesús que ya iba poquito, como que estaba terminando, y le gritó a Santiago: «¡Santiago, déjalas unas cuantitas! No los acabes de matar». Pero Santiago no entendió y siguió matando.

- 9 Ya cuando le faltaban pocos, como dos o tres, entonces otra vuelta él gritó: «¡Santiago! Te dije que los dejes unas cuantas. ¿Que no sabes (nos) van a servir mañana pasado, estas gentes, van a servir para algo, para que hagan los manteles de la iglesia, los adornos?». Cuando se quedó uno, el Rey fue por su Maestro. Uno se quedó, nomás.
- 10 Y en este día, el Viernes, el Dios se murió. Se murió el cuerpo, pero el ánima se fue.

## 2) *Versión de la danza de los Santiagos dada por un espectador de Yohualichan (15/6/92)*

- 1 Esta danza comenzó cuando detuvieron al Señor Jesucristo, cuando lo agarraron, lo fueron a encerrar, lo metieron a la cárcel. Y luego decían otros: «¿Por qué éste lo metieron al bote?». «Porque sí».
- 2 Y entonces los alcaldes y otros dijeron: «Bueno, lo vamos a sacar a Dios, porque está encerrado y no hizo nada». Y entonces fueron los Pilatos con un bastón, topil, varita y chimal, para tumbar la cárcel. Pero pensaron: «Nos van a conocer si es que vamos a tumbar la cárcel. Vamos a ponernos máscaras».
- 3 Por eso los Pilatos en algunas partes hacen maldades. Y fueron y se pusieron también coronas y cascabeles. Ellos no eran enemigos, eran amigos de Dios.
- 4 Y fueron hasta allí en la oficina diciendo al Presidente, el Pilato Rey, que lo dejara a Jesús. Pero él contestó: «No os lo vamos a dejar, lo vamos a matar». Y entonces (los Pilatos) se fueron a la cárcel y empezaron a pegar a varitazos y con el chimal, y la descompusieron la cárcel, pero Dios no salió.
- 5 Por eso empezaron estas danzas. Ellos eran amigos de Dios, no más que se pusieron la máscara y los llamaron Pilatos. El Señor no quiso que lo liberaran. Tumbaron la cárcel, pero no quiso salir, porque quería cumplir lo que está escrito.
- 6 Los Pilatos son compañeros de Dios, por eso es que tienen caballero, Santiago caballero.

## **Bibliografía**

- Bachelard, G., *La Poétique de l'Espace*, PUF, Paris, 1957.
- Barba, E., *Theatre Anthropology, The Drama Review*, 1982, volumen 26, número 2, pp. 5-32.
- Bateson, G., *Verso un'ecologia della mente*, [1972], Adelphi, Milano, 1988.

- Bourdieu, P., *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- «Social Space and Symbolic Power», en *Sociological Theory* 7, 1989, pp. 14-25.
- Burdi, P., «“Estamos aquí para cumplir”. L’esercizio della mayordomía a Santiago Yancuictlalpan, Sierra Norte de Puebla (Messico)», en *L’uomo*, volumen VI, n.s., 1, 1993, pp. 3-35.
- «Danza de “conquista”, danza de resistencia. Sincretismo y conflictos étnicos en una representación coreográfica indígena de moros y cristianos (México)», en B. Schmelz (ed.), *Estudios sobre el sincretismo en América Central y en los Andes*, en prensa.
- «“Alegrar los santos”. Dinámicas festivas y niveles simbólicos en el culto al santo patrón (Sierra Norte de Puebla, México)», en E. Masferrer Kan (ed.), *Religiones y transformaciones socioculturales en América Latina*, Editorial Mbya-Ayala, Quito, sf.
- «Los tiempos de fiesta. Estructura ritual y valencias simbólicas del culto a Santiago Matamoros (Sierra Norte de Puebla, México)», en Ingrid Geist (ed.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, Plaza y Valdés, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pp. 179-200.
- Durand, G., *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, [1963], Dedalo, Bari, 1987.
- Echeverría, B., «Ceremonia festiva y drama escénico», en *Cuicuilco* número 33/34, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1993, pp. 7-10.
- Florescano, E., *Memory, Myth and Time in Mexico. From the Aztecs to Independence*, University of Texas Press, Austin, 1994.
- Garibay K., Angel María, *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, Porrúa, México, 1965.
- Geist, I., «Coreografía y la construcción de un espacio ritual», en *Cuicuilco* número 33/34, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1993, pp. 31-36.
- Gossen, Gary, *Los chamulas en el mundo del sol* [1974], Instituto Nacional Indigenista, México, 1979.
- Hallpike, C. R., *The Foundations of Primitive Thought*, Oxford University Press, Oxford, 1979.
- Hanna, J. L., *To Dance Is Human. A Theory of Non verbal Communication*, [1979], The University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- Leach, E., *Rethinking Anthropology*, Athlone Press, London, 1961.
- Leroi Gourhan, A., *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1977.
- López Austin, A., *Cuerpo humano e ideología*, UNAM, México, 1984.

- Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Lupo, A., *La tierra nos escucha. La cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1995.
- Mendilow, A., *Time and Experience*, Peter Nevill, London, 1952.
- Napier, A. D., *Masks, Transformation and Paradox*, University of California Press, Los Angeles, 1986.
- MacAloon, J. J., *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, ISHI, Philadelphia, 1984.
- Schechner, R. (ed.), *Essays on Performance Theory*, Drama Book Specialists, Nueva York, 1977.
- Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.
- Schutz, A., «The Problem of Social Reality», en *Collected Papers*, volumen 1, Martinus Nijhoff, The Hague, 1962.
- Séchehaye, M. A., *Journal d'une schizophrène*, PUF, París, 1950.
- Signorini, I. y A. Lupo, *Los tres ejes de la vida. Alma, cuerpo, enfermedad entre los nahuas de la Sierra de Puebla*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990.
- Turner, V., *Dramas, Fields and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1974.
- «Ritual as Communication and Potency: An Ndembu Case Study», en C. E. Hill (ed.), *Symbols and Society*, University of Georgia Press, Atenas, Georgia, 1975, pp. 58-81.
- Process, Performance and Pilgrimage*, Concept Publishing House, New Delhi, 1979.
- From Ritual to Theatre*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.
- (ed.), *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, The University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 1982.
- E. L. B. Turner (ed.), *On the Edge of the Bush*, The University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 1985.
- Turner, V.; E. Turner, «Performing Ethnography», en *The Drama Review*, volumen 26, número 2, 1982, pp. 33-50.
- Young-Laughlin, J. y C. D. Laughlin, *How Masks Work, Or, Masks Work How*, Informe para la reunión anual de la Canadian Ethnological Society, Quebec, Canada, mecanoscrito, 1987.