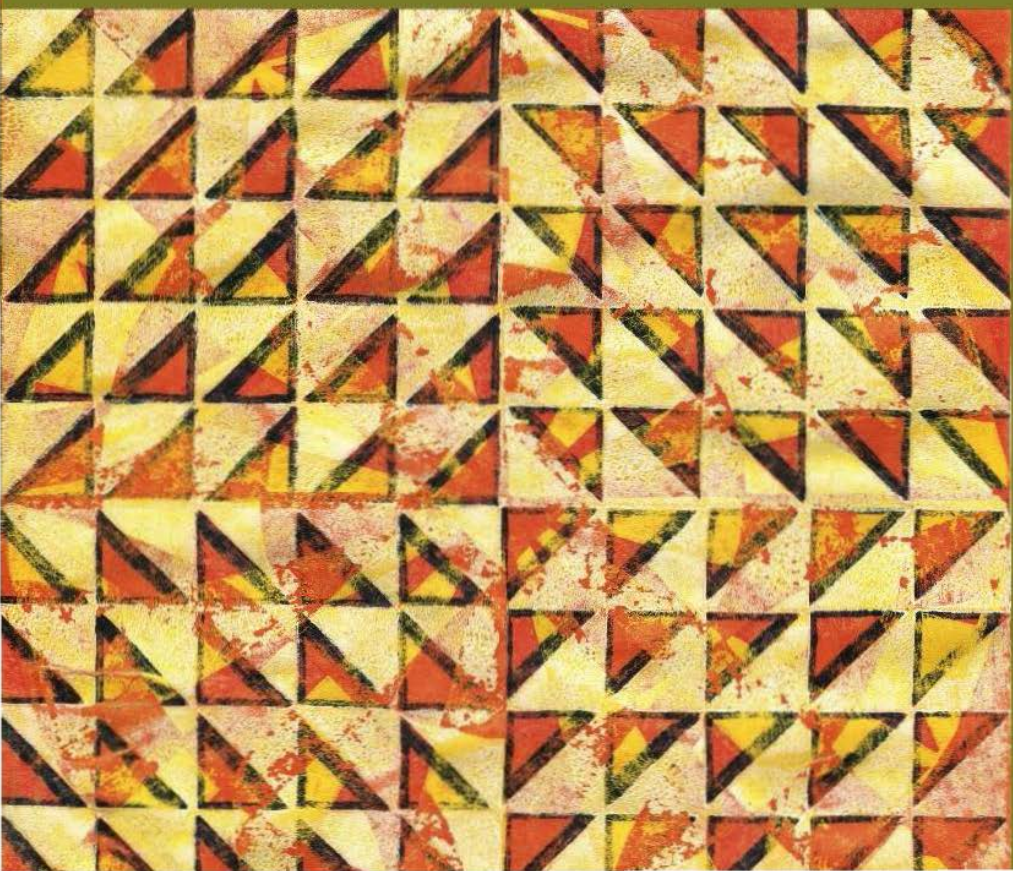


Dilemas de la representación: presencias, performance, poder

Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz
Anne W. Johnson

(coordinadores)



La elaboración de esta investigación fue posible gracias al financiamiento de Promep para el Cuerpo Académico: Cuerpo, Cultura y Significación (CuCuSi) de la ENAH

Dilemas de la representación: presencias, performance, poder / Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz y Anne W. Johnson, coordinadores. - - México : Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa : Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia : Escuela Nacional de Antropología e Historia : Juan Pablos Editor, 2017

1a. edición

283 p. : ilustraciones ; 14 × 21 cm

ISBN: 978-607-28-1074-7 UAM

ISBN: 978-607-484-975-2 INAH

ISBN: 978-607-711-411-6 Juan Pablos Editor

T. 1. Antropología T. 2. Representación (Filosofía) T. 3. Performance (Arte)

PN2041 D55

Primera edición, 2017

DILEMAS DE LA REPRESENTACIÓN: PRESENCIAS, PERFORMANCE, PODER
Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz y Anne W. Johnson (coordinadores)

Diseño de portada: Daniel Domínguez Michael

Imagen de portada: José Antonio Platas Olvera (sin título)

D.R. © 2017, Universidad Autónoma Metropolitana
Prolongación Canal de Miramontes 3855
Ex Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan
14387, Ciudad de México

Unidad Iztapalapa/División de Ciencias Sociales y Humanidades/
Departamento de Antropología, <antro@xanum.uam.mx>
Tel. (55) 5804 4763 / (55) 5804 4764 / Fax (55) 5804 4767

D.R. © 2017, Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, colonia Roma, Del. Cuauhtémoc, 06700, Ciudad de México
<sub_fomento.cncpbs@inah.gob.mx>

Escuela Nacional de Antropología e Historia
Periférico Sur y Zapote s/n, Col. Isidro Fabela
14030, Ciudad de México

D.R. © 2017, Juan Pablos Editor, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19, Col. del Carmen
Del. Coyoacán, 04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

ISBN: 978-607-28-1074-7 UAM
ISBN: 978-607-484-975-2 INAH
ISBN: 978-607-711-411-6 Juan Pablos Editor

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma y por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito de los editores.

La presente publicación pasó por un proceso de dos dictámenes (doble ciego) de pares académicos avalados por el Consejo Editorial del Departamento de Antropología, que garantizan su calidad y pertinencia académica y científica.

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Juan Pablos Editor es miembro de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI). Distribución: TintaRoja <www.tintaroja.com.mx>

Índice

Itinerarios circulantes: representación, presencia, performance. Una introducción <i>Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz</i> <i>y Anne W. Johnson</i>	9
¿Traducir <i>performance</i> ? La representación subvertida <i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	31
Poder y efectos de presencia. Representación científica y performance <i>Rodrigo Díaz Cruz</i>	57
La naturaleza y la cultura. Una nueva visita a la <i>tabula rasa</i> . Representaciones sobre la condición humana <i>José Luis Vera Cortés</i>	89
Performance antropológico y espacios de representación <i>Gabriela Vargas Cetina</i>	101
El don. Reconsideraciones sobre la mimesis <i>Adriana Guzmán</i>	125
El cosmopolitismo mimético en China: representación, modernidad y el poder de la copia <i>Anne W. Johnson</i>	169

El concepto de conducta restaurada en el contexto ritual mexicana <i>Martha Julia Toriz-Proenza</i>	203
Los juegos de la música <i>Gonzalo Camacho</i>	233
Gastronomadismo y cultura culinaria: transformaciones tecnológicas, representaciones y performances afectivos de la identidad yucateca <i>Steffan Igor Ayora Diaz</i>	255

El concepto de conducta restaurada en el contexto ritual mexicana

Martha Julia Toriz-Proenza*

Desde la perspectiva de la teatralidad y la performatividad, se exponen la presentación y la representación como conceptos que amalgaman la originalidad y la repetición, la actualidad y el pasado. En el accionar del representante divino durante un ritual, es decir, al ponerlo en el contexto de la cultura mexicana, las relaciones que tiene con el espacio, el tiempo, los grupos sociales y las técnicas simbólicas como el atuendo, la música, la danza y la retórica, se observan desplazamientos de la presentación a la representación y viceversa. Se trata de flujos casi imperceptibles y simultáneos que permiten reflexionar sobre la representación como metáfora, sustitución, réplica, y como un hacer presente. Este último sentido equivale a considerar el ritual como performance, cuyo principal componente es la conducta reiterada (*twice-behaved behavior*) (Schechner, 1985). Cabe precisar que las reflexiones en torno al concepto se producen a partir de asociarlo con las ideas de los teóricos de las cuales es tributario, principalmente las de Erving Goffman desarrolladas en *Frame Analysis* (1986) y las de C. Geertz sobre la interpretación de las culturas.

Puesto que la noción de la restauración de la conducta parte de observar prácticas teatrales, se establecerán algunas analogías entre rito y teatro. Asimismo, se problematizará la noción de la duplicación y la representación a partir de las ideas de Antonin Artaud y las de Jacques Derrida acerca de *El teatro y su doble*. Al pensar en presentación y representación como contenidos cuyo flujo se desplaza de uno a otro, se visualiza la manera en que, en una fiesta ritual mexicana (*tóxcatl*), las distinciones entre ambos conceptos se vuelven borrosas o incluso se diluyen.

* Investigadora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (INBA).

En el surgimiento de los estudios del performance se comenzó a percibir su propio paradigma como conocimiento corporalizado en eventos performáticos. El foco de atención central para la configuración teórica de Schechner lo constituyó el cuerpo. Esto estaba íntimamente ligado con algunas nociones políticas y sociales de poner el cuerpo en la calle, de accionar. En los años sesenta y setenta, cuando se empezó a cuestionar las herramientas de análisis de los estudios teatrales procedentes de la lingüística y la literatura, por una parte había una insatisfacción general con las teorías dominantes, como parte de un desafío a los poderes en turno (en Estados Unidos, Europa occidental, América Latina y otras regiones). Se sucedieron varios movimientos, como el de la Juventud o el Movimiento de Democracia Participativa, la Teología de la Liberación y la ola de radicalismo que siguió al colonialismo. Todo ello considerado como una especie de insurrección contra la autoridad establecida, ya fuera un dominio gubernamental, epistemológico, intelectual o artístico. Se trataba de acciones que implicaban un riesgo físico, como lo habían sido la rebelión no violenta de Gandhi contra los británicos o el movimiento por los derechos civiles encabezado por Martin Luther King. Todo ello ponía de manifiesto que el cuerpo en acción no es simplemente un instrumento de otra cosa, sino que es en sí mismo una “inteligencia” epistemológica, política y estética activa (Schechner, 2001).

Por otra parte, dentro de la academia se produjo el movimiento de un grupo de jóvenes pensadores radicales bajo la influencia del estructuralismo y luego del posestructuralismo francés. Para esa época la práctica teatral ya había cobrado su autonomía respecto de la literatura, la cual lo había subsumido como un arte menor desde el Renacimiento. Sin embargo, Schechner (1965:13-14) lamentaba que la crítica y la teoría del teatro no habían tenido el mismo logro, pues continuaban usando los enfoques lingüísticos y literarios. Abogaba por una perspectiva interdisciplinaria donde confluyeran la antropología, la psicología y la sociología.

La contribución de Schechner en ese momento fue ver en las ciencias sociales, en particular en la antropología estructural, métodos útiles para estudiar la realidad, sobre todo el trabajo de campo y

la observación. Se trataba de que la conducta ritual o representacional siempre tiene una cualidad estética, y de que la conducta estética siempre ha tenido una cualidad ritual. Al mismo tiempo, algunos posestructuralistas franceses y científicos sociales, como Erving Goffman y Victor Turner, reconocían las cualidades performativas de la vida cotidiana. Aunque en ese momento surgió la noción de J.L. Austin sobre lo performativo, Schechner (2001) estaba más al tanto de las ideas de Goffman y de Turner, principalmente.

Bajo estas influencias, Schechner publica en 1966 “Approaches to Theory/Criticism”, donde plantea una línea de investigación hacia “las actividades performáticas” (juego, ritual, deportes, teatro) (1966: 27-28). Sus reflexiones teóricas avanzan y en 1970 publica su artículo “Actuals: A Look into Performance Theory”, donde profundiza en la relación entre las prácticas chamánicas, el ritual y la vanguardia teatral, destacando los *happenings* de Alan Kaprow. Encuentra un común denominador en la calidad de estas acciones como eventos, acontecimientos (*happenings*) que suceden en una actualidad. “A esta manera especial de tratar la experiencia y salvar las distancias entre pasado y presente, individuo y grupo, dentro y fuera, lo llamo ‘actualizar’ (probablemente no mejor que el ‘reactualizar’ de Eliade, pero al menos más corto)” (Schechner, 1994:40).¹ Ahí habla por primera vez de algunas de las maneras en que se realiza lo que una década después definiría como conducta restaurada.

En su artículo, donde cita varias veces a Eliade, destaca que para éste la reactualización implica

[...] una concepción fundamental de las religiones arcaicas: que la repetición de un ritual establecido por seres divinos implica la reactualización del tiempo original en el que se realizó por primera vez. Por eso un rito es eficaz, porque participa de la plenitud del tiempo primordial sagrado. El rito manifiesta el mito. Todo lo que el mito explica del tiempo primigenio, [...] es reactualizado, y lo muestra mientras tiene lugar, *aquí y ahora* (Eliade citado en Schechner, 1994:44).

¹ A menos que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

Si bien concuerda con Eliade en que se efectúa una repetición, decide sustraer el prefijo “re” quizá porque remitiría a la teoría teatral con la que en aquel entonces los vanguardistas establecieron una ruptura. Es claro que el afán de Schechner era rechazar a toda costa el significado de “volver a presentar” o “re-presentar”, en tanto que el término evoca el entrenamiento de un actor bajo el método del director teatral ruso Stanislavski. Aunque con éste se buscaba que el actor “realmente vivenciara” al personaje, “La naturaleza debía ser tan hábilmente imitada que pareciera ser re-presentada en escena” (Schechner, 1994:51). Por tanto perseguía esgrimir los argumentos en contra de tal concepción del teatro y de la idea del arte en general como una manera de imitar la realidad. Decidió modificar el vocablo empleado por Eliade y darle un giro a la noción: “La actualización es el hacer presente un evento o un tiempo pasados” (Schechner, 1994:44).

El siguiente fruto importante fue la formación del concepto de *conducta restaurada*, del cual publicó sus primicias en 1981 en un artículo titulado “Performers and Spectators Transported and Transformed” (citado en Turner, 1982:105), y trató más extensamente en 1985 en *Between Theater and Anthropology* (en español: Schechner, 2000). En el prólogo de este último libro dice Turner sobre su amigo neoyorquino: “Aprendí de él que todo performance es ‘conducta restaurada’, que el fuego del significado estalla al frotar las maderas duras y blandas del pasado (por lo general plasmado en imágenes, formas y significados tradicionales) y el presente de la experiencia social e individual” (Turner en Schechner, 1985:xi).

RESTAURACIÓN DE LA CONDUCTA²

La conducta restaurada está en los cuerpos al ejecutar acciones. Es la característica principal del performance. La conducta restaurada o restablecida o dos veces realizada, es una manera de conducirse con base en un proceso de aprendizaje de la conducta adecuada en cada

² Este apartado es una versión ampliada del titulado “Performance hasta ‘n’ número de veces”, que figura en Prieto y Toriz, 2015:26-28.

cultura; es un modo de ir adaptando y desempeñando los roles de la vida de acuerdo con las circunstancias sociales y personales, incluso cuando se experimenta por primera vez: “Al pueblo que fueres, haz lo que vieres”. Los actos reiterativos producen normas, costumbres, tradiciones y convenciones sociales; tienen como característica que funcionan dentro de un marco normativo. La conducta restaurada es independiente de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que le dieron origen. Su fuente se perdió, se desconoce, se le contradice, se le puede honrar, se le observa, se le ha ocultado, se le ha distorsionado por el mito o la tradición. Puede ser de larga duración, como en algunos dramas y rituales, o de corta duración, como en algunos gestos, danzas y mantras (Schechner, 2011:35).

Schechner problematiza su concepto al conceder que, aunque toda acción está hecha de conductas reiteradas, hay sucesos y conductas que ocurren una sola vez o, al menos, así lo aparentan. Por ejemplo, los hechos naturales de la vida cotidiana: cocinar, vestirse, hablar con un amigo. Al respecto, argumenta que justamente la cotidianidad se vive con familiaridad por estar construida de fragmentos conocidos de conducta readecuados y remodelados para adaptarse a determinadas situaciones. Estos fragmentos conocidos no significan necesariamente haberse aprendido, recibido o experimentado de forma directa, ni tampoco de forma consciente. La apariencia de ser acciones únicas se da en función del contexto, de la recepción y de la infinita cantidad de combinaciones que pueden hacerse con esos fragmentos.

Así, acepta que cada acto performativo es diferente de cualquier otro, lo cual depende de la ocasión particular, del contexto y de la conducta misma, porque aun cuando se tenga la intención de repetir el mismo acto performativo, probablemente varíen los matices del estado de ánimo, el tono de la voz o el lenguaje corporal y gestual. Sin embargo, reitera Schechner (2002:23), el performance siempre estará constituido por fragmentos de conducta restaurada, recombinados de innumerables maneras.

La conducta restaurada se puede considerar, como la imagen que nos invita a ver Schechner (2002:28), a la manera de una película que es rearmada o reconstruida. En el proceso de edición, al manipular la gra-

bación y hacer los cortes, se fragmenta un amplio segmento seleccionando aquellas partes que al unir las darán por resultado la adecuación del discurso acorde a la concepción fílmica.

Al definir su concepto de conducta restaurada, Schechner refiere al término “segmentos de conducta” (*strips*³ of behavior) basándose en el de “segmentos de actividad” (*strips of activity*) que usa Goffman en *Frame Analysis*. Aun cuando ambos se refieren a la presentación de la persona en variadas situaciones, para Goffman “segmento” es “cualquier corte o fragmento tomado arbitrariamente del flujo de una actividad en curso” (Goffman, 1986:10), mientras que Schechner lo considera parte de una conducta, independientemente de que ésta pase a constituir una actividad performática. En este sentido, para Goffman una porción de actividad es un proceso, y para Schechner, los segmentos de conducta son elementos constitutivos de un proceso, el material que lo configura.

La conducta restaurada puede ser remodelada, almacenada y vuelta a usar, se le puede transmitir y transformar porque está marcada, enmarcada y demarcada (Schechner, 2002:28). Esta idea ha sido compartida por Diana Taylor, quien denomina *repertorio* a la memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible. Aunque las acciones en su acaecer sean irreproducibles, los actos corporizados están en un constante estado de reiteración; “[se] reconstituyen a sí mismos, transmitiendo recuerdos comunitarios, historias y valores de un grupo a otro o de una generación a otra. Los actos corporizados y realizados generan, registran y transmiten conocimiento” (Taylor, 2003:20-21). El repertorio requiere presencias corporales: gente que participa en la producción y reproducción de conocimiento mediante el “estar ahí”, siendo parte de la transmisión. De manera similar, Judith Butler (1988:523) usa el término “actos sedimentados” para indicar que un cuerpo asume performativamente su

³ En la edición en español de su capítulo “Restauración de la conducta” (Schechner, 2011), la palabra *strip* se traduce como “secuencia”. Por su parte, la versión española (2006) del libro de Goffman la traduce como “parcela”, “porción”, “franja” o “tira”, vocablos que son más adecuados, en tanto que *strip* es algo que se ha arrancado o despegado. En ese sentido, también puede ser pedazo, fragmento o segmento.

género mediante actos renovados, revisados y consolidados en el tiempo.

Schechner le llama “partitura” a la organización de segmentos de conducta restaurada en una secuencia de acciones o movimientos que conforman un performance o acto performático. Los segmentos pueden ser elegidos individual o colectivamente, lo cual involucra la toma de decisiones y la reflexividad a la manera geertziana, como más adelante se verá. La mayoría de las acciones performáticas no tienen un autor singular. Los rituales, por ejemplo, tienen por autor el colectivo anónimo o la tradición y conllevan una escasa libertad de elección; mientras que hay gran libertad en las representaciones teatrales con fines estéticos. Los individuos a quienes se da crédito por haber inventado rituales por lo general resultan ser sintetizadores, recombinadores, compiladores o editores de acciones anteriormente practicadas (Schechner, 2002:28).

Un diálogo sostenido entre Geertz, Goffman, Turner y Schechner favoreció influencias y referencias mutuas en sus obras. Respecto de Geertz, Turner alude a la característica tácita del ritual de comunicar los valores más profundos del grupo que regularmente lo practica, mediante su función “paradigmática”, en los dos casos que formula Geertz: el ritual puede ser tanto un “modelo para” anticipar y generar cambios, como un “modelo de” las mentes, los corazones y las voluntades de los participantes (Turner, 1982:82).

TIPOS DE CONDUCTAS RESTAURADAS

La noción geertziana de metacomentario es retomada implícitamente por Schechner para mostrar lo que hacen las culturas con sus performances: hablar de sí mismas y verse a sí mismas mediante la repetición de conductas pretéritas. Esto incluye una amplia gama de acciones. Para ejemplificar se hace referencia al individuo como ser social; así, puede ser el yo en otro estado psicológico u otro tiempo (“yo era otra persona antes de...”); la acción individual puede observarse en otro (identificación) o el yo puede actuar como otro (imitación); puede existir en una esfera no común de la realidad so-

ciocultural (en la Pasión de Cristo o la Batalla del Cinco de Mayo); o puede ser validada por la convención estética (en teatro y danza); puede ser, también, el tipo especial de conducta esperada de alguien que participa en un ritual tradicional; en fin, que el individuo social es un rol o conjunto de roles (Schechner, 2011:36).

Así, Schechner observa una diversidad de performances donde está presente la conducta restaurada, entre los que se encuentran los siguientes. La repetición de hechos sociales o individuales presente en el ritual con sentido etológico. La reiteración de una partitura de performance en rituales con sentido social y religioso. Los performances de carácter estético cuyo objetivo explícito es mostrar al público una tradición verificable. La invención de nuevos performances o la modificación (sea o no deliberada) de performances tradicionales. Las situaciones que usan el proceso de performance pero no producen performances. Los performances que reúnen tiempos y modos divergentes, que además son los más complejos, polisémicos y simbólicamente ricos. Estas diferentes clases de performance ocurren en un *continuum*. No es necesario clasificar un performance como perteneciente a uno u otro tipo, ya que cada cual puede tener diferentes desplazamientos (Schechner, 1985:55).

DE DUPLICACIONES Y MALENTENDIDOS

La idea de duplicación que lleva implícita la conducta restaurada pudiera parecer contraria a la famosa cita de Antonin Artaud (2001: 86) donde dice que en el teatro “un gesto no puede repetirse del mismo modo”. Es decir, el gesto se repite, sí, pero nunca será la exacta copia, en tanto que es una acción que se realiza en otro tiempo y en diferentes circunstancias —donde quien la efectúa y quien la percibe tampoco son las mismas personas en idéntica situación—; el gesto repetido reactualiza al anterior, pero de manera diferente.

Para Artaud, el teatro occidental de su época, subsumido al dominio de la obra escrita por un dramaturgo, era un teatro decadente; y contraponen ese teatro literario al teatro balinés, más cercano a un ritual: “El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del

canto, de la pantomima [...] restituye el teatro mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, [...]” (Artaud, 2001:61). La mención de una probada eficacia y de tradición milenaria se asemeja al sentido que quiere dar Schechner a la conducta restaurada; asimismo, la fusión de elementos para suscitar reacciones es similar al reordenamiento de los segmentos de conductas reiteradas que genera una creación performática.

Lo que vale no es el doble artificioso hecho con una ambición individualista y ególatra, sino el doble vital, aquel que une arte y vida, el que contiene la conciencia de su propio espíritu, a la vez que el de la cultura humana.

Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser una copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras (Artaud, 2001:55).

Artaud resalta el valor de los símbolos como la duplicación de una realidad específica y diferente a la cotidianidad. Es por ello que también destaca como un ideal el teatro jeroglífico, el de los símbolos, así como la idea de un actor hierofánico, con la misma raíz etimológica. Es por ello que la *(re)actualización*, en los términos artaudianos, se equipara a una acción performática que únicamente en su realización, en su acontecer, tiene la vitalidad fugaz que une vida y muerte, porque muere y desaparece en su mismo trayecto de existencia. Aquí hay una diferencia radical entre el concepto de representación como lo simulado, ficcional y artificioso, y el considerarlo un *hacer presente* ideas, creencias, mitos, cosmovisión, en una síntesis en el aquí y ahora. Dice Artaud (2001:67) respecto del teatro balinés: “En última instancia no hay nada más sorprendente en este espectáculo —semejante a un rito que uno podría profanar— que

esta impresión de una vida superior y prescrita”. Señala, así, a un espectáculo que alude a algo primordial que restaura y (re)actualiza.

En la lectura de Derrida sobre una clausura de la representación, que observa en la propuesta de Artaud de un teatro de la crueldad, comprende su anhelo por terminar con un teatro de las apariencias, los engaños y las ilusiones. Debe afirmarse la vida en un nuevo teatro, como una necesidad vital de ser, de estar presente, de que un carácter psicológico (un personaje) no sea representado. Más bien, el actor debe arriesgarse a presentar su propia existencia y no una que le presta a una figura ficticia o que ésta le sustrae furtivamente.

Derrida dice que Artaud no clausura todo tipo de representación en el teatro de la crueldad, sino la representación clásica, apelando a la “reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archimanifestación de la fuerza o de la vida” (Derrida, 1989:325). En ese sentido, Artaud (2001:132) se refiere a la restitución de un teatro que nos libere en un mito “con fuerzas redescubiertas en el pasado”.

Schechner concordaría en que el original de un performance desaparece en cuanto transcurre. No hay ningún tipo de medio que pueda conservarlo, pues aun donde se dispone del original en forma de una partitura o un registro, las circunstancias contextuales e históricas hacen que hasta la réplica exacta sea diferente del original. “Lo que pierden primero —y lo más importante— es su inmediatez, su existencia en un espacio y contexto específicos. [...] Las restauraciones son inmediatas y existen en el tiempo/espacio como totalidades; pero la ocasión es diferente, la visión del mundo es diferente, el público es diferente y los actores son diferentes” (Schechner, 1985:50).

RESTAURACIÓN DE LA CONDUCTA EN EL CONTEXTO RITUAL

El tipo de performance que aquí interesa es el basado en performances previos, donde, de acuerdo con Schechner, la conducta reiterada efectúa la restauración de un pasado históricamente verificable o, con más frecuencia, la restauración de un pasado que nunca existió (mito, leyenda) o está cubierto de tantas capas de material secunda-

rio que su realidad histórica se ha perdido (Schechner,1985:49-50). Turner (1982:82), asimismo, se refiere al ritual como “laminado”, es decir, compuesto de varias capas o distintos niveles, el cual bajo condiciones de cambio social es capaz de una modificación creativa en todas o en alguna de esas capas, de manera similar a la propuesta por Goffman (1986:82).

Por su parte, Eliade reflexionaba: “Si el hombre de las sociedades primitivas se ha contentado con imitar para siempre los escasos gestos ejemplares revelados por los mitos, no existiría explicación para las incontables innovaciones que ha aceptado a lo largo del transcurso del tiempo” (Eliade, 2001:5). No hay sorpresa en que los ritos construyen algo nuevo, y en ese sentido son creadores y no sólo son recreación; el (re)actualizar significa tanto una restauración de segmentos de conductas como la presencia inmanente de su actualidad, por ello podemos ver en el ritual la presentación y la representación como vasos comunicantes.

En las magnas festividades del México prehispánico dedicadas a las deidades había, en efecto, una partitura, pero los participantes que la llevaban a escena no eran servidores de un autor, porque se trataba de rituales religiosos que congregaban una *communitas* que vivía el *ethos* de su cultura y las normas ceremoniales (véase Turner, 1982:47-51).

En el desarrollo de los performances se establece un vínculo con las acciones presenciadas, originando una espiral de retroalimentación. De tal manera que un ritual le dice a la gente

[...] cómo actuar en su vida cotidiana y, a la inversa: la manera en que actúan en su vida cotidiana afecta la representación [...] Se suele considerar a las representaciones míticas como modelos ejemplares, pero en realidad la vida cotidiana de la gente se expresa en el montaje, los gestos, los detalles del vestuario y las estructuras escénicas [de performances tradicionales] (Schechner, 2011:38).

En un ritual, los segmentos de conducta se representan cientos de veces y los recursos nemotécnicos aseguran que el performance sea correcto, esto es, transmitido durante numerosas generaciones

con escasas variaciones. La función de los preparativos consiste tanto en restringir las opciones o el margen de improvisación, como en organizar una partitura que todos los participantes aceptaban seguir (Schechner, 2011:37).

El largo y complejo proceso cultural mesoamericano que los mexicas vivieron en la forma particular de su propia historia, produjo un acervo mítico colectivo. A partir de este saber común, los conocedores de los ritos reunían a grupos sociales de posición diferente, y aun antagónica, en un evento único. La participación de todos originaba un sentimiento de unión, de equilibrio.

En el ritual se abría el canal de comunicación entre lo divino y lo humano por donde fluían las esencias y energías compartidas: “Las coesencias permitían el enlace de las acciones divinas con los actos pautados por el hombre”. Es decir que “lo divino no era un mero referente” (López Austin, 2005:88), estaba presente en el receptáculo, por lo que no existía en el mundo mesoamericano una separación entre el representante y lo representado. Esto mismo puede afirmarse entre los nahuas actuales, a quienes no les causa ningún conflicto percibir entidades distintas en una misma persona,⁴ por lo que tampoco cabe en su concepción nuestro binarismo entre presentación y representación.

Ahí donde la cultura occidental del siglo XXI ve la coexistencia de cotidianidad y extracotidianidad, de presentación y representación, de ser y representar, a los mesoamericanos ni siquiera les pasaba por la mente; al admitir la coexistencia se acepta el binarismo, en tanto que en el ritual mesoamericano se observa una unidad:

Así como las pirámides eran un reflejo de los montes y éstos del Monte Sagrado, las acciones humanas podían llegar a ser consideradas trasuntos del acaecer divino. Esto es particularmente interesante en el estudio de los ritos. Los muestra más como reactualización que como representación dramática. Celebrar era repetir sacramental-

⁴ Agradezco este dato a Dominique Raby durante los comentarios a mi ponencia “Los vasos comunicantes entre presentación y representación. El caso del *ixiptla* mexica”, presentada el 16 de enero de 2014 en El Colegio de Michoacán, de la cual este trabajo es una reelaboración.

mente los eventos cósmicos, unir un aquí y ahora con un allá y entonces (López Austin, 2005:88).

CREACIÓN DE PARTITURA

Para que el mito se (re)actualice en el performance debe someterse a una selección de fragmentos, hacerse una síntesis. Dicha selección se hace con una intención de querer que tenga el efecto deseado, para lo cual el grupo que va creando las configuraciones hace intervenir símbolos (conductas restauradas) que se materializan en la estructura dramática del ritual.

En esas culturas donde las performances se transmiten oralmente, la autoridad no reside en los datos o en anteriores performances documentados, sino en las “personas respetadas” que, en el cuerpo, tienen el conocimiento performático necesario. El original no es fijo, como en las diferentes formas de registro; está en los cuerpos que transmiten no sólo el “original”, sino también sus propias interpretaciones encarnadas de ese original (Schechner, 1985:49).

Aun cuando desde tiempos ancestrales el ser humano ha establecido una comunicación con lo sagrado a través del canto, la música, la danza y los ornamentos, algunas sociedades, que por una serie de transformaciones se tornaron fuertemente estratificadas, generaron un grupo en el poder político, en el que se encontraban los conocedores de los ritos. Estos especialistas comulgaban con los intereses del grupo social al que pertenecían y contribuían a la transmisión de la ideología hegemónica, por lo que al ordenar de una manera determinada recursos como la dramatización de los mitos, el canto, la danza, la disposición escenográfica, los movimientos, etc., podían lograr con mayor eficacia la transmisión ideológica.

En la sociedad mexicana, la toma de decisiones que implicaba la selección de conductas restauradas era una función que cumplían los poseedores del conocimiento de los ritos propiciatorios y los ciclos calendáricos que regían casi todas las actividades en los distintos niveles de la organización social. Estos individuos pertenecían al sacerdocio integrante del gobierno central y, por ende, actuaban en estrecha

concordancia con los intereses políticos e ideológicos de los demás miembros del grupo en el poder.

La imagen de la edición de una película, comentada ya en otros párrafos, nos sirve como metáfora para pensar sobre lo que se elige del pasado para reactualizarlo, transformado en algo que es conveniente realizar en un presente en función del futuro. Al momento que se hace la elección, el momento de la toma de decisiones, también se está efectuando una recomposición del pasado. En ese lapso aún no tiene lugar la realización en vivo, es apenas el tiempo de la preparación, de pensar en las implicaciones que tienen las determinaciones efectuadas en un presente en función de una concepción ideológica, en la construcción de la memoria del pasado, quizá incluso de la invención de un pasado con una utilidad para el futuro. Como en el México prehispánico, aquellos memorables eventos de la quema de códices en el siglo XVI solamente fueron una expresión de la desesperación por apresurar el cambio de un pasado, no tener la paciencia de “editar la película” que implicaría un más lento proceso donde forzosamente se tendría que apelar al concurso de una comunidad, esperar los tiempos calendáricos precisos, el acuerdo político entre los miembros del grupo en el poder, la preparación de los participantes que jugarían un papel más activo, la organización de la parafernalia.

DISTANCIA Y REFLEXIVIDAD

En las representaciones religiosas inherentes a la fiesta ritual encontramos diferentes niveles de percepción estética, es decir de distancia, según el grado de participación en ella, conviniendo además en que todos los asistentes, ejecutantes o eventuales espectadores, eran creyentes. La conducta estética abre una distancia respecto de la cotidianidad, lo que permite la transmisión y la reflexividad características de la conducta reiterada. Geertz habla de la diferencia en esta apreciación entre los asistentes a un rito:

Donde para los “visitantes” las representaciones religiosas, por la naturaleza de la situación, sólo pueden presentar una determinada

perspectiva religiosa que de ese modo es susceptible de ser apreciada estéticamente o analizada científicamente, para los participantes esas ceremonias son *además* [cursivas mías] materializaciones, realizaciones, no sólo de lo que creen, sino que son también modelos *para* [cursivas del autor] crear en ello. En estos dramas plásticos los hombres viven su fe tal como la representan (Geertz, 1995:108).

Lo interesante aquí es ese “además” que nos significa la función de las ceremonias como conjunto de símbolos sagrados con su rejuego de doble implicación. Por otra parte, cabe señalar la manera en que este antropólogo se refiere a sus estudios antropológicos entre los grupos étnicos de Bali. Acerca de un ritual realizado en uno de estos grupos, dice que el drama no constituye “un mero espectáculo para observar, sino que consiste en un rito en el que hay que actuar” (Geertz, 1995:110). Ésta vendría a ser una de las características de los performances religiosos, que establece una diferencia entre el teatro como objeto de contemplación, contra el que luchaba Artaud, y el ritual como espacio de acción y para la acción. El ritual, en el ámbito de la cultura, repito, sintetiza y objetiva en sus símbolos las significaciones de la cultura.

Pero las significaciones sólo pueden “almacenarse” en símbolos [o conductas restauradas]: una cruz, una media luna o una serpiente emplumada. Esos símbolos religiosos, dramatizados en ritos o en mitos conexos, son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancias como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera en que uno debería comportarse mientras está en el mundo (Geertz, 1995:118-119).

Entonces, el ritual es un espacio de acción porque la síntesis expresada en los símbolos se presenta dramatizada, viva, en movimiento; y es para la acción porque conmueve, mueve a la acción conduciendo hacia una manera de actuar. “Sintetizo al decir que el rito era una re-actualización del mito. [D]urante el rito [...] se pone en marcha aquí

y ahora un proceso cósmico que tenía lugar en el tiempo-espacio del mito. Era una acción en el dispositivo; pero sus efectos consistían en la transformación directa de la realidad” (López Austin, 2005:91)

No puede soslayarse que esta colectividad, o reunión de individuos en torno a una sola —aunque compleja— acción social, recibe el mensaje de los “estrategas” del ritual, cumpliéndose así las funciones que debe tener en la sociedad. “En culturas tribales y agrícolas, aun en las relativamente complejas, el potencial innovador de la liminalidad ritual parece haber estado circunscrito, inactivo o puesto al servicio del mantenimiento del orden social” (Turner, 1982:85). Turner se refiere a que el ritual contiene un potencial innovador de la cultura, es decir, el medio por el cual se pueden efectuar transformaciones estructurales en un sistema sociocultural relativamente estable, por supuesto, una transformación dentro de los límites de la estructura social y que tiene que ver con ajustes internos y adaptaciones a los cambios ambientales.

En esa relación entre espectadores y actores que vincula o desvincula el rito y el teatro, no es tan sustancial el grado en que esté involucrado el asistente al rito, sino al ejercicio de su libertad para concurrir. Y no tanto porque haya esa separación física o de acciones, porque Schechner habla del nuevo teatro donde se funden unos con otros en una sola masa participativa, pero la esencia de la separación radica en la libertad con la cual confluyen los asistentes al espectáculo, y que definitivamente no se da en el ritual.

Al respecto afirma Turner:

El ritual, a diferencia del teatro, no distingue entre público y ejecutantes. En vez de ello, hay una congregación cuyos guías pueden ser sacerdotes, funcionarios del partido u otros especialistas del ritual religioso o secular, pero todos comparten formal y sustancialmente el mismo conjunto de creencias y aceptan el mismo sistema de prácticas, las mismas series de rituales o acciones litúrgicas. Una congregación está ahí para afirmar el orden teológico o cosmogónico, explícito o implícito, que todos sustentan en común, para actualizarlo periódicamente para sí mismos e inculcar los principios básicos de ese orden a sus miembros más jóvenes (Turner, 1982:112).

En las sociedades mesoamericanas, una de las fuentes de legitimidad del grupo en el poder viene de su inserción en el pasado colectivo, en la historia del grupo étnico. De esa historia se extraen imágenes, símbolos, modelos de acción que reconstruyen la historia en forma idealizada, según las necesidades y al servicio del poder.

EL RITUAL DE LA FIESTA TÓXCATL

En el calendario solar mesoamericano, consistente en 18 meses de 20 días cada uno, los mexicas celebraban a fines de mayo la festividad de la veintena llamada *tóxcatl*. En ella se efectuaba la reactualización del nacimiento de Tezcatlipoca, su transcurrir en el mundo, su fusión con Huitzilopochtli y su muerte. Sin embargo, dado su vínculo con el *tlatoani*, la fiesta de Tezcatlipoca era también una metáfora de la vida de un gobernante: su preparación, su entronización, sus funciones y su muerte. Esto es, el gobernante, al ser reconocido como tal, se convertía en el doble de Tezcatlipoca. Por tanto, los lazos entre uno y otro se volvían indisolubles (Toriz-Proenza, 2011: 210).

Esta compleja forma simbólica abarcaba dos etapas, aquella que duraba 17 veintenas, en la cual se mostraba al dios Tezcatlipoca en sus atributos de Telpochtli, Titlachuan, Yoalli Ehécatl, Tloque Nahuaque, y la de la veintena de *tóxcatl*, que iniciaba con Tezcatlipoca transformado en guerrero *yaotequihua*, y desembocaba en la festividad de los últimos cinco días de la veintena.

La forma procesual de la fiesta *tóxcatl* se asemeja a la de algunos ritos de paso que parten de una estructura social cotidiana (fase preliminar), para pasar a ritos de transición (fase liminal), y luego, por esas experiencias liminales regresa, mediante ritos de reagregación, a la participación social estructural, pero ya con una transformación (fase posliminal) (Van Gennep, 1960:21).

Ahora bien, esta liminalidad, componente antiseccular y esencial del ritual, según Turner, actúa sobre una colectividad reunida en el rito, percibiéndose por cada individuo según su grado de participación en él.

Los participantes en los principales rituales de religiones vitales, sean tribales o postrribales, pueden ser activos o pasivos a su vez respecto del movimiento ritual, el cual Van Gennep, y más recientemente Ronald Delattre han demostrado que produce ritmos biológicos, climáticos y ecológicos, así como ritmos sociales, como modelos para las formas procesuales que emplea secuencialmente en su estructura episódica. Se involucran *todos* los sentidos de los participantes y ejecutantes; *escuchan* música y plegarias, *ven* símbolos visuales, *paladean* comida consagrada, *huelen* incienso y *tocan* personas y objetos sagrados (Turner, 1982:81, cursivas del autor).

Los receptores, mediante una percepción sensorial, estética, se ven involucrados en un movimiento ritual que genera distintos tipos de ritmos que regulan las secuencias a seguir en el proceso ritual y que le otorgan a éste su dramaticidad. La existencia de diversos ritmos y secuencias hace que la actuación de los participantes se lleve a cabo en diferentes niveles; por ello ya anteriormente se hacía referencia a dos clases de participantes: ejecutantes y espectadores, que podría asociarse a los activos y pasivos de que habla Turner. La actuación de ambos puede variar o no, dependiendo de los ritmos y formas procesuales seguidas en el rito. De tal manera que en algunas de sus secuencias, unos participantes actuarán como ejecutantes, mientras que otros lo harán como espectadores y, al variar la secuencia, eventualmente cambiarán las funciones de los participantes (Toriz-Proenza, 2011:35).

LA FASE PRELIMINAL

El proceso performático iniciaría en esta fase con los preparativos para la presentación pública. En particular, en la fiesta tóxcatl, esta fase estaría constituida por el adiestramiento del personificador y de las personas que van a participar ejecutando las diversas acciones (incensación, danza, canto, presentación de ofrendas, etc.), así como por la preparación o manufactura de los objetos que se utilizarán (atuendos, pintura corporal, comida, adornos, etc.). La fase preliminar concluiría cuando el gobernante coloca el atavío de Tezcatlipoca en el personificador.

El conocimiento ritual obligaba a sus poseedores a ejercer una capacidad directiva en las fiestas. Debían indicar las fechas, horarios y lugares apropiados para su realización; seleccionar a los participantes y asignarles actividades; supervisar o intervenir directamente en la fase preparatoria de los participantes protagónicos; disponer el arreglo del espacio físico, con los objetos y ornamentos correspondientes a la festividad; en fin, indicar a los participantes la manera de adecuar su atuendo, lenguaje, gestos y movimientos (Toriz-Proenza, 2011:213). Aun cuando se trataba de un ritual tradicional, éste no tenía que ser una copia exacta de lo ocurrido en un suceso del pasado, o en lo estipulado en un mito; había que contar con el conocimiento —o la interpretación de lo conocido o transmitido— que tenían los sacerdotes que construían la partitura, desde su presente y en función de éste y el futuro. Lo que importaba era que estos sacerdotes tuvieran la autoridad para seleccionar los fragmentos de conductas restauradas, que vigilaran los pasos del ritual y los sancionaran.

El representante divino era llamado *ixiptla*. En el significado de este término coinciden Molina (1992:46) y Siméon (1994:218) al traducirlo como “representante” o “delegado”. López Austin (1989:119) señala que la partícula *xip* remite a piel o cobertura. Párrafos antes vimos que en la concepción mesoamericana no existe una diferencia entre contenedor y contenido, pues en el contexto ritual se conciben como unidad. Por tanto concordamos con Wolf (2001:221) cuando dice que el *ixiptla* “no sólo actuaba en el papel del dios; [el dios estaba en él].”

En *tóxcatl* el personificador de Tezcatlipoca era un cautivo de guerra, alguien perteneciente al orden natural que, en una inversión de caracteres, era revestido de divinidad. Este cautivo era cuidadosamente entrenado por especialistas para poder desplegar públicamente su arte representacional, que conjuntaba una manera de actuar ante la gente, sus gestos, ademanes, movimientos, el saber expresarse oralmente, tocar la flauta, fumar pipa, portar el atavío del dios y las flores.

El tipo de preparación de un estudiante del *calmécac* era muy similar a la del *ixiptla*, pero no igual, principalmente porque se trata de dos campos de acción diferentes: el cotidiano (educación formal) y el

extracotidiano (preparación ritual). En este último campo de acción se refuncionalizarían selecciones de mitos, transformándolas y adecuándolas para la instrumentalización ritual.

La adecuación de hechos y lenguajes hacía que el discurso ritual convirtiera en metáfora aquello seleccionado de la tradición mítica, para hacerlo presente en el ámbito extracotidiano de la comunicación con sus dioses (Toriz-Proenza, 2011:219).

Como se dijo antes, esta forma simbólica estaba compuesta de dos etapas: aquella del paseo del *ixiptla*, que se prolongaba por 17 periodos de 20 días cada uno, y la que implicaba las acciones efectuadas propiamente en la veintena de *tóxcatl*. Además, la fiesta *tóxcatl* es una metáfora compleja y “laminada”, con una yuxtaposición de varias capas. Entre ellas destacan dos narraciones dramatizadas que corren paralelas y simultáneamente: la evidente, que, cabe reiterar, trata del nacimiento ritual de Tezcatlipoca, su discurrir por el mundo mostrando algunas de las cualidades que lo caracterizan, y su muerte; y la subyacente, que relata el arribo de un *tlatoni* al poder gubernamental, una serie de acciones que dan cuenta de sus funciones, hasta el término de su mandato.

Entrelazado a estas dos acciones se halla todo un conjunto de selecciones de eventos míticos que otorgan coherencia al discurso dramático, a través de la representación objetiva de ideas y creencias. Dentro de la narración principal, referida al dios Tezcatlipoca, hallamos presente su atributo como dios de la providencia, en donde el ritual de la muerte del dios marca el final del tiempo de secas y, posteriormente, su renacer en la época de aguas. En la fiesta *tóxcatl*, esta vinculación particular entre lo divino, la realidad natural y la sociopolítica se daba en el empleo de determinados signos. Es decir, vemos cómo los poseedores del conocimiento de los ritos echaban mano de conductas reiteradas que urdían en el entramado de la gran forma simbólica de la fiesta.

Se trataba de revivificar el culto solar, de propagar la misión guerrera y victoriosa de los mexicas para infundir en el pueblo el ánimo del conquistador, y de poner en movimiento los emblemas que otorgarían una identidad como grupo étnico. Asimismo, las adecuaciones hechas con las selecciones de los mitos consideraban los fenómenos

atmosféricos. Los efectos de los cambios climatológicos eran determinantes para una sociedad basada en la subsistencia agrícola, por tanto, cuando el sol estaba en el cenit y se hallaba en su apogeo, cuando los campos estaban secos y reinaba la incertidumbre acerca de la manera en que sobrevendrían las aguas, entonces era el tiempo adecuado para celebrar tóxcatl. Por otro lado, el gobernante, al vestir al cautivo al inicio del performance, le otorgaba la facultad de personificar al dios y a sí mismo (Toriz-Proenza, 2011:226).

LA FASE LIMINAL

Una vez listos los preparativos para las andanzas del ixiptla y sus acompañantes, la fase liminal del ritual se iniciaba con la presentación pública del joven inmaculado. De allí en adelante era la encarnación de la deidad, y sufría las transformaciones marcadas en el guión de los estrategas del poder. Su aparición pública detonaba el imaginario de la gente, donde convergían la tradición cultural, las creencias míticas, las enseñanzas transmitidas de generación en generación. Ante él, la mayoría de la gente le hacía honores, lo trataba con deferencia, le rogaba favores con suspiros, se inclinaba con reverencia y besaba la tierra.

Durante 17 veintenas se llevaba a cabo la alucinante acción principal del ixiptla, el dios deambulando por doquier. En Tenochtitlan, propios y extraños conocían la omnipresencia de Tezcatlipoca; habría que imaginar la emergencia de sentimientos, emociones y reacciones que suscitaba la permanente sensación de que el dios se manifestara físicamente ante ellos. En cualquier momento, no se sabía cuándo, el personificado dios irrumpiría en la cotidianidad de la gente. Iba por calles, caminos y acequias, alternando sus tareas: oliendo sus flores, soplando la flauta o fumando su pipa; su presencia podía ser anunciada por el sonido del instrumento musical o de los cascabeles, o por el olor al humo del tabaco.

Es decir, la omnipresencia y el don de ubicuidad de Tezcatlipoca no sólo se sabía por la creencia religiosa, también se percibía. La gente se sentía siempre observada por el dios a través de su espejo, cuyo humo se esparcía en forma similar al de su pipa o al del sonido de la

flauta tañida por su *ixiptla*. La expectación dominaría a unos, pero otros serían tomados por sorpresa. Podía haber niños jugando, una mujer hilando, un comerciante arreglando su mercancía, y de repente, escuchar el musical sonido que anunciaba la inminente presencia del dios. De inmediato sobrevénía la reacción, podían verlo y escucharlo, se intercambiaban los saludos con toda la solemnidad que exigía el momento sagrado. En contraparte, la templanza del *ixiptla*, resultante de su rigurosa preparación, auspiciaba que, aun en situaciones espontáneas o de aparente improvisación, supiera a la perfección la acción que debía ejecutar, ya fuera saludar cordialmente, conversar con gracia, pronunciar con prudencia un discurso, o corresponder adecuadamente a las muestras de humildad y reverencia (Toriz-Proenza, 2011:231-232).

Los diferentes tipos de reacciones hacían de la figura del dios paseante un símbolo polivalente, el cual era portador de múltiples códigos percibidos e interpretados por sus espectadores de acuerdo con su conducta o su función social.

El hecho de que Tezcatlipoca se trasladara con sus flautas de un lado a otro de la ciudad, sin un itinerario predeterminado, lo convertía en un símbolo viviente que reforzaba continuamente los contenidos del deber ser en el mundo, en la sociedad. Este fenómeno, que ocurría durante casi un ciclo calendárico completo, cada año, se enlazaba armónicamente con su fiesta. El penúltimo día de *huey tozoztli*, la veintena anterior a *tóxcatl*, ocurría una transformación: el protagonista del ritual adoptaba otra caracterización, la del guerrero *yaotequihua*. Realizada la transformación, la gente presenciaba su casamiento con cuatro mujeres que personificaban a diosas y los observaba dirigirse a su aposento conyugal.

Al iniciar la veintena de *tóxcatl*, en la mente del público pasarían, una a una, imágenes que hacían revivir las narraciones míticas. En ellas, los personajes ejecutaban las acciones que traían consecuencias en el tiempo de los seres humanos, en el espacio terrenal. Los efectos podían ser benéficos o nocivos, por lo que suscitaban diversos sentimientos y emociones.

Al cabo de dos semanas, el *yaotequihua* y las cuatro diosas reaparecían ante el público. El quinto día previo al sacrificio, justo cuando

reaparecía el ixiptla para seguir disfrutando sus últimos momentos de vida, el tlatoani hacía mutis, no aparecía públicamente, encerrándose en sus aposentos, en espera del final de fiesta. Mientras tanto, en los festejos de esos cinco días, los participantes danzaban y cantaban durante un recorrido por tierra y por agua.

En la procesión predominaba un ambiente eminentemente festivo: se bailaba, se cantaba y se prodigaban obsequios y comida. Iban con sentimientos y emociones que se entrecruzaban: el orgullo por las victorias de sus ancestros, revivificadas al pasar por los sitios conmemorativos y al entonar los cantos alusivos; la seguridad de que la participación en el festejo auspiciaría la continuidad de la buena marcha del universo; la empatía con sus antiguos líderes y los actuales, que los guiaban a conformar la nación más poderosa, y en última instancia les permitían la subsistencia y el bienestar, dados sus nexos con los seres divinos.

Entre los significados de la peregrinación emblemática se observa que los lugares en los que festejaban remitían a ciertos pasajes de la migración mexicana en busca de un sitio fundacional. Asimismo, con la reactualización del mito se pretendía reafirmar dos aspectos: el nexo de los mexicanos con los grupos portadores de elementos culturales fundamentales y el enaltecimiento de los seguidores de Huitzilopochtli como vencedores de guerra (Toriz-Proenza, 2011:235-236).

LA FASE POSLIMINAL

El modelo presentado en tóxcatl en forma viva, dinámica, se verificaba luego en la cotidianidad. El último día de la fiesta se daba la muerte y la vuelta a nacer del dios. Al día siguiente se retornaba a la faena diaria, pero también comenzaba el deambular del dios por las calles. Tóxcatl había concluido, pero no así el ciclo dramático divino.

La descripción de tóxcatl con que contamos corresponde a un ritual determinado históricamente, que da cuenta de la manera en que se desenvolvía poco antes de la llegada de los españoles. Situados en ese momento histórico, el espacio temporal y el espacio físico se unían en forma congruente en un discurso hegemónico, que bus-

caba diluir los conflictos entre etnias, clases y grupos, a la vez que reforzaba autoritariamente el orden y las diferencias sociales.

Los dispositivos para refuncionalizar la selección de los mitos correspondientes consistían, principalmente, en la ausencia de la persona del gobernante y en los espacios elegidos para la procesión de esos días en la zona chalca. Por un lado, el abandono del tlatoni podría rememorar la sequía por imposición divina, y con ello hacer más evidente la condición climatológica que en esos momentos vivían, junto con los efectos devastadores en la agricultura. Esta lectura por parte del espectador provocaría diferentes reacciones: una sensación de angustia y desazón ante el deseo vehemente de que las secas llegaran a su fin, un sometimiento a las órdenes de los conocedores del ritual, un reconocimiento de la obligatoriedad de cumplir todos y cada uno con el papel asignado, así como una mayor toma de conciencia acerca de la situación por la que se atravesaba.

Los espacios elegidos para la representación de ese mito denotaban la ocupación de lugares donde los guerreros mexicas habían obtenido victorias, por lo que su uso implicaba una reglorificación de las incursiones bélicas. Ello, a su vez, motivaba el ánimo conquistador del pueblo mexica. “La conducta restaurada ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser” (Schechner, 2011:39). En sus escenificaciones, a sabiendas y hasta irónicamente, los organizadores manipulaban poderosos símbolos interculturales, invadían espacios de poder o con una fuerte carga simbólica, como era el caso del uso de sitios chalcas.

Otro ejemplo lo constituía el templo al que iba a morir el ixiptla de Tezcatlipoca, el cual llevaba el nombre simbólico de *tlaochcalco*, como réplica del poblado donde, dos siglos antes, Tezcatlipoca había impuesto una sequía de cinco años. Esta réplica tenía una connotación que habría que agregar: el castigo divino había sido infligido sobre los chalcas, enemigos de los mexicas. Aún más, la acción punitiva no finalizó sino con una exhibición de humildad, reverencia y súplica, para que Tezcatlipoca mostrara dos de sus facultades: la que obraba sobre el clima y aquella que lo hacía otorgante del *tlatocáyotl*, el don de gobierno (Toriz-Proenza, 2011:257-258).

Al nombrarse así el templo desaliñado donde se llevaba a cabo el rito, proyectaban hacia los chalcas el concepto en el que tenían a su ciudad, y por ende, el desprecio hacia sus moradores. Además, se les mostraba que ahí tenía lugar el sacrificio de un cautivo de guerra, con lo cual pudieron buscar la intimidación de sus vecinos. Las significaciones del templo tlacochcalco aumentaban al localizarse éste a las orillas de Tlapitzahuayan, “el lugar donde se tañen las flautas”, el instrumento del dios. Metafóricamente, el gobernante supremo era la flauta de Tezcatlipoca, estaba a su servicio y comunicaba sus mensajes del deber ser de la sociedad.

Cabe recordar que, amén de este significado metafórico, Tlapitzahuayan se erigía como el lugar adonde los mexicas se establecerían al quinto año de la muerte de Cópil —el mítico personaje de cuyo corazón brotaría el signo inequívoco donde se edificaría México-Tenochtitlan. Por tanto, para ellos, la realización del evento en ese lugar en el quinto día de las festividades de la veintena de tóxcatl, conmemoraba la peregrinación de sus ancestros en busca de su sitio fundacional. Asimismo, Tlapitzahuayan adquiría relevancia por dos razones más: por un lado, había sido un lugar donde los mexicas derrotaron a los chalcas. Por otro lado, ahí se encontraba uno de los santuarios nahuas más importantes, el cual tenía como advocación a Tezcatlipoca.

Al volver a la cotidianidad, en la mente de todos resonaba el epíteto de tóxcatl: “Nadie viene a un final aquí sobre la tierra con felicidad, riquezas y bienestar” (*Códice florentino*, 1979:II, 24:33v-34r; 1950-1982:II, 68). Por esto y por lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que tóxcatl estaba instituido a la manera de un *huehuetlatolli* llevado a escena, como un gran modelo cultural, que indicaba a cada mexica el deber ser en su sociedad.

CONCLUSIONES

El concepto de conducta restaurada de la manera en que aquí se ha aplicado, prueba ser un instrumento útil para el análisis de eventos en el contexto ritual, si bien es posible que en otros contextos no funcione con la misma eficacia, como lo ha mostrado recientemente

Rustom Bharucha (2014:24) respecto de los fenómenos suicidas y genocidas.

Dentro de los factores implicados en la conducta reiterada pudimos observar aquellos que se pueden comprobar en la fiesta tóxcatl: había una toma de decisiones y una selección de segmentos de conductas reiteradas, un entrenamiento de los participantes previo a la realización de los ritos; las fiestas eran presentadas ante un público constituido por los sacerdotes, los dioses o los mismos participantes; había un manejo del tiempo y el espacio distinto al de la cotidianidad; creaban un imaginario visual y auditivo a través de convenciones estéticas: indumentaria, del escenario, de los ornamentos, de la pintura facial y corporal, del uso de objetos, de instrumentos musicales y de su voz; la adecuación de los códigos se realizaba performativa y estéticamente para, por vías extrarracionales, comunicar su mensaje y motivar a los espectadores a la acción.

En el performance de la fiesta se mostraban selecciones o fragmentos de creencias y narraciones míticas, acomodados en ritos dramatizados. Esto es, la elección de fragmentos se hacía mediante ideas preconcebidas, con criterios establecidos culturalmente y afinados por los intereses de la clase dirigente. Al elegir se abstraía. La abstracción en sí ya es una interpretación que, al ser objetivada en un rito, se reinterpreta, se refuncionaliza y se (re)actualiza.

Pese a la idea de duplicación o repetición, cuando anualmente se realizaba tóxcatl era diferente una y otra vez, debía reactualizarse en el sentido de responder a una contemporaneidad, a las circunstancias del presente en que se verificaba el ritual. No era algo fijo y congelado como para recortar y pegar, no se basaba en documentos escritos, eran otros los recursos nemotécnicos, la transmisión era oral y corporal, era algo vivo, en movimiento y transformación, en constante reinención; en ese sentido, siempre era una nueva creación.

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin

2001 *El teatro y su doble*, Enrique Alonso y Francisco Abelenda [1978] (trads.), 8ª reimpresión, Barcelona, Edhasa.

- BHARUCHA, Rustom
 2014 *Terror and Performance*, Nueva York, Routledge.
- BUTLER, Judith
 1988 "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, The Johns Hopkins University Press, pp. 519-531.
- CÓDICE FLORENTINO. MANUSCRITO 218-20 DE LA COLECCIÓN PALATINA DE LA BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA
 1979 Ed. Facs., 3 v., México, Archivo General de la Nación-Secretaría de Gobernación.
- FLORENTINE CODEX. GENERAL HISTORY OF THE THINGS OF NEW SPAIN
 1950- vol. II, traducción del náhuatl, notas e ilustraciones de
 1982 Charles E. Dibble y Arthur J.O. Andersen, Santa Fe, Nuevo México, The School of American Research and The University of Utah.
- DERRIDA, Jacques
 1989 "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, pp. 318-343.
- ELIADE, Mircea
 2001 *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Miguel Portillo (trad.), Barcelona, Kairós.
- GEERTZ, Clifford
 1995 *La interpretación de las culturas*, 6° reimpresión, Barcelona, Gedisa.
- GOFFMAN, Erving
 1986 *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press.
 1993 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
 2006 *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, José Luis Rodríguez (trad.), Madrid, Siglo XXI/Centro de Investigaciones Sociológicas.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo

- 1989 *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 15).
- 2005 “Modelos en la distancia: concepciones nahuas”, en Alfredo López Austin (coord.), *El modelo en la ciencia y la cultura*, México, UNAM/Siglo XXI, pp. 68-93.

MOLINA, fray Alonso de

- 1992 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana, y mexicana y castellana*, estudio preliminar de Miguel León-Portilla, 3ª ed., México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, 44).

PRIETO STAMBAUGH, Antonio y Martha TORIZ

- 2015 “Performance: entre el teatro y la antropología”, en *Diario de Campo*, tercera época, núm. 6-7, enero-abril, México, INAH, pp. 22-31.

SCHECHNER, Richard

- 1965 “Theatre Criticism”, en *The Tulane Drama Review*, vol. 9, núm. 3, primavera, The MIT Press, pp. 13-24.
- 1966 “Approaches to Theory/Criticism”, en *The Tulane Drama Review*, vol. 10, núm. 4, verano, The MIT Press, pp. 20-53.
- 1985 *Between Theater and Anthropology*, Victor Turner (pref.), Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- 1994 “Actuals”, en *Performance Theory*, Nueva York/Londres, Routledge, pp. 35-67.
- 2000 “Restauración de la conducta”, en R. Schechner, *Performance: teoría y prácticas interculturales*, Marta Ana Diz (trad.), Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- 2001 Entrevistado por Diana Taylor, “Qué son los estudios de performance”, en *Scalar*, disponible en <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/table-of-contents-esp>>, consultado el 17 de diciembre de 2014.
- 2002 *Performance Studies: an Introduction*, Nueva York/Londres, Routledge.

- 2011 “Restauración de la conducta”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 31-49.
- SIMÉON, Rémi
- 1994 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Josefina Oliva de Coll (trad.), 11ª ed., México, Siglo XXI.
- TAYLOR, Diana
- 2003 *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.
- TORIZ-PROENZA, Martha Julia
- 2011 *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta tóxcatl celebrada por los mexicas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- TURNER, Victor
- 1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Nueva York, Performing Arts Journal.
- VAN GENNEP, Arnold
- 1960 *The Rites of Passage*, Monika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee (trads.), Solon T. Kimball (introd.), Chicago, The University of Chicago Press.
- WOLF, Eric
- 2001 *Figurar el poder. Ideologías de dominación y crisis*, Katia Rheault (trad.), México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Adriana Guzmán / Rodrigo Díaz Cruz
Anne W. Johnson (coordinadores)

Dilemas de la representación:
presenias, performance, poder



SECRETARÍA DE CULTURA

Desde diferentes perspectivas teóricas y a partir de diversos casos —arte indígena y ritual prehispánico, teatro experimental y espacios pedagógicos en Yucatán, la arquitectura mimética china, gastronomía y prácticas científicas, naturaleza, cultura y condición humana, originales, traducción y copias, juego y música—, este libro explora las tensas intersecciones y los sutiles vasos comunicantes entre performance y representación. La antropología, aunque no sólo ella, ha hecho un uso excesivo de la categoría “representación” —“representaciones culturales”, “representación de la otredad”— sin (pre)ocuparse demasiado por su indagación, da por sentada su existencia sin detenerse a considerar cómo es entendida y sus efectos, alcances o lugares de aparición. Los autores de los ensayos que integran este libro aducen que representar no es un acto inocente; cuestionan además la noción de “representación” como producto o proceso de significación, o como un mero acto de sustitución. Los cruces de las prácticas performativas con la representación nos permiten reconocer el valor de la presencia, de la aparición, del hacer presente, y con éstos afloran otros conceptos que son explorados en este libro: traducción, reciprocidad, identidad, repetición, restauración, cuerpo, afecto, eficacia, juego, reflexividad, imitación, mimesis y aun “no-representacionalidad”.

BIBLIOTECA DE
ALTERIDADES

39



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA/División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Antropología

