

Procesos de cambio religioso en la visión del mundo otomí. Conservar, camuflar, eliminar

Dr. Jacques Galinier

Antrop. Carlos Guadalupe Heiras Rodríguez
EQUIPO HUASTECA
cghr30@hotmail.com



Zócalo, Ciudad de México, 30 de junio 2001.

La exposición de Galinier, para la sesión del 4 de abril del Seminario permanente de etnografía, tuvo como objetivo presentar algunas consideraciones que deben ser tomadas en cuenta cuando se analizan los cambios religiosos en regiones indígenas. En esta reseña se presenta la propuesta de Galinier junto con la discusión a que dio lugar entre quienes asistieron al seminario y el expositor. Huelga decir que la discusión excedió la propuesta del etnólogo francés, de manera que no daremos cuenta de ella cuando no se vincule directamente con la línea argumentativa de la exposición. El razonamiento sobre cambio religioso se expuso a partir de la metáfora del museo, escenario en que los propios actores seleccionan una serie de objetos que resultan fundamentales en la ritualidad, pero también a partir del museo como adaptación local de una tradición occidental (la museografía), construcción que permite, en la comunidad, la representación de sí mismo frente al *otro* y, en las grandes urbes, la representación nacional de lo exótico. El museo local promueve, a la vez, el acercamiento estético al objeto de una manera no tradicional, así como

el surgimiento de artesanos que se convierten en artistas y tanto en este museo como el museo regional o nacional la cosificación de la cultura.

¿Por qué el análisis de la cultura, y en particular del cambio religioso, desde la perspectiva del museo? Primero, porque los derechos y demandas de los pueblos indígenas forman parte de la agenda internacional y, en esa medida, hacia la cultura indígena se han dirigido las miradas no indígenas. Las sociedades indígenas, en particular en lo que respecta a su diversidad cultural, están bajo los reflectores, lo cual las transforma en objeto de observación (objeto museográfico) dado el prejuicio occidental de ver a sus propias sociedades como el paradigma de lo dinámico (desarrollo y progreso) y, por contraste, a las sociedades no occidentales como aberraciones de inmovilidad (primitivismo y atraso). En la medida en que las sociedades indígenas son concebidas por occidente como sociedades estáticas es que se asemejan, en el imaginario occidental, al objeto museográfico congelado en el tiempo. En segundo lugar, porque la

antropología se ha encargado de mostrar al mundo occidental la existencia de sociedades culturalmente distintas y el Estado encontró en el museo la forma idónea de mostrar estas comunidades exóticas bajo el sesgo ideológico antes mencionado. Esta forma de entrar en contacto con el otro, además de las transformaciones que ha sufrido en los últimos tiempos (ecoturismo, ecomuseos, consumo de objetos culturales ajenos como resultado de la búsqueda de significados que el consumidor ya no encuentra en su propio contexto cultural), ha suscitado una respuesta por parte del "objeto museográfico". El indígena museografiado ha creado sus propias estrategias para utilizar al museo como medio de autodefinición, fortaleciendo su adscripción a un grupo étnico marcando las fronteras de éste, y para sobrevivir, para definirse seleccionando lo que valora de manera positiva de su propia cultura creando (reproduciendo objetos tradicionales, como artesano, e innovando a partir de la tradición, como artista) productos altamente cotizados en el mercado. En tercer lugar porque,



Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 30 de junio de 2001.



Avenida Juárez, Ciudad de México, 30 de junio 2001.

como parte de esos derechos reclamados por los pueblos y en alguna medida concedidos por el Estado, hay una importante tendencia a la creación de museos comunitarios. En el caso de San Pablito, municipio poblano de Pahuatlán (caso único en la región otomí oriental pero seguramente no el único en el país), esta inclinación a la creación de museos ha desembocado en la creación de una galería de arte contemporáneo, cuyo dueño y artista crea sus obras a partir de la tradición chamánica de recorte de papel.

Así, como recurso discursivo (metáfora) o como realidad, la perspectiva museal adquiere validez en la investigación etnográfica y el análisis etnológico. Galinier define la postura museográfica de las comunidades indígenas como los presupuestos *emic* que definen los criterios, explícitos o no, de selección del objeto que entra en el patrimonio local y se exhibe, el que se queda pero se guarda de miradas ajenas y el que bajo ninguna condición puede quedarse en la comunidad: el objeto que forma parte del museo permanente, el que se incluye en una suerte de exposición temporal, aquel que sale a la luz sólo en determinados momentos del ciclo ritual para después ser guardado celosamente y el que constituiría el antimuseo, el objeto ritual que debe ser destruido o escondido en el monte para degradarse por efecto de los elementos climáticos, objeto que comparte algunos elementos con la categoría de las exposiciones temporales.

En el caso otomí oriental, presentado por Galinier, en efecto el objeto que se exhibe de forma temporal y el que es desechado guarda correspondencias: algunos de los objetos museográficos camuflados y de los eliminados son figuras de papel recortado (tradicionalmente de amate, material al que se han añadido varios tipos de papel industrial y cartón) que, aunque distintas taxas (los primeros espíritus de semillas y la pareja primordial; los segundos espíritus diversos de entes divinos, tanto buenos como malos, entre los que no se incluyen los de la primera taxa), forman parte de una sola taxa de un nivel superior en la taxonomía de los objetos rituales y de los seres que habitan el mundo. Así, los espíritus de las semillas y la

pareja primordial (objetos camuflados) salen de sus baúles para ser venerados durante un tiempo específico, pasado el cual regresan a la oscuridad del encierro en el cofre. En cambio, los diversos espíritus recortados *ex profeso* por el chamán para la realización de un ritual terapéutico (objetos por eliminar), mismos que varían según las circunstancias que desencadenaron la enfermedad y los agentes patógenos que entraron en juego, aunque son mostrados de manera temporal (y en esto se asemejan a los objetos camuflados), tienen como fin último su desaparición.

La realidad, siempre más compleja que el análisis (idealmente) simplificador del científico, también en el caso etnográfico otomí oriental, incluso "mezcla" las categorías de objeto a conservar y objeto a camuflar en un solo objeto desdoblado. En Santa Ana Hueytlan, municipio hidalguense de Metepec, un torito de madera forma parte esencial en los juegos y competencias más o menos violentas del carnaval. El torito es confeccionado con una máscara de madera (objeto camuflado), que sale a escena sólo durante el carnaval, y varas de madera con que se construye año con año el cuerpo del torito. Al final del carnaval, el cuerpo del torito es destruido, pero la cabeza se guarda para ser utilizada el próximo año.

Sin embargo, los objetos del museo como los conocemos son objetos no utilitarios¹ (ni siquiera útiles para llevar a cabo rituales): son objetos que se mantienen en la vitrina, fuera del alcance del observador, objetos dispuestos para la contemplación, la comprensión. El objeto museográfico que se utiliza en el ritual lo es, por tanto, sólo en términos metafóricos, pero resulta una metáfora afortunada que, además de obligarnos a pensar en los verdaderos museos, permite especular sobre el cambio en la significación de este objeto, adaptación indígena a un entorno cambiante y aportación a la transformación del entorno del que forma parte. Y de nuevo, la realidad enreda lo que, para comprender, necesitamos desenmarañar. A nivel doméstico, el altar constituiría otro tipo de museo, un museo con una definición intermedia a las dos formas de utilizar el concepto de museo (metafórica y real). Por un lado, mantiene una función utilitaria: facilitar el contacto entre el grupo doméstico y los seres divinos,

lo que excluiría al altar de la categoría de museo real. Por otro lado, el altar se erige, mientras no es utilizado, como una especie de vitrina en donde el invitado (el vecino, los niños que lo ven desde abajo, el antropólogo) puede ver la disposición de las piezas en exhibición; a la vez, el altar del chamán se convierte, para el enfermo y el curioso, en una exposición temporal de los objetos sagrados, en mayor contacto con las divinidades. Así, el altar con imágenes y demás objetos rituales resulta a veces un artefacto utilitario y otras uno de contemplación y comprensión; ninguno de los dos se sitúa en una posición intermedia entre los dos polos. Otro museo de este tipo, sólo que ahora comunitario y no doméstico, habría estado constituido por los osarios en que se guardaban los huesos de los difuntos para ser llorados durante la fiesta de Todos Santos y el resto del año habrían conformado auténticas exposiciones tras la vitrina, aunque de un tipo distinto a las exposiciones normales: el osario constituiría el 'infierno de las bibliotecas', el lugar prohibido fuera del tiempo de su fiesta.

Otros artefactos rituales, en cambio, aunque también entre estos dos polos de lo museal, parecen tender hacia un polo en particular. Es el caso del Padre Podrido (*Pøhta*), maniquí hecho de costal relleno de paja, colocado en el altar sacrificial (el palo volador) durante el carnaval. Aunque también con una función utilitaria, la máscara del Padre Podrido no puede ser tocada más que por el especialista ritual, de manera que el maniquí es para la mayoría un objeto de contemplación y comprensión tras una vitrina virtual que impide que quienes le observan lo toquen. Al finalizar el rito (la exposición temporal, camuflaje), el chamán guarda la máscara lo que lo convierte en una especie de museógrafo, único que, puesto que sabe cómo no deteriorar la pieza (sabe cómo lidiar con lo contaminante), puede manipular el objeto sagrado.

Estos objetos rituales, seleccionados por los propios actores como parte del patrimonio, definen una autoctonía de la que los indígenas han decidido ser constructores; "pasivos" cuando se restringen a revivir el ritual, "activos" cuando asumen el trabajo de museógrafos locales, y se hacen cargo de un papel antes conferido por el Estado al



Avenida Juárez, Ciudad de México, 30 de junio 2001.



Avenida Juárez, Ciudad de México, 30 de junio 2001.

antropólogo y al museógrafo profesional. Por supuesto, el antropólogo aún tiene autoridad en la materia, pero ya no la única, aunque con frecuencia es él quien, con ayuda de sus informantes, puede analizar la visión *emic* de lo autóctono, los objetos definidos como parte del patrimonio local; no para convertirse en otro esencialista de la cultura ni para redimir la teoría difusionista, sino para advertir de la creatividad de la cultura que llega a definir como propios objetos no locales: collares de chaquiras que se venden a los turistas, máscaras de personajes como Cantinflas o Bin Laden y el óxido de las pilas (utilizado como pintura corporal) que se usan en el carnaval... Esta distinción entre el exterior y lo propio, aunque útil para argumentar, a la vez nos obliga a detenemos. ¿En qué lógica los objetos externos son apropiados por la comunidad? ¿En qué medida son puramente locales, y no de alguna forma ajenos, los impulsos para crear museos comunitarios reales? ¿Cuáles son las fronteras entre lo interno y lo externo? Preguntas insolubles de una vez por todas, pero necesarias para no perdernos en la petrificación del museo que suele mostrarnos la monografía etnográfica.

Son varios los dilemas a los que se enfrentan las comunidades que, desde el análisis antropológico analógico, constituyen museos imaginarios y, más allá del discurso, a veces construyen museos reales. Cuando reales, las comunidades y las culturas se enfrentan a lo que, desde la perspectiva del Estado, resulta congruente con la ideología dominante pero contraproducente para sí mismas: el juego de las estatuas de marfil, una suerte de referencia mítica a un pasado ideal en donde nada se transforma ni se mueve, todo es eterno y estático (aunque la creatividad humana excede lo previsible; las exposiciones *haida* en el Museo del Hombre no consistieron, como habría sido de esperarse, en fotografías de un ritual, sino de una borrachera con *Budwaiser*). Al autoexponerse en un museo se abre una trinchera entre la sociedad real (cambiante, más o menos aculturada, tecnologizada y conflictiva) y la ideal (quieta, armónica, tradicionalista), trinchera que puede llegar a convertirse en un infranqueable abismo. Esta museificación de la cultura propia

implica una lógica completamente distinta a la tradicional cuando se trata de objetos antiguos: una pieza arqueológica encontrada en el subsuelo será interpretada como *antigua*, objeto fabricado por los ancestros (reales o supuestos) en un pasado no contabilizado; en cambio, la pieza arqueológica en el museo comunal debe ser datada, mediante la conversión del tiempo mítico-ritual otomí en un tiempo occidental, lineal, medible, lo que introduce en el objeto museográfico una lógica ajena a la propia lógica cultural de los abuelos.

Cuando imaginarios los museos, las comunidades se enfrentan a lo que Galinier llama la canibalización de occidente, tanto en lo simbólico (el miedo a que el extraño se coma o enferme a la gente, más o menos en la misma forma en que las mujeres voladoras con patas de guajolote chupan la sangre de los niños) como en lo real –aunque expresado con una metáfora (el control político, el agandaye económico, el racismo y la discriminación más o menos violentos). No obstante, el museo imaginario otomí oriental encontró la forma de lidiar con estas amenazas. Los objetos utilizados en el ritual están cargados de energía (*nzahki*), lo mismo que el universo entero y los seres que habitan en él, incluidos los seres humanos. Esta energía, manipulada por el chamán en los rituales con el fin de equilibrar su presencia en el mundo y revitalizarlo, forma parte del objeto museográfico metafórico, el de la comunidad viva. En cambio, el objeto ritual convertido en souvenir, que se vende al visitante del museo, es un objeto museográfico sin vida, sin energía, sin utilidad práctica;² es un objeto museográfico en toda la extensión de la palabra: objeto que formará parte de un museo público (así sea en las bodegas del Museo Nacional de Antropología, en el cartel de un coloquio o como ilustración de un libro de antropología) o de uno privado (como decoración instalada en una pared, en un esquinero, en una lámpara o en un cuaderno hecho a mano con papel reciclado).

En San Pablito, los chamanes recortan muñecos de papel amate para ser vendidos a los turistas visitantes del ecomuseo. San Pablito, comunidad que, entera, se ha convertido en un museo vivo en donde se pueden ver expuestas las diversas fases de producción "tradicional" de papel amate (sala³ de venta de

corteza, sala de tintura y suavizado de corteza, sala de disposición de las tiras de corteza y machacado, sala de pintado o recorte del papel –la sala de materias primas está cerrada temporalmente por [deforestación] remodelación⁴ y, como en todo buen museo, al final del recorrido se puede pasar a la tienda a comprar la reproducción de una obra famosa: en este caso, muñecos de papel amate que, como toda reproducción, es inexacta. En efecto, para evitar una dispersión innecesaria de energía la reproducción que se pone a la venta no está completa: carece de energía, no es en realidad una divinidad, es sólo el icono representativo de la comunidad otomí oriental. El muñeco de papel vendido al turista, al comerciante y al antropólogo tiene un cuerpo incompleto. Muerto en vida, el muñeco vendido carece de corazón (pestaña recortada a la altura del pecho), de sangre de ave doméstica que le daría vida en el ritual y de ofrenda que la alimentaría después de éste; es un muñeco sin energía, objeto ritual sólo en apariencia, imagen incapaz de contaminar pero que, a su manera, también revitaliza el mundo, en esta ocasión dando a conocer a los otomíes en la aldea global.

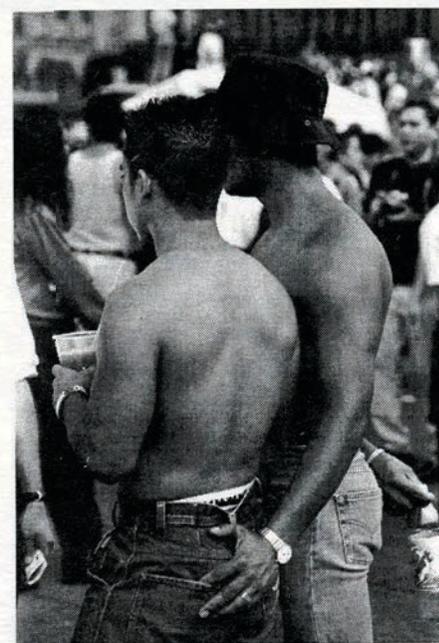
Notas:

¹ Sólo de manera ideal, pues los objetos museográficos dispuestos en una exposición tienen, en occidente, una función educativa o recreativa.

² *Supra*, nota 1.

³ Sala en un sentido enteramente metafórico, pues nos referimos a los espacios domésticos, dentro y fuera de la vivienda, en que el visitante puede observar a los artesanos fabricar el papel amate. Sala pues sólo como recurso para jugar con la noción de museo.

⁴ De nuevo juego de palabras: nos referimos al hecho de que las materias primas necesarias para la fabricación de papel amate ya no existen en las tierras de la comunidad, lo que obliga a los sanpablitos a importarlas de lugares cada vez más lejanos (incluso de las inmediaciones de Poza Rica, Veracruz). Decimos remodelación para dar cuenta del (pre)proyecto municipal de crear viveros en que se cultiven árboles para ser replantados en las laderas donde los árboles, tras ser descortezados, han desaparecido.



Zócalo, Ciudad de México, 30 de junio de 2001.