

ESCENAS DE COGNICIÓN



PERFORMANCE Y CONQUISTA

Imágenes: Archivo de la revista *Conjunto*

Diana Taylor

El teatro, como espacio (*théâtron* en griego o “lugar para ver”), un objeto de análisis (una obra) y una lente (teatralidad), se asocia hace mucho al reconocimiento y a las formas de conocer.¹ Platón y Aristóteles pudieran no haber estado de acuerdo en lo referente al valor de lo que aprendían los espectadores, pero ambos atribuían fuerza pedagógica a la representación dramática.² El performance también se ha considerado una escena de comprensión comunitaria, incluso intercultural. En los años 70, Victor Turner afirmó que las poblaciones podían comprenderse una a la otra mediante sus performan-

Deseo agradecer a mis estudiantes en “Performance and Conquest” (primavera de 2004) por haber leído y examinado conmigo este ensayo. Pensadores rigurosos y lectores exigentes, son un público difícil de agradar. Por eso los amo. ¹ “Teatralidad” es la lente asociada al “teatro”. Afirmaría que no se trata sencillamente de un adjetivo de teatro, una “entrega teatral” o una metáfora “como si fuera un escenario”, sino una forma de la ver el carácter construido de lo real. La relación entre esto y el “performance” no es directa. El “performance” usado para denotar un evento específico (una obra, un ritual, una manifestación) es también un objeto de análisis. “Performance” como lente denota, sin embargo, el carácter construido del aparato crítico así como el objeto de análisis. Es la forma en que el crítico enmarca el evento (digamos, por ejemplo, la “Guerra Sucia” de Argentina) lo que le permite verlo como una puesta en escena del imaginario nacional y no, necesariamente, la representación más visible del poder y el posicionamiento de los actores sociales. El performance incluye imperativos sociales (Jon McKensie: *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Routledge, Londres, 2001) y prácticas normalizadoras que parecen totalmente “naturales” más que teatrales (por ejemplo, el performance de género, raza o “identidad” nacional).

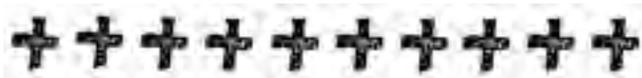
² Para Platón, en el Libro X de *La República* (Penguin Classics, Baltimore, trad. e introd. H.D.P. Lee, 1955), el artista diestro es un “charlatán” (p. 375) que puede “engañar niños o personas sencillas” (p. 374) incapaces de distinguir entre “conocimiento e ignorancia, realidad y representación”. (p. 375).

ces.³ Es evidente que estos términos, al igual que sus objetos de análisis, se repiensen y reconfiguran de modo constante. Pocos estudiosos suscriben hoy fantasías utópicas de que podemos de algún modo comprender transparentemente a otros, y a otras culturas, a través de sus prácticas performáticas. Cualquier lente teórica, sabemos por experiencia, puede ocluir tanto como revela. Gran parte de mi obra anterior ha examinado los temas de la representación, la tergiversación y el “percepticidio” y la desaparición en el teatro y el performance latinoamericanos contemporáneos. En este ensayo —en parte introducción al performance amerindio del siglo XVI y en parte polémico— pienso en las formas en que estas prácticas anteriores a la Conquista colocan en situación incómoda algunos hechos reconocidos básicos sobre los términos *teatro* y *performance* y nos piden no necesariamente que los sustituyamos, sino que volvamos a pensar en ellos, desde otra perspectiva distinta.⁴

He aquí sólo una de las muchas descripciones de los cronistas europeos del siglo XVI en que se describen los performances que vieron en el llamado Nuevo Mundo. José de Acosta escribe:

³ “Nos conoceremos mejor entrando en los performances del otro y aprendiendo sus gramáticas y vocabularios.” Victor Turner: “Planning Meeting for the World Conference on Ritual and Performance”, citado en la Introducción del volumen editado por Richard Schechner y Will Appel: *By Means of Performance*, Routledge, Nueva York, 1980.

⁴ Aunque había diferencias en los sistemas de creencias y performances de los mesoamericanos y las poblaciones andinas en los siglos XV y principios del XVI, hay similitudes importantes que nos permiten hablar de una práctica autóctona más general en el continente americano. Las diferencias parecen ser más de grado que de especie. Los mexicas (aztecas), mayas e incas valoraban altamente la canción, la danza, los festivales y otras formas de performance. Habrá que dejar para otra ocasión el examen de sus diferencias.



En un templo para la adoración de Quetzalcóatl había un patio de mediano tamaño donde, el día de la fiesta del dios, se realizaban grandes danzas y celebraciones, así como presentaciones teatrales muy divertidas. Para este fin, había en el centro del patio un pequeño teatro de unos treinta pies cuadrados, blanqueado por entero, que enramaban y adornaban para el día con todo el cuidado posible, rodeándolo por completo de arcos hechos de todo tipo de flores y aderezos de plumas; muchas aves y liebres y otros animales inofensivos colgaban entre ellos a intervalos, en el lugar donde la gente se reunía después de haber comido. Los actores salían e interpretaban pequeñas piezas cómicas, fingiéndose sordos, afectados por resfrío, cojos, ciegos y mancos, e iban todos hacia el ídolo pidiéndole salud. Los sordos daban respuestas tontas y los que resfriados tosían, los cojos caminaban describiendo sus sufrimientos y dolencias y hacían a la gente reír con ganas. Otros salían representando alimañas, algunos vestidos de escarabajos, otros de ranas, otros de lagartos y así por el estilo. Cuando aparecían, describían sus vidas y, dándose vuelta, tocaban pequeñas flautas que agradaban enormemente a quienes las escuchaban, pues eran muy divertidas. También imitaban mariposas y aves de muchos colores distintos, pues traían a los templos a jóvenes vestidos con esos trajes; subían a una arboleda de árboles allí plantados y los sacerdotes del templo les disparaban con cerbatanas y había versos cómicos en defensa de unos y en contra de otros, con lo que entretenían al público. Cuando esto terminaba, interpretaban un *mitote*, o danza, con todos estos actores, y el festival terminaba; solían hacer esto en los festivales de mayor importancia.⁵

Este pasaje, uno de los muchos escritos por los conquistadores y misioneros europeos en el siglo XVI, describe la importancia que asignaban los

⁵ José de Acosta: *Natural and Moral History of the Indies*, (Trad. Frances López-Morillas), Duke University Press, Durham, 2002, l. V, c. 30, pp. 326-327.

pueblos autóctonos al performance.⁶ Sin embargo, la descripción revela no sólo *lo que sabemos* sobre las complejidades, sino *cómo lo sabemos*. En primer lugar, los escritores en lengua castellana usaban términos de su propia tradición como *bailes*, *entremés*, *teatro*, *representantes*, como si fueran transparentes y universalmente válidos. Resulta menos evidente, tal vez, que esta descripción de Acosta no refleja en realidad lo que vio, sino lo que leyó en el *Códice Ramírez* de Juan de Tovar. Aunque sabemos que Acosta copió esta descripción palabra por palabra del manuscrito anterior, de todos modos dista mucho de ser claro quién realmente vio los sucesos descritos.⁷ Ramírez, que transcribió el manuscrito Tovar en el siglo XIX, creía que la obra había sido escrita originalmente en náhuatl en el siglo XVI por un estudioso indígena laico. La naturaleza reiterativa y derivativa de estas descripciones caracteriza muchas de las

⁶ Aparte de este pasaje, copiado del *Códice Ramírez* de Juan de Tovar (Hernando Alvarado Tezozomoc: *Crónica Mexicana* y *Códice Ramírez*, Editorial Porrúa, México, 1987, p. 9.), cf. Diego Durán: *Book of the Gods and Rites* y *The Ancient Calendar*, Univ. of Oklahoma Press, Norman and London, 1971, p. 135, y su *History of the Indies of New Spain* (Trad. Doris Heyden), University of Oklahoma Press, Norman and London, 1994); Fray Toribio de Benavente (Motolinia): *History of the Indians of New Spain* (Trad. Elizabeth Andros Foster), The Cortés Society, Berkeley, CA, 1950), tercera carta de Hernán Cortés (en *Letters from Mexico*, (Trad. Anthony Pagden), Yale University Press, New Haven, 1986; Fray Gerónimo de Mendieta: *Historia eclesiástica indiana*, Ed. S. Chávez Hayhoe, Ciudad de México, 1945, y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl: *Historia Chichimeca*, Dastin, S.L., Madrid, 2000, p. 173.

⁷ José Fernando Ramírez, quien copió en 1860 el manuscrito hoy conocido como *Códice Ramírez*, especula que el original perdido estaba escrito en náhuatl (*lengua mexicana*). La copia con que trabajó estaba escrita en dos columnas, observa, y la de la derecha estaba en blanco (*Códice Ramírez*, p. 9). Ramírez calcula que el manuscrito, que carece de fecha, se escribió no después de mediados del siglo XVI, basándose en parte en la prueba irrefutable de que Fray Diego Durán tomó pasajes de él en 1579 (p. 11). El manuscrito sirvió también de base a la *Crónica mexicana* de Hernando Alvarado Tezozomoc. En 1876, Alfredo Chavero se suma al debate afirmando que “el autor de esta bella obra parece haber sido un mexicano de pura sangre que escribió en su lengua materna” (Cf. Hernando Alvarado Tezozomoc: *Crónica mexicana*, ob. cit., p. 161).



crónicas europeas.⁸ Los marcos formulaicos de estas escenas de cognición nos hacen dudar de las afirmaciones de que se basen en conocimiento producto de supuesta participación. En lugar de pruebas recogidas por testigos de primera mano —parte del repertorio de prácticas incorporadas que generan, almacenan y transmiten la memoria social que he examinado en *The Archive and the Repertoire*— esta descripción emana de fuentes de archivo.⁹

La memoria de archivo, afirmo, mantiene un núcleo perdurable: registros, documentos, textos literarios, restos arqueológicos y huesos que supuestamente son resistentes al cambio. El valor, la pertinencia o el significado de los restos pudieran cambiar con el tiempo, como lo hacen las formas en que se interpretan, incluso incorporadas. Mediante ardid del archivo, la escena, tal como se vio, se reproduce e inserta, íntegra y no reconocida, en los recuentos escritos. Lo que sabemos, pues, parece basado en afirmaciones de testigos no identificados y en la adaptación muy sospechosa de originales perdidos.

¿Significa esto que no debemos tratar de comprender cómo eran estos performances o especular sobre las funciones religiosas, sociales y políticas a que sirvieron? En modo alguno. Puede que la mayoría de nuestros esfuerzos por comprender e interpretar sucesos presentes y pasados, cuando no todos, se basen en fuentes no identificadas, información insuficiente, originales no existentes y perspectivas limitadas. Yo indicaría, además, que las antiquísimas afirmaciones de que no podemos conocer mucho sobre las culturas anteriores a la Conquista —y que, por tanto, no debemos realizar el intento de conocerlas— se alimentan tanto de una política deliberada de olvido y desaparición como de un reconocimiento de las dificultades. Pero sí significa que ejerzamos cautela cuando analicemos *qué* sabemos y *cómo* lo sabemos. La terminología —palabras como teatro y performance— comprende simultáneamente el *cómo* y el *qué*. La lente (el *cómo*) construye el objeto de análisis (el *qué*).

⁸ La obra de 1498 de Fray Ramón Pané: *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, Siglo Veintiuno, México, 2001, primera crónica conocida escrita en lengua europea en el continente americano, comienza con una apertura formulaica que caracteriza gran parte de esta literatura: “Yo, fray Ramón [...] escribo lo que he podido saber y entender de las creencias y idolatrías de los indios” (p. 3).

⁹ Cf. mi *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, NC, 2003, c. 1.



Aquí, pues, afirmaré que términos como teatro y performance señalan de modo imperfecto sistemas del siglo XVI de práctica incorporada que crea y transmite la memoria social. Pero siento que necesito continuar usándolos. ¿Por qué mantener estas palabras en lugar de buscar otras nuevas? ¿Por qué no, por ejemplo, usar palabras como *olin*, “movimiento” en náhuatl, que significa la fuerza que genera el movimiento del sol, las estrellas, la tierra y los elementos? ¿O *areíto*, en arahuaco, que hace referencia a la canción-danza, un término que borra con eficacia las fronteras aristotélicas entre las formas de arte?

En primer lugar, como he sostenido con detenimiento, tomar una palabra desarrollada en un contexto distinto para señalar una cosmovisión profundamente diferente a fin de adaptarla a nuestras necesidades analíticas del momento sencillamente la violenta.¹⁰ Toda terminología refleja una historia de práctica. No podemos crear o adoptar palabras sin más ni más para examinar objetos más complejos de análisis. De todos modos, en la venganza del referente, el *qué* en última instancia presiona al *cómo*; o sea, los objetos de análisis exigirán que los estudiosos reexaminemos nuestros propios sistemas de creación de significados, nuestras lentes críticas, nuestra terminología. Palabras como *olin* y *areíto* nos recuerdan que cualquier análisis que no tome en cuenta el movimiento o las fronteras borrosas fracasaría. De modo que, idealmente, este ensayo sería tanto un examen de nuestras coordenadas epistémicas como del teatro y el performance anteriores a la Conquista.

Algunos eventos, como el descrito anteriormente, se parecían a lo que los cronistas veían como teatro. Incluían música, canto, baile, recitación, diálogos, imitaciones, acrobacias, críticas, números miméticos humorísticos.¹¹ Esta descripción señala características que conocemos de otras múltiples fuentes: los intérpretes eran muy hábiles. Llevaban trajes, máscaras y maquillaje

¹⁰ Ibid, pp. 12-15.

¹¹ El *Popol Vuh*, libro sagrado de los maya quiché, se refiere a las danzas como entretenimiento: “Si sólo vinieran a actuar para nosotros, nos asombrarían y maravillarían”, dijo Xibalba refiriéndose a los dos “niños” sagrados, Hunahpú y Ixbalanque. “Por favor, entreténgannos... ¿Qué desean que les demos en pago [...] De modo que comenzaron con sus cantos y bailes y entonces llegaron todos los xibalbanes, los espectadores llenaron el lugar y bailaron todo: bailaron la Comadreja, bailaron el Armadillo” (*Popul Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Trad: Dennis Tedlock, Simon and Schuster, New York, 1985, pp. 151-152).



corporal elaborados y de gran colorido y, a veces, títeres y zancos.¹²

Aunque no podemos conocer con exactitud qué significaban para los participantes estas representaciones, hay algunas cosas que sí podemos conocer. La vasta mayoría de la población aprendía y transmitía conocimiento mediante las prácticas incorporadas que constituían el repertorio. Mediante técnicas formales e informales de incorporación, en lugar de inscripción, las personas memorizaban y ensayaban preceptos sociales fundamentales.¹³ Aunque el pasaje hace referencia a “actores”, la población se formaba rigurosamente en el *telpochcalli* (escuelas locales) o *calmecac* (escuelas templo) en comportamientos sociales tales como el barrido, la guerra, el cultivo y el tejido. Todos eran cantantes y bailarines consumados por haber asistido a escuelas especiales, al *cuicacalli* (casa de canto). Sin excepción, niños y niñas entre doce y quince años “bailaban y cantaban hasta bien entrada la noche bajo los ojos vigilantes de los instructores.”¹⁴ La formación era obligatoria y los estudiantes pasaban muchas horas (desde la puesta del sol hasta la medianoche) en el *cuicacalli* perfeccionando sus técnicas en espacios grandes,

¹² Patrick Johansson (ed): *Teatro mexicano, v. 1: Festejos, ritos y propiciatorios y rituales prehispánicos*, CONACULTA, Ciudad de México, 1992, p. 26. Durán afirma haber visto personalmente “un indio gigante que apareció en una procesión de la fiesta del Corpus Christi” que, en realidad, era un hombre en zancos, (*History*, pf. 9). Véanse también Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, Ciudad de México, 1987, p. 333; María Sten: *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Editorial Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982, y María Sten (ed.): *El teatro franciscano en la Nueva España*, CONACULTA-UNAM-FONCA, Ciudad de México, 2000; Tomoeda, Millones y Kato: *Dioses y demonios del Cuzco*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2001.

¹³ Paul Connerton establece una distinción entre las prácticas de “incorporar” e “inscribir”. Paul Connerton: *How Societies Remember*, Cambridge UP, Cambridge, 1989, pp. 72-73. En *La extirpación de la idolatría en el Perú* (1621), Pablo José de Arriaga describió fiestas en *huacas* que seguían incluyendo purificación ritual: ayuno, abstinencia sexual, permanecer cantando, bailando y contando cuentos durante cinco o más días con sus noches. (Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1999, pp. 56-62).

¹⁴ Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt: *The Essential Codex Mendoza*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 166.

bellamente escogidos.¹⁵ *Caballeros*¹⁶ y guerreros también se formaban regularmente en recitación y danza. Incluso el gobernante ejecutaba una “danza principesca” en ocasiones especiales, como hacían los sacerdotes que encarnaban figuras de dioses.¹⁷ Hombres y mujeres danzaban en público —casi siempre coreografiados en dos hileras paralelas de bailarines que se movían en línea recta, giraban y bailaban en dirección opuesta¹⁸ o en círculos concéntricos.¹⁹ Las danzas eran enormes y a veces incluían a miles de personas. Diego de Landa, el fraile franciscano que fue obispo de Yucatán en 1571, describe una danza de guerra “en que 800 indios, más o menos, danzan con pequeñas banderas en gran compás guerrero, y ninguno de ellos pierde el ritmo”.²⁰ Además, los hombres muchas veces se vestían de mujer e imitaban prácticas de género (como tejer) asociadas a esos papeles. Los músicos tocaban tambores (entre ellos tambores de dos tonos y tambores de carapacho de tortuga), trompetas, calabazos, huesos con muescas, conchas, flautas y maderos con sonajas.²¹ Casi siempre las presentaciones se desarrollaban al aire libre, a veces en espacios muy públicos como templos y patios, a veces en el espacio más ais-



lado de un patio privado.²² El propósito de estos performances variaba, aunque siempre incluía un componente religioso. Los cómicos de la descripción anterior elogiaban a Quetzalcóatl y pedían salud. Las celebraciones y conmemoraciones servían simultáneamente como mecanismo de integración social y como vehículo para afirmar la *otredad* ridiculizando diferencias regionales y étnicas.²³ Algunas danzas preparaban a los guerreros para la batalla o celebraban la victoria. En ocasiones, la danza-cantada (como los *areítos*, o *mitotes* en náhuatl, *taqui* en quechua) narraba historias individuales o del grupo y glorias pasadas. Las danzas-cantadas eran comunes en los territorios azteca, maya e inca como hacen evidente los términos, imágenes y crónicas.

Estos performances teatrales se presentaban dentro del contexto de un performance más amplio: los muchos festivales religiosos que se desarrollaban como cosa de rutina en los amplios paisajes urbanos. Estas observancias mantenían los ritmos sociales en sincronía con el muy ritualizado movimiento del tiempo, hecho visible mediante la elaborada coreografía de los calendarios. Las celebraciones requerían su propio diseño y convenciones de participación. Los espacios se transformaban: se limpiaban y adornaban. Los cuerpos humanos se convertían también en sitios purificados mediante el ayuno, la abstinencia sexual, las perforaciones corporales, el sacrificio, la comida y bebida rituales.²⁴ Todos participaban en estas festividades a las que “asis-

¹⁵ Berdan y Rieff Anawalt escriben: “En el cuicacalli no sólo se enseñaban canciones y danzas, esenciales para el desempeño adecuado de la mayoría de los rituales y ceremonias religiosas, sino que las propias canciones contenían una vasta cantidad de información. Estas canciones, de contenido predominantemente religioso, ensalzaban a las deidades y hablaban de la creación, de la vida y de la muerte, y de la relación entre los mortales y los dioses” (p. 167). Cf. también Alfredo López Austin: *La educación de los antiguos nahuas*, vv. 1 y 2, SEP, México, 1985.

¹⁶ En español en el original. (N. del T.)

¹⁷ Bernardino de Sahagún: *Florentine Codex*, Trad. Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble, Ed. Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble, v. 1. Pp 1-12. School of American Research and University of Utah, Santa Fe, New Mexico, 1982, l. I, p. 30.

¹⁸ Cf. la obra del siglo XVIII de Francisco Javier Clavijero: *Historia antigua de México*, Porrúa, Ciudad de México, 1945, l. 2, XLIII, p. 300.

¹⁹ Sahagún nos dice que las mujeres corrientemente “danzaban en corro”, citado por Alfredo López Austin: ob.cit., v. 2, p. 37.

²⁰ Friar Diego de Landa: *Yucatan Before and After the Conquest*, Trad. William Gates, Editorial San Fernando, Ciudad de México, 1993, pp. 58-59.

²¹ Bernardino de Sahagún: *Codex Florentino*. En *Natural and Moral History of the Indies* (Ob. cit.), Acosta describe en relación con Perú: “Tocan diversos instrumentos para estos bailes. Algunos son como flautas o tubos, otros como tambores, otros como conchas; lo usual es que usen sus voces, todos cantando” (p. 375).

²² “Los bailes más principales eran en las plazas, otras veces en casa del mayor señor en su patio, porque todos los señores tenían grandes patios... Cuando habían habido alguna victoria en guerra, o levantaban nuevo señor, o se casaban con señora principal, o con otra novedad alguna, los maestros componían nuevo cantar, demás de los generales que tenían en las fiestas de los demonios, y de las hazañas antiguas, y de los señores pasados... en las plazas o grandes pueblos solían ser más de mil y a veces de dos mil”. (Mendieta, v. c. XXX 1, pp. 153-157. María Sten: Ob. cit, 1982, p. 22.)

²³ Véase la descripción que hace Clendinnen de la “memorable caricatura de la rareza huasteca” que hacen los mexicanos mediante la danza. Cf. Inga Clendinnen: *The Aztecs: An Interpretation*, Cambridge U.P., Cambridge, 1991, p. 34.

²⁴ En *La extirpación de la idolatría en el Perú* (1621), Pablo José de Arriaga describió fiestas en *huacas* que seguían incluyendo purificación ritual: ayuno, abstinencia sexual, permanecer cantando, bailando y contando cuentos durante cinco o más días con sus noches. (Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cusco, 1999, pp. 56-62).

tía la ciudad completa”, según *La Historia de las Indias de Nueva España*, de 1581, del fraile dominico Diego Durán.²⁵

Las ceremonias, según indican las descripciones, incluían actos múltiples de pago de deudas y sacrificio y, con frecuencia, sobre todo entre los mexica (conocidos también como aztecas) incluían sacrificio humano. En el ápice de la pirámide, el punto de contacto entre el cielo y la tierra, los sumos sacerdotes representaban la escena de dar y tomar vida humana. Se bañaba y preparaba a las víctimas, muchas veces cautivos de guerra pero con frecuencia mujeres y niños. Los seis sacerdotes que realizaban el sacrificio aparecían en la pirámide enfundados en trajes largos y coloridos, los rostros y cuerpos pintados. Se adornaban como el dios “al que representaban ese día”.²⁶ Al principio de la ceremonia, los sacerdotes “se humillaban ante el ídolo”.²⁷ Las víctimas ascendían las escaleras del templo “enteramente desnudas”. Un sacerdote asignado especialmente bajaba del templo sosteniendo un *ixipatl* (delegado/imagen de dios) en los brazos que “mostraba a los que iban a morir”.²⁸ El sacrificio ritual era formulaico: cuatro sacerdotes sostenían los brazos y pies de la víctima, otro le sostenía la cabeza y el “sumo sacerdote (o *Topiltzin*) le sacaba enseguida el corazón, lo elevaba al sol, lo lanzaba a la imagen de Huitzilopochtli, y hacía rodar el cuerpo por las escaleras del templo”.²⁹ El propietario reunía y devolvía los cuerpos a su *capulli* (barrio), donde se les comía “para celebrar el banquete”.³⁰ En algunos festivales, se quitaba la cabeza y la piel a la víctima como parte de la celebración.³¹ En el continente americano se desarrollaban múltiples formas de sacrificio humano con variaciones regionales.³² Aunque la práctica parece cruel, reflejaba la creencia de que

²⁵ Diego Durán: Ob. cit., 1994, p. 94

²⁶ *Ibid.*, p. 91.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 92

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cf. uno de muchos ejemplos en Bernardino de Sahagún: Ob. cit., I, II, p. 31.

³² Entre las formas de sacrificio estaban abrir el pecho y extraer el corazón (preferida por los aztecas), la decapitación (preferida por los mayas), la lapidación, el matar a la víctima a flechazos y otras (cf. edición especial de *Arqueología Mexicana* sobre el sacrificio, v. XI, n. 63). Acosta afirma: “Aunque los peruanos superaron a los mexicanos en la muerte de niños y el sacrificio de hijos (porque no he leído o sabido que los mexicanos hicieran esto), en el número de hombres que sacrificaron y la horrible forma en que lo hicieron los mexicanos superaron a los peruanos y a cualquier otra nación del mundo” (p. 293).

no había división firme entre la vida y la muerte. Ser no se consideraba ontológicamente estable, sino en flujo, una condición transitiva entre el aquí y el allá. Las víctimas propiciatorias se unirían a los dioses, a veces llevando mensajes de quienes estaban en la tierra, mientras la energía y fuerza de las víctimas podía transferirse a otros en la tierra que portaran su piel. El sostén de estas prácticas se encontraba no en la crueldad o la venganza, sino en los conceptos de continuidad y reciclaje constante de las fuerzas vitales.³³ Los mayas, por ejemplo, llamaban a algunas formas de sacrificio “ahil”, actos de creación.³⁴

Estos performances servían no sólo para honrar a los dioses, sino para reforzar la red de sistemas y prácticas de creencia en los mundos mesoamericano e inca. En la situación andina, como observa el antropólogo peruano Luís Millones, la población se encontraba dispersa. Como cultivaban la tierra y criaban animales, su contacto entre sí era mínimo salvo durante las fiestas designadas que los reunían. Aunque antes del surgimiento del imperio inca estas eran asuntos locales, se fueron haciendo cada vez más parte de la red imperial creada por los incas para control territorial.³⁵ Lo mismo se aplica incluso en mayor grado a los aztecas, quienes celebraban los mismos festivales, el mismo día, del mismo modo, en toda Mesoamérica.³⁶ Según Durán, durante una ceremonia podía haber un sacrificio de mil personas.³⁷ “Cuando todas estas ceremonias, danzas, sacrificios, farsas y juegos

³³ Ross Hassig señala que “según las creencias aztecas, todos los que morían en batalla iban a *ilhuicac*, el lugar del sol, al igual que quienes eran capturados en batalla y sacrificados después. Luego de cuatro años en *ilhuicac*, se transformaban en aves y mariposas y regresaban a la tierra” (*Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control*, University of Oklahoma Press, Norman, 1988, pp. 118-119.)

³⁴ David Stuart: “La ideología del sacrificio entre los mayas.” *Arqueología Mexicana*, v. XI, n. 63, p. 28.

³⁵ Luís Millones escribe: “Organizadas así, las fiestas adquirieron importancia política según los señores de Cuzco comenzaron a participar. Cada festival significaba la conformidad temporal en un espacio ocupado por multitudes. Las ceremonias investían el espacio de valores ideológicos nuevos”. Cf. *Actores de altura: Ensayos sobre el teatro popular andino*, Editorial Horizonte, Lima, 1992, p. 22.

³⁶ Durán observa: “La misma fiesta, los mismos ritos, se presentaban ante su dios, del mismo modo que se hacía en México. Todas las provincias de la tierra practicaban las mismas ceremonias. Era una ceremonia universal [...] Cada pueblo sacrificaba prisioneros tomados por sus propios capitanes y soldados” (Diego Durán: Ob. cit., 1994, pp. 92-93).

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁸ *Ibid.*, p. 95.



habían terminado —todos realizados para los dioses— los actores, sacerdotes y dignatarios del templo tomaban la imagen de masa y la despojaban de sus ornamentos”.³⁸ Los participantes comían el cuerpo del dios hecho de masa de amaranto (*ixiptlatl*) en un acto que, según Durán, era similar a la comunión. Durán pedía a su “lector que observara la astucia con que este rito diabólico imitaba el de nuestra Santa Iglesia, que nos ordena recibir el Cuerpo y Sangre Verdaderos de nuestro Señor Jesucristo”.³⁹ Los frailes no podían imaginar otro guión más que el bíblico que conocían. Su forma de eludir la otredad radical era tratar de adecuar los performances que presenciaban al marco preexistente de la doctrina cristiana.⁴⁰

Estos extraordinarios performances se desarrollaban dentro del contexto de un performance aún más amplio: la coreografía de los reinos sagrado y terrestre. Para los amerindios, el mundo terrestre y el cósmico funcionaban juntos, sosteniéndose y reflejándose mutuamente. Los mitos mesoamericanos de la creación, por ejemplo, narran cómo los dioses se sacrificaban por los seres humanos, derramando bien literalmente su sangre, haciendo penitencia y arrojándose al fuego a fin de crear a las personas y a su mundo. Los dioses, a su vez, requerían sacrificios

similares de sus criaturas.⁴¹ Estos mitos describen cómo cuatro de los cinco soles que existían terminaron abruptamente llevando a un fin catastrófico la vida en la tierra. Para que el sol siguiera saliendo, la lluvia cayendo y la tierra se viera libre de temblores, tormentas, incendios y sequías aniquiladores, era necesario llevar a cabo una serie estricta de prácticas rituales como forma de pagar la deuda (*tlaxtlaua*) a los dioses.

Mediante performances incorporados, los grupos amerindios recreaban perpetuamente la historia primaria de conflicto y sacrificio. El performance, en este sentido más amplio, era el acto iterativo fundamental de la propia existencia, que recreaba infinitamente el acto original de creación.⁴² Los mesoamericanos eran especialmente constructores expertos, arquitectos de lo sagrado. Los templos, el equivalente hecho por el hombre de las montañas de la naturaleza, se elevaban a los cielos formando un vínculo viviente que unía a los cielos arriba, a la tierra y a los avernos abajo. Para los mexicas, estos templos eran el ombligo del mundo, la cuerda umbilical que mantenía la sangre y la vida fluyendo entre mundos que se sostenían mutuamente. No había concepto de lo original y su representación, como en el pensamiento platónico. Eran todos aspectos de una sola cosa: el cuerpo, lo hecho por el hombre, lo natural y el orden cósmico. Se movían juntos: la luz pasaba por la abertura del templo en un momento dado, un niño venía al mundo, se devolvían los sacrificios de los vivos y

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Durán escribe: “basándonos en las pruebas que brindan estas gentes, cuyas extrañas maneras, conducta y bajas acciones se parecen tanto a las de los hebreos, no cometería un gran error si afirmara esto como hecho, tomando en cuenta su forma de vida, sus ceremonias, sus ritos y supersticiones, sus augurios e hipocresías, tan característicos y similares a los de los judíos; en modo alguno parecieren diferir. Las Sagradas Escrituras lo atestiguan y de ellas tomamos pruebas y razones para sostener que esta opinión es cierta.” (p. 3.) Fray Agustín de Vetancurt, en su tratado de 1698, *Teatro Mexicano: Descripción breve de los sucesos exemplares, históricos, políticos, militares, y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias* (Porrúa, México, 1982) dedica varios capítulos a este tema, Parte Dos, Tratado Tercero, c. 8-10. Véase también Acosta: Ob. cit., L. V, c. 24 (México) y 25 (Perú).

⁴¹ Para un excelente resumen del mito de la creación, cf. Enrique Florescano: “The Nahuatl Concept of Time and Space”, *Memory, Myth, and Time in Mexico*, University of Texas Press, Austin, 1994, c. 1. Para los mitos mayas de la creación, cf. *Popul Vuh* y *Chilam Balam*. Para los mitos andinos de la creación, cf. *Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, Trad. Frank Salomon y George L. Urioste, University of Texas Press, Austin, 1991.

⁴² Florescano escribe de los mexicas: “Toda creación es, pues, una repetición de la creación del mundo, igual que todo lo que se crea se convierte en un espacio sagrado, regido por fuerzas primigenias”, Ob. cit., p. 17. Cf. *The Aztecs*, de Inga Clendinnen, ob. cit.



el gasto humano. La danza, o coreografía, que los mantenía en sincronía, era vital para la existencia del universo. La ciudad, pues, era un sitio de performance sagrado, un espacio en el que todo se creaba, diseñaba y recreaba con un propósito dado. La naturaleza se ritualizaba y el ritual se naturalizaba en un acto de equilibrio coreografiado. No era posible confiar en la naturaleza, en sí, para garantizar la seguridad y continuidad de la vida en la tierra. Sólo el incesante esfuerzo humano podía hacerlo y a un pasmoso costo humano.

Huelga tal vez añadir que estos performances tenían también un evidente poder *político* además de sagrado. El performance como sátira breve/farsa/danza servía en ocasiones para criticar y burlarse de otros incluso cuando los intérpretes alababan a los dioses. Los enormes festivales de performances, además, hacían visible el poder económico y militar muy real de un Estado que podía permitirse sacrificar a cientos, o incluso a miles, de víctimas. Además, estos performances permitían la expansión territorial y el control mediante un sistema de creencias compartidas. Tanto los sistemas políticos mesoamericano como inca se basaban en la “influencia persuasiva y dominante” y no en la simple fuerza, o sea, era un control ideológico y hegemónico.⁴³ Estos actos espectaculares sincronizados eran fundamentales para el mantenimiento del poder. La ideología, normalizada por medio de la religión, las jerarquías sociales y otras instituciones, sólo se hace visible en la práctica incorporada. Las creencias se visibilizaban como *actos*. Y, por último, la coreografía sagrada que alineaba lo terreno y lo cósmico tenía evidentes aplicaciones políticas. El diseño arquitectónico y la ubicación de los templos, colocados para lanzar sombras o atrapar rayos de luz en momentos precisos del equinoccio, indican el grado en que sacerdotes y reyes usaban la escenotecnia para posicionarse como conductos vivientes de lo sagrado.⁴⁴ Estos

⁴³ Cf. Ross Hassig: Ob. cit, p. 17.

⁴⁴ Un gobernante maya podía pararse en la cima de un templo construido junto al Mar Caribe [Structure 5C-2nd] en forma tal que el “sol se eleva realmente del mar en el este y se hunde en el mar en el oeste [...] Un agricultor maya, de pie bajo este edificio para alguna ocasión ritual, veía a su gobernante de pie como el pivote de este programa simbólico que representaba el movimiento de cuerpos celestes según salían y se ponían [...] Al tomar su lugar en el ápice del programa simbólico, el rey se declaraba la fuerza causal que perpetuaba este orden”. Linda Schele, Mary Ellen Miller: *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, George Braziller, Inc., Nueva York, 1986, p. 106.

líderes, muy capacitados en astronomía y matemáticas, dramatizaban su poder organizando enormes actos públicos en torno a eclipses y otros fenómenos naturales que sólo ellos podían predecir. Como delegados de lo divino, podían también amenazar a sus subordinados con la muerte del sol.

El término *performance*, pues, indica tanto una praxis como un epistema. Demuestra ser generativo por permitir a los estudiosos ver sucesos del tipo aquí descrito en capas e interconexos, o sea, como objeto de análisis, como repertorio, como espectáculo, como cosmovisión y como lente analítica. Hasta donde el *performance*, como metodología prismática, amplía nuestra capacidad de ver significados múltiples y sistemas de equivalencias, nos insta a ser flexibles, a establecer conexiones, ahorrándonos la tarea imposible de fijar definiciones y perspectivas. Estas representaciones no son estáticas o transparentes y los escritores que dicen codificarlas en cualquier forma directa –sea de acuerdo con paradigmas bíblicos o de la estética griega clásica– revelan más de su mentalidad que de las prácticas sobre las que escriben. El *cómo sabemos* necesariamente extiende nuestros mapas cognitivos a los objetos de análisis. De todos modos, los objetos –los *qué*– se defienden. La plétora de informes, descripciones e interpretaciones desgarran cualquier teoría limitante y desmienten cualquier definición sencilla. Los *qué*, reflejados en muchas descripciones dejadas por escritores del siglo XVI y reinterpretadas por comentaristas contemporáneos, revelan complejidad más que certidumbre. Y es esta complejidad, simultaneidad y multivocalidad lo que la teoría del performance nos permite no explicar, sino explorar.

El performance, como objeto de análisis, nos permite examinar actos incorporados discretos que, cada uno con un principio y un final, entrañan comportamiento convencional: danza, corto satírico o farsa. Constituyen prácticas miméticas aprendidas, algunas de ellas agradables y entretenidas desde el punto de vista estético. Los participantes incorporaban papeles convenidos socialmente. Todos los miembros de una comunidad dada conocían las reglas aceptadas de comportamiento e interacción.

El performance, sin embargo, abarca mucho más que un conjunto de prácticas culturales definidas. Constituye un repertorio de conocimiento incorporado, un aprendizaje en el cuerpo y a través de él, así como un medio de crear, preservar

y transmitir conocimiento. Sin acceso fácil a formas de archivo y escritura –fueran pictogramas, jeroglíficos o sistemas de nudos (quipus)–,⁴⁵ las personas aprendían mediante memorización, entrenamiento físico y participación en eventos sociales. En *cuicacalli*, mediante práctica ritual o en casa, las personas aprendían sobre sí mismas y su historia mediante la representación. Algunas de esas prácticas eran muy teatrales, mientras otras se hacían invisibles debido a su propia cotidianidad. El repertorio de gestos, tradiciones orales, movimiento, danza y canto requería presencia para la transmisión. El pueblo participaba en la producción y reproducción del conocimiento al ser parte del evento.⁴⁶ Estos performances transmitían la vida –pasada, presente y futura– de la propia comunidad. El *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas quiché comienza: “Se requiere una larga acción y recuento para completar el surgimiento de todo el cielo-tierra.” Incluso sin conocer la traducción exacta del término quiché original, es evidente que el pasaje se refiere no al mito como información, sino a su transmisión mediante la práctica corporal, oral.

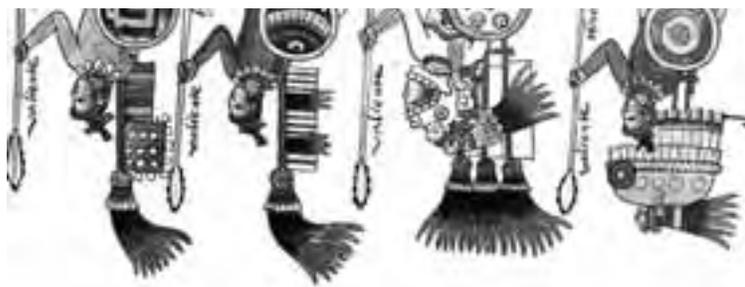
En tercer lugar, los performances como espectáculo constituyen también una red de relaciones en que se hacen visibles los arreglos, jerarquías y valores sociales. En los grandes performances celebrados en torno a los templos, las personas veían su relación con poderes terrenos y divinos. Estos actores sociales –sacerdotes, víctimas, participantes– estaban todos vestidos del sistema de normas y creencias que regían la práctica social. Es sólo dentro de esta red que las personas podían funcionar y formar un sentido de identidad. El ayuno generalizado, la abstinencia, la orgía de sangre y las infinitas noches en vela, por ejemplo, inducían un estado alterado de conciencia en los miembros de la población y los convertían en participantes activos en la lucha por garantizar la continuación del mundo. La red, a la que las creencias compartidas mantenía unida, se expandía por enormes extensiones del continente americano por medio de ceremonias y observancias sincronizadas.

⁴⁵ Los *quipus* eran hilos, teñidos de diferentes colores, que se empleaban para llevar la cuenta de fechas, cantidades, sucesos y otra información de importancia. El sistema era muy elaborado y preciso, las personas que dominaban las técnicas recibían el nombre de *quilcacamayoc*. Cf. Felipe Guaman Poma de Ayala: *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, vv. 1-3, (Franklin Pease, ed.) Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1993. p 270.

⁴⁶ Cf. Diana Taylor: *Ob. cit.*, c. 1.

En cuarto lugar, el performance sirve como una lente, una forma de ver y comprender el mundo. Mesoamericanos y andinos veían bien literalmente la existencia como una batalla entre las fuerzas de creación y de destrucción y aceptaban como deber suyo luchar de modo incesante por la continuación de la vida. Estas cosmovisiones en conflicto ponían en movimiento todas estas prácticas. Es precisamente porque veían la vida como una contienda infinita que se hacían necesarios los muchos actos de afirmación. Los mexicanos, por ejemplo, vivían en el performance y a través de él porque experimentaban un afán de extinción en que nada hacía mella. Los cuatro soles anteriores habían muerto de repente, por lo que vivían en un estado liminal perpetuo, en el borde catastrófico entre la destrucción y la continuidad, intentando mantener el equilibrio cósmico mediante la representación. Mientras el *performance* contribuye a aclarar los muchos niveles conexos que se asocian a las prácticas amerindias que he estado examinando, este término, al igual que *teatro*, apunta también a marcos ideológicos y epistemológicos que difieren de modo radical de los que se encuentran entre las poblaciones autóctonas del continente americano. La forma en que entiendo la práctica incorporada en relación con las cosmovisiones y comportamientos representados de los pueblos autóctonos guarda poca relación con los conceptos europeos de linealidad, representación, mimesis, imagen y carácter efímero, que se asocian al *teatro* y, en ocasiones, a *los performances*. El *performance*, insisten los habitantes autóctonos del continente americano, necesita expandirse.

Algunos de los eventos a los que he hecho referencia, los cortos satíricos y farsas por ejemplo, pudieran considerarse teatro, y los cronistas se



refirieron a ellos como tales.⁴⁷ Una de las características distintivas de estos recuentos es la facilidad con que pasan por alto obstáculos evidentes: la falta de comprensión de lo que ven y el vocabulario para describirlo. Los cortos satíricos parecían bastante familiares. Incluían linealidad, representación e imitación. Incluidos en otros tipos de espectáculos, se parecían a una forma artística con que los españoles estaban familiarizados: los juegos y entremeses que formaban parte de festivales religiosos más amplios como el Corpus Christi.⁴⁸ Aunque las farsas y cortos satíricos indígenas tenían comienzo, centro y final claros, eran parte de una práctica ritual cíclica que afirmaba la continuidad de la existencia. Nunca eran originales y siempre eran reiterativos, una recreación del acto original de creación. La intención subyacente de estos esfuerzos era precisamente adelantarse al final, conceptualizado no como el cierre cartártico aristotélico, sino, por el contrario, catastrófico y pasmoso. De modo que aunque un corto satírico individual pueda concebirse en función de la linealidad, se encontraba incrustado dentro de otra estructura circular de performance que se oponía al cierre. Al igual que se colocaba un calendario dentro de otro para reconocer y alinear las fuerzas solares y lunares, un evento de performance funcionaba dentro y contra otro.

Cabría afirmar que en España los performances situaban también al corto satírico dentro de un marco y calendario religiosos más amplios (el Corpus Christi, por ejemplo). Me atrevería a indicar dos diferencias, una de grado y otra de espe-

cie. La separación entre los aspectos laico y sagrado de las cosmovisiones europeas era más pronunciada en los siglos XV y XVI que en el continente americano, lo que permitía la popularidad creciente de géneros laicos de performance en la Europa del siglo XVI. Además, la relación entre el performance particular (por ejemplo, el corto satírico) y el marco religioso más amplio difería en estos dos casos. Para los europeos, los cortos satíricos o milagros eran representaciones que servían para ilustrar y aclarar la historia más amplia de la Biblia a un público predominantemente analfabeto. Para los amerindios, los actos eran en sí presentaciones a los dioses, una ofrenda más en un sistema complejo e interconexo de reciprocidad.

El concepto occidental de *mimesis*, pues, se complica con la práctica indígena. Una y otra vez los cronistas europeos se refieren a los amerindios como excelentes mimos, aunque casi siempre con menosprecio de esta cualidad como signo de tendencias idólatras, deshonestas o animalísticas: “Van como monos, mirándolo todo, para imitar lo que ven la gente hacer”.⁴⁹ Podían imitar cualquier cosa: a los animales, a la vida vegetal, a las personas y, para consternación de algunos escritores, a los propios europeos.⁵⁰ Pero, en general, los sucesos que he descrito no son representaciones de una *acción* o de *hombres* en el sentido platónico o aristotélico. Estos actos, que se pretendía *hicieran* algo –hicieran que algo ocurriera–, no eran metafóricos, carecían de la cualidad de *como si* de la representación. En lugar de ello, según indica Inga Clendinnen, eran representaciones animadas de las fuerzas que afirman la vida “hechas presentes mediante la simulación”.⁵¹

La palabra náhuatl *ixiptlatl*, que suele traducirse como “imagen”, apunta a una incomprensión básica entre los conceptos europeos de representación y la práctica mesoamericana. Como afirmo en *The Archive and the Repertoire*, los frailes y cronistas se referían a *ixiptlatl* como imágenes, objetos malos, ídolos. *Imagen*, de la familia etimológica de imitar,⁵² no significa sin embargo “imitar”, sino más bien su opuesto, la compren-

⁴⁷ Es interesante que uno de los más antiguos debates en relación con estos materiales gire precisamente en torno a si los amerindios tenían o no “teatro”. No es de sorprender que estos primeros debates surjan de intereses diferentes a los míos. Varios comentaristas usan “teatro” sin excesivo rigor. Miguel León-Portilla, uno de los principales eruditos en cultura mexicana, por ejemplo, se refiere al “teatro perpetuo de los nahuas, con acciones públicas y sacrificios todo el año, que coincidían con distintos festivales religiosos”. Pero algunos comentaristas de mediados del siglo XII tenían profundo interés en demostrar que los amerindios tenían teatro en el sentido griego clásico, puede que embrionario y rudimentario, pero de todos modos teatro. Para un examen más pormenorizado del tema, cf. mi *Theatre of Crisis, “The Making of Latin American Drama”*, University Press of Kentucky, Lexington, 1991. También José Juan Arrom: *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*, Ediciones de Andrea, Ciudad de México, 1967, pp. 10 y 21, y Francisco Javier Clavijero: Ob. cit., v. 2, p. 300.

⁴⁸ Cf. introducción a Merveen McKendrick: *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge UP, Cambridge, 1989.

⁴⁹ Fray Toribio de Benavente (Motolinia): *History of the Indians of New Spain*, (Trans. Elizabeth Andros Foster), The Cortés Society, Berkeley, CA, 1950, p. 104.

⁵⁰ Fray Diego de Landa: Ob. cit., p. 58.

⁵¹ Inga Clendinnen: Ob. cit., p. 253.

⁵² “?m?t?ri [...] de la misma familia que *imago* ‘imagen.’” Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1961, p. 332.

sión del “ser espiritual y el ser físico como plenamente integrados”.⁵³ Los Ixiptlalt eran objetos que excedían todas las nociones corrientes de su carácter en tanto que objetos: pertenecen a una categoría flexible y dinámica (o sea, viviente) que incluye dioses, delegados de los dioses, imitadores de los dioses, sacerdotes, víctimas propiciatorias vestidas como dioses, mendigos que lleven pieles desolladas de los cautivos, figuras de madera y de masa de semilla vegetal.⁵⁴ Uno de sus requisitos es precisamente que fuera *hecho, construido* y que fuera “temporal [...] hecho y deshecho en el curso de la acción”.⁵⁵ *Hacer* era la aceptación de la participación. Lo que aclara la palabra náhuatl es que el proceso (no el objeto) es sagrado y que el carácter liminal de hacer y deshacer ofrece la oportunidad para que se fusionen las fuerzas humanas y sobrehumanas. Como objeto viviente, como materialidad activada, hecho y deshecho para mientras dure el evento, el *ixiptlatl* constituye una forma de vida más, o una encarnación realizada. De modo que si intentamos encontrar un equivalente para *ixiptlatl* empleando terminología europea, coincidiría más de cerca con la idea católica de la transubstanciación que con una *imagen* o *ídolo*. La hostia consagrada, aunque hecha por el hombre, era el cuerpo de Cristo, no una representación o metáfora. Aunque un objeto, los católicos la ven imbuida de esencia divina. Al tragar la hostia, los creyentes creen lograr la integración de la sustancia espiritual y física. Huelga decir que la profunda ansiedad católica de garantizar la ortodoxia en la comprensión de la relación espiritual/física de su propia práctica (sobre todo en la era del Concilio de Trento) contribuyó a que descartara el *ixiptlatl* de los mexica como representaciones y “objetos malos” (ídolos).⁵⁶ Pero este objeto viviente incita a los estudios del performance a seguir la idea de Barbara Kirshenblatt-Gimblett cuando reconoce que el carácter

inanimado que suele atribuirse al objeto etnográfico no es el carácter muerto del objeto (de análisis) sino la violencia del enfoque/lente teórico, “la manera en que [estos objetos] se han despedido, puesto que las disciplinas hacen sus objetos y, en el proceso, se hacen ellas mismas”.⁵⁷

El carácter efímero, otro concepto clave teorizado en los estudios del teatro y el performance, también puede revisarse a la luz de estas prácticas amerindias.⁵⁸ Lo *efímero* (“lo que existe sólo por un día”) suele acentuar la fugacidad porque su uso poco común en inglés ocluye una parte importante de su significado: “tabla que muestra las posiciones de los cuerpos celestes para cada día de un período [...] almanaque astronómico”.⁵⁹ Los amerindios sin duda veían la vida como algo fugaz. En náhuatl hay una palabra para lo que llamaríamos efímero: *cahuítl* (“lo que nos deja”).⁶⁰ Las canciones aztecas están llenas de lamentos. Nezahualcoyotl (1402-1472), quizás el más celebrado gobernante/poeta, describe la dolorosa conciencia de la desaparición: “No para siempre en la tierra / sólo un poco de tiempo aquí...”⁶¹ Como muchos otros poetas, sin embargo, también subraya la continuidad de la vida y la persistencia de la afirmación humana: “Mis flores no llegarán al fin, / mis canciones no llegarán al fin... Incluso cuando las flores de la tierra / se marchiten y sequen, / serán llevadas allí, / al interior de la casa / del ave de plumas doradas.”⁶² Mientras esta vida fugaz de la tierra sostenga el orden superior celeste, la vida no terminará. El almanaque, que muestra a los cuerpos celestes en movimiento regular, infinito, es la clave para comprender la relación vital de apoyo mutuo de lo que desaparece y lo que perdura. El hacer y deshacer constantes apuntan al papel activo de los seres humanos en la promoción de la cuali-

⁵⁷ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: “Objects of Ethnography,” *Exhibiting Cultures*, (Ivan Karp y Stephen Levine, ed.) Smithsonian, Washington D. C., 1991, p. 387.

⁵⁸ Teóricos de estudios del performance como Peggy Phelan: *Unmarked*, Routledge, New York, 1993 y Philip Auslander: *Liveness*, Routledge, New York, 1999, hacen de lo efímero y la desaparición los rasgos definitorios del performance.

⁵⁹ C.T. Onions (ed.): *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press, Oxford, 1996. (En la traducción se usó, con alguna variación para acercarla al original, la definición que ofrece María Moliner: Tablas periódicas de las posiciones diarias del Sol, la Luna y ciertas estrellas. (N. del T.)

⁶⁰ Miguel León-Portilla: *Fifteen Poets of the Aztec World*, University of Oklahoma Press, Norman, 1992, p. 80.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 82.

⁵³ James Lockhart: *The Nahuas after the Conquest*, Stanford UP, Stanford, 1992, p. 238.

⁵⁴ “Los *ixiptlas* estaban en todas partes, los poderes sagrados representados en lo que nosotros, en cualquier festival, llamaríamos multimedia: una imagen de piedra, ricamente vestida y adornada para la ocasión; en figuras de masa de semilla construidas de modo elaborado, en el cuerpo viviente del sumo sacerdote en sus vestiduras divinas y en la imagen del dios viviente que él mataría: *ixiptlas* humanos, vegetales y minerales”. Inga Clendinnen: *Ob. cit.*, p. 252.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Para un examen más pormenorizado de este tema, cf. *The Archive and the Repertoire*, *ob. cit.*, c. 1, “Acts of Transfer.”



dad regenerativa del universo, de la vida, del performance... todo en constante estado de repetición. Mediante estos actos reiterativos, los amerindios procuraban entender el pasado y el presente, incluso cuando intentaban garantizar su futuro. Estos actos servían también para transmitir sus conocimientos, recuerdos y valores de una generación a la siguiente, garantizando de este modo al mismo tiempo el futuro en otro nivel conexo.

Para los europeos, por supuesto, la persistencia de la memoria y de las prácticas culturales autóctonas era exactamente lo que debía ser aniquilado. El performance como efímero era central para una conquista que deseaba la extinción de las cosmologías indígenas. De todos modos, como el fraile franciscano Bernardino de Sahagún reconoció claramente en su trascendental *Código Florentino* (1589), las creencias consideradas paganas e idólatras se transmitían mediante su representación. El Diablo aprovecha las canciones y danzas y otras prácticas de los pueblos autóctonos como “escondites para realizar su trabajo [...] dichas canciones contienen tanta astucia que dicen cualquier cosa y proclaman aquello que él ordena. Pero sólo aquellos a quienes se dirige las entienden.”⁶³ La demanda de acceso del colonizador encuentra la opacidad diabólica del performance. El performance y las prácticas lingüísticas compartidas constituían la propia comunidad. Otros no podían descifrar sus códigos. La conquista espiritual, temían estos frailes, era a lo sumo tentativa.

A fin de suplantar los performances nativos, los frailes introdujeron el teatro misionero poco después de la Conquista a fin de usar para la evangelización lo que veían como amor de los amerindios por el espectáculo. Esperaban afectar los sistemas de creencias indígenas (*el qué de lo que saben*) manipulando ligeramente los *cómo*, o formas de conocer. Las obras desarrolladas por los frailes y actuadas por pueblos indígenas procuraban mantener las formas de presentación indígena al tiempo que transformaban el contenido. Aunque se presentaban en lenguas autóctonas y parecían familiares –presentados con miles de flores, arcos, paisajes creados ingeniosamente y fabulosa técnica de escena– la cosmovisión era radicalmente diferente. Un ejemplo: *El juicio final*, escrita por Andrés de Olmos (?) y presentada en Tlatelolco, (1531? 1533) se considera la

primera obra presentada en el continente americano. Aunque la obra pretende explícitamente asustar a los pueblos indígenas a fin de que contrajeran matrimonio, bajo la amenaza del fuego del infierno, su intervención ideológica es mucho más profunda. En primer lugar, presenta al personaje Tiempo como una fuerza lineal, generalizadora, la antítesis del movimiento cíclico que comprendían los habitantes autóctonos. Además, la salvación cristiana (después de la muerte) se presenta como destino individual. Antes de la Conquista, el pueblo pensaba que sólo el esfuerzo extremo de grupo podía sostener la vida en la tierra y mantener la conexión vital entre lo sagrado y lo mundano.

Después de la Conquista, la colectividad de la experiencia cede su lugar a la responsabilidad individual: “Deben tomar su propia defensa en presencia de Dios según se les llame individualmente.”⁶⁴ Además, *conquista* significaba ahora

⁶⁴ Marilyn Ekdahl Ravicz: *Early Colonial Religious Drama in Mexico: From Tzompantli to Golgotha*, The Catholic University of America Press, Inc., Washington D.C., 1970, p. 145.



⁶³ Bernardino de Sahagún: *Código Florentino*, l. 1, Introducciones e índices. Prologo al Libro 1, p. 45.

que los pueblos indígenas debían renunciar a sus propios dioses, no sólo añadir dioses nuevos a su panteón, como habían exigido conquistas anteriores. Este era un mundo enteramente distinto, hecho visible mediante los muchos actos que, en un nivel, parecían tan familiares. No es de sorprender que los participantes y espectadores indígenas lloraran y se maravillaran al ver estas puestas en escena. Como narra el fraile franciscano Toribio Motolinia, los pueblos indígenas lloraban con la obra de Adán y Eva. La pérdida del Paraíso estaba “tan bien presentada que nadie que la viera podía dejar de llorar con amargura”.⁶⁵ Debiera disculpárenos preguntar si los espectadores indígenas (que antes eran participantes) lloraban la pérdida del Paraíso o la pérdida de su propio mundo. Los enormes performances muchas veces terminaban con la derrota teatral de los infieles y la supuesta salvación de los amerindios: se bautizaba a miles en ceremonia masiva al terminar la presentación.⁶⁶

Al principio los frailes celebraban la forma en que sus nuevos conversos se adaptaban con tanto entusiasmo al catolicismo, como si los comportamientos aprendidos reflejaran un cambio de actitud. Los edictos y ordenanzas exigían a los neófitos que se arrodillaran y rezaran a dios, con la esperanza de que los actos en sí produjeran fe.⁶⁷ “Arrodíllate, mueve los labios en oración y creerás” reza una cita de Pascal mencionada por Althusser.⁶⁸ Gradualmente, sin embargo, comprendieron que los comportamientos incor-



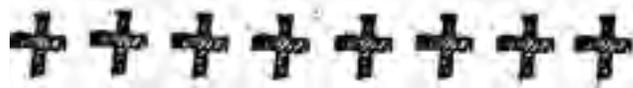
porados no constituían un indicador estable o sencillo de la creencia. Aunque la práctica corporal hace visible la ideología, como ya señalé, también puede hacer lo opuesto. Las escenas de conocimiento resultaron en reconocimiento erróneo. Los frailes llegaron a sospechar que doblar la rodilla en la iglesia no garantiza la ortodoxia y que la aparente aceptación del cristianismo por los neófitos escondía ambivalencia e incomprendiones profundas. El repertorio tiene sus propios trucos. Sahagún, frustrado y desilusionado, acusó a los amerindios de “disimulo idólatra”: creer una cosa y hacer otra.⁶⁹ Y, por si fuera poco, muchas de las prácticas descritas por Sahagún —las fiestas, los bailes con máscaras, las procesiones, la construcción de altares con ofrendas para los difuntos— se mantienen todavía hoy. Innumerables comunidades en todo el continente americano han mantenido vivas sus fiestas y quienes las practican continúan empleando géneros de performance (como las pastorelas y los moros y cristianos) desarrollados en el siglo XVI para hacer frente a las difíciles relaciones entre pueblos e ideas religiosas. Plazas, atrios y teatros estaban llenos de moctezumas, atahual-

⁶⁵ Motolinia: Ob. cit., p. 109.

⁶⁶ Existe una excelente bibliografía sobre el teatro evangélico en el continente americano durante el siglo XVI. Cf., entre otros, Othón Arróniz: *Teatro de evangelización en Nueva España*, UNAM, México, 1979; Marilyn Ekdahl Ravicz: Ob. cit.; Louise M. Burkhart: *Holy Wednesday: A Nahuatl Drama from Early Colonial Mexico*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1996; Fernando Horcasitas: *El teatro náhuatl: Época novohispana y moderna*, UNAM, Ciudad de México, 1974; Max Harris: *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain*, University of Texas Press, Austin, 2000; María Sten: Obs. Cits, 1982 y (ed.) 2000, y Adam Versényi: *Theatre in Latin America*, Cambridge U.P., Cambridge, 1993.

⁶⁷ “Todos deben doblar la rodilla ante el sacramento, recitar las plegarias fijas cuando repica el Ave y reverenciar la cruz y las imágenes”, cf. “Ordenanzas de Tomás López”, apéndice de Landa, p. 180. También Maya Ramos Smith, et al (eds.): *Censura y Teatro Novohispano*, Colección Escenología, CONACULTA, INBA, CITRU, Ciudad de México, 1998.

⁶⁸ Louis Althusser: “Ideology and Ideological State Apparatuses”, *Lenin and Philosophy and other Essays*, trad. Ben Brewster, Monthly Review Press, Nueva York, 1971, p. 168.



⁶⁹ Sahagún se equivoca cuando acusa a los neófitos indígenas de ser actores perpetuos, dedicados al “disimulo idólatra”. Cf. Bernardino de Sahagún: *Historia general*, v. 3, p. 352. Citado también en Florescano: *Memory, Myth and Time in Mexico*, ob. cit., pp. 133-134.



pas, malinches, tepoztecatls, guerreros quiché, bailarines de ciervos yaquis y otros famosos antepasados indígenas que ayudan a los sujetos contemporáneos a sortear su presente. Muchos de los llamados performances populares siguen presentándose en los mismos espacios públicos, atrios, plazas y otros lugares asociados a antiguas puestas en escena. La participación es para ellos más importante que el número de espectadores y recalcan el pago de la deuda a los dioses por encima del entretenimiento del público. Los dramaturgos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han encontrado también razones para reactivar panoramas amerindios de conquista y resistencia son demasiados para que se les enumere, aunque en general siguen sin ser examinados.

No quiero decir que podamos hablar de prácticas ininterrumpidas o auténticas –como si estas cosas existieran– transmitidas intactas de generación en generación. Algunos de estos performances tienen raíces antiguas, anteriores a la Conquista (como el *Rabinal Achí*); algunos son invenciones de los siglos XVIII y XIX basadas en leyendas. En todos los casos, los textos se escribían después de que la tradición del performance estaba bien establecida y cambiaban según cambiaban los performances. La reciente traducción del *Rabinal Achí* por Dennis Tedlock, basada en la presentación que vio en Rabinal, Guatemala, en 1998, difiere, necesariamente, del texto escrito por el sacerdote francés Carlos Esteban Brasseur (con ayuda de Bartolo Ziz, el especialista en performances mayas) después de

ver la danza en 1855.⁷⁰ El archivo, como el repertorio, invita a revisiones e interpretaciones nuevas.

Abogo, sin embargo, porque los sistemas de práctica incorporada surgidos de los días anteriores a la Conquista sigan haciéndose sentir en el continente americano, sobre todo en modos de performances populares como las fiestas, las celebraciones del día de los muertos y las representaciones conmemorativas de conflictos antiguos. Muchos de estos eventos siguen siendo presentaciones a los dioses –cristianos e indígenas– y no las representaciones que encontramos en los escenarios teatrales latinoamericanos. Los danzantes de fe siguen actuando según reglas tradicionales que les ordenan bailar tres días seguidos y que se comprometan a asumir la danza durante un período de aproximadamente tres años. Aunque las directrices varían de las regiones andinas a las alturas de Guatemala al sudoeste de los Estados Unidos, siguen subrayando un propósito compartido: los intérpretes ofrecen un regalo de esfuerzo, de gasto humano, a las fuerzas divinas y no al entretenimiento de un público. Sin embargo, estos performances tienden a quedar fuera de los debates sobre el teatro latinoamericano e incluso del performance, porque el *teatro* suele referirse a los sistemas occidentales de representación mimética, mientras que el *performance*, sobre todo en la América Latina, con demasiada frecuencia se limita al *arte performático*, una forma de arte contemporáneo y culturalmente específico que poco tiene que ver con los fenómenos que aquí examinamos. Nuestra terminología, pues, nos ciega a algunas formas de transmisión.

Aquí, pues, deseo proponer que comencemos a pensar sobre terminología y diversas formas de práctica incorporada antes de pasar al debate de cualquier objeto específico de análisis, sea una obra teatral o un festival. Los performances, como actos de transferencia, permiten la transmisión de tradiciones, trayectorias, influencias e historias.⁷¹ Si nos limitamos a afirmar que las obras teatrales pueden representar la historia, o a veces incluso intervenir en la historia, pedimos demasiado poco a la práctica corpórea. La práctica del performance transmite historia y la teo-

⁷⁰ Dennis Tedlock: *Rabinal Achí: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Oxford University Press, Oxford, 2003, y *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*, UNAM, Ciudad de México, 1979.

⁷¹ En su obra *How Societies Remember*, Paul Connerton usa “actos de transferencia”, ob. cit., p. 39.

ría del performance puede hacer afirmaciones históricas. ¿Cómo podríamos, en tanto que estudiosos, examinar la práctica corpórea del pasado una vez que los propios cuerpos que la constituyen han “desaparecido”? Analizaríamos todas las fuentes de archivo disponibles –textos, edificios, artefactos, etcétera–, pero con un ojo en la comprensión de la práctica viva en su contexto particular, como parte de una red de relaciones internas y externas. Examinaríamos también, sin embargo, el uso del espacio del performance, técnicas corporales como movimientos específicos, pasos de baile, gestos y cosas por el estilo. Exploraríamos el lenguaje, la lógica de participación, el público deseado, supuestos sobre presentación y representación, las jerarquías sociales que configuran o delimitan el performance del ser (en función del estatus, el género, la función social, etc.), el papel de los mitos y leyendas sociales, las actividades en competencia y simultáneas que rodean el performance, las formas en que el calendario (agrícola, religioso, presupuestario) enmarca el evento, la importancia del paisaje en la construcción del escenario físico y simbólico. También deberíamos tomar en cuenta la infraestructura económica del evento: quién paga o patrocina el evento y por qué. Un ejemplo curioso en relación con la presentación de *Rabinal Achí* en 1998 que Tedlock no menciona en su libro de 361 páginas sobre el evento, es que fue patrocinado por la Cruz Roja Internacional, la que deseaba usar el enfrentamiento de dos guerreros honorables como modelo para pensar en el conflicto armado en Guatemala. ¿Influye esto en el significado de la presentación o cambia el compromiso de los participantes hacia lo que están haciendo? Al unir entre sí varias capas conexas, deberíamos tratar de desarrollar el papel del performance en la función altamente reguladora del espectáculo social.

Los performances contemporáneos, basados

en prácticas pasadas, siempre son necesariamente reinenciones que incluyen especulación y saltos performáticos. Lo mismo, sin embargo, ocurre con la historiografía. Como escribe el historiador Greg Dening en *Performances*: “‘Presentar el Pasado’ siempre implicará unir pasado y presente. Implicará también que el pasado no se replicará o repetirá, sino se representará, conformará, orquestará, presentará en alguna forma diferente a como existió de modo original”.⁷² Los estudios de teatro, los estudios del performance, los estudios de área, la historia, la arqueología, la antropología ofrecen aproximaciones al pasado –con el empleo de metodologías diversas, por supuesto. Aunque la historia incluye la representación teatral, afirma ser la legitimación de archivo en una forma que el performance –lo supuestamente efímero– no ha podido hacerlo. Pero lo que sabemos se vincula a cómo lo sabemos y parece apremiante recuperar la práctica incorporada como forma de conocer y de transmitir conocimiento. El pasado no está muerto; no ha desaparecido; ni siquiera está escondido de la vista. Las prácticas actuales siempre existen en conversación con sucesos pasados, sitios de recuerdos y tradiciones incorporadas. El repertorio y el trabajo de archivo en conjunto transmiten conocimiento en formas diferentes pero casi siempre complementarias. Puede que, como creían los mexicas, el significado no sea una cosa, sino una práctica que requiere el proceso incansable y repetitivo de hacer, deshacer, revisar, re teorizar y reconfigurar las muchas, muchísimas partes.



Traducción del inglés María Teresa Ortega Sastrique

⁷² Greg Dening: *Performances*, University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. XV.

