

Performance e historia

Diana Taylor

Profesora Titular de Estudios de la Performance y Español en La Universidad de Nueva York. Es la autora de *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (University Press of Kentucky, 1991), *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'* (Duke University Press, 1997) y *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Duke University Press, 2003). Ha editado y co-editado 10 volúmenes sobre performance latinoamericana, en particular *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theatre and Performance* (University of Michigan Press, 2008) y *Holy Terrors: Latin American Women Perform* (Duke University Press, 2004). Recibió una Beca Guggenheim 2005. Es directora fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, auspiciado por las Fundaciones Ford, Rockefeller y Andrew Mellon.

In este ensayo propongo volver a la eterna pregunta de la relación de la performance y los estudios de la performance con la historia y los estudios históricos. ¿De qué manera es capaz la performance de transmitir el conocimiento sobre el pasado de forma que nos permita comprenderlo y usarlo? Si bien ya había planteado el problema en *The Archive and the Repertoire* (2003), en este ensayo iré más allá para explorar cómo las prácticas performadas y encarnadas logran que el “pasado” esté disponible en el presente como un recurso político que posibilita la ocurrencia simultánea de varios procesos complejos y organizados en capas sucesivas. Quiero decir con esto que una performance puede ser *sobre* algo que nos ayuda a entender el pasado y que puede reactivar cuestiones o escenarios del pasado al ponerlos en escena en el presente¹. No obstante, la performance hace más que eso. La mecánica concreta del proceso de puesta en escena también puede mantener vivo un *know-how*, una práctica o una infraestructura organizacional, una episteme y una política que va más allá del tópico explícito. Para elaborar lo anterior, me voy a centrar en una fiesta²

que se celebra anualmente en Tepoztlán, México; fiesta que pone en acción repetidamente una historia –la cual afirma un sentido de identidad y capacidad de acción distinto al que uno encuentra en los libros de historia. Sin embargo, la fiesta también es esclarecedora por otras razones: las mismas estructuras organizacionales que permiten la masiva performance-del-sí-mismo-comunal que se realiza año tras año han mantenido vivas tanto la sólida infraestructura como las redes que vinculan a toda la comunidad y que se remontan al período previo a la Conquista. La continuidad de estas antiguas redes fue la base sobre la cual el pueblo le exigió al gobierno mexicano sus derechos sobre las tierras comunales a mediados de la década de 1990. Este acto asombroso donde la historia performada se alza por sobre la historia oficial escrita y las organizaciones comunales no dejan operar a las estructuras gubernamentales, sugiere la necesidad de volver a sopesar preguntas de larga data. ¿De qué manera la “performance”, considerada a menudo una práctica efímera, algo que ocurre solo en el aquí y en el ahora, puede usarse como prueba de conductas, creencias y actitudes del pasado? Si las pruebas de archivo (documentos, registros, ruinas) son la base de la investigación histórica, entonces ¿el repertorio de

1. Para un excelente ejemplo, ver Thiong'o (1998).

2. Nota de la trad.: la autora utiliza la palabra “fiesta” en castellano en todo el texto original en inglés.

los actos performados es algo por definición *a*-histórico o *anti*-histórico? ¿Posee el repertorio un potencial explicativo? ¿Qué estándares investigativos habría que cumplir para que las conductas performadas fueran reconocidas como formas legítimas en términos sociales de entender el pasado? ¿Y, si el futuro está amarrado al pasado, puede el repertorio de las acciones encarnadas alegar cierto poder predictivo? Aquí se pone en juego algo crucial. Pocas demandas individuales o comunitarias por obtener un estatuto legal, el autogobierno y los derechos a la tierra basadas en costumbres o acciones encarnadas más que en documentos son aceptadas hoy en día por las autoridades oficiales y gubernamentales (ver Cruikshank 1992; Clifford 1988). A las performance se les puede reconocer cierto grado de validez en términos de cuanta “verdad” contienen respecto de cuestiones existenciales o epistémicas, pero esto rara vez cuenta en una corte. ¿Será necesario redefinir o repensar la performance si queremos comprender la fuerza de las prácticas encarnadas en relación con demandas históricas o bien tendremos que redefinir y repensar la *historia*, o más precisamente los *estudios históricos*, una disciplina basada en la afirmación de la estabilidad del archivo? La “respuesta” que voy a intentar en este ensayo es “ambas”: tenemos que reconsiderar cómo los estudios de la performance y los estudios históricos construyen y se posicionan en relación a sus objetos de análisis -el *ahora* activado de la performance y el *pasado* performado de la historia.

Todas las disciplinas se construyen y se definen en relación al estatus de sus objetos de análisis. Los estudios literarios examinan textos literarios, los estudios cinematográficos estudian películas, etc. El “objeto” puede ser muy diferente; al igual que las metodologías que simultáneamente surgen de ellos, que los crean y le dan forma a lo que podemos aprender de ellos. En tanto disciplina, la historia observa los cambios que ocurren a través del tiempo fundando su argumentación en las fuentes de archivo. Su objeto de análisis, supuestamente, se encuentra ahí afuera en el mundo, a la espera de ser descubierto, interpretado y revelado por el investigador. Tal como señala el historiador Hayden White:

Para los historiadores, el pasado pre-existe a cualquier forma de representación que se pueda hacer de él. [...] La prueba de que este objeto-objetivo existió alguna vez está dada por la presencia en el tiempo presente de estos artefactos-documentos, monumentos, implementos, instituciones, prácticas, costumbres, etc. (White 1999).

Si bien estoy de acuerdo en que, en términos políticos, resulta urgente defender “el pasado” contra formas de obliteración que van desde el expansionismo colonial hasta el revisionismo oportunista, la “prueba” del pasado en el presente plantea problemas tanto para los historiadores como para los teóricos dedicados a los estudios de la performance.

Los problemas, creo, tienen que ver con el hecho de que el archivo y el repertorio son dos sistemas de transmisión distintos³. La Historia-como-disciplina se presenta, en parte, como un proyecto archivístico; si el objeto del análisis se encuentra realmente ahí afuera, separado de quien lo conoce (una característica que para mí define el archivo), entonces otros historiadores podrían volver a un acontecimiento o figura pasada y ofrecer una interpretación diferente. En este modelo, el investigador examina, no produce, los datos. La idea de la estabilidad del archivo legitima esta práctica. Y, si bien puede parecer que las fuentes de archivo no presentan mayor complicación, los expertos tienen que considerar que el objeto contenido en el archivo puede muy bien ser el producto, más que la fuente, de la investigación histórica. En otras palabras, los documentos, restos y los artefactos que entran en el archivo han pasado por un proceso de identificación, selección, clasificación, etc., que los convierte en “fuentes”. Esto no significa que no hayan podido estar allá-afuera-en-el-mundo, pero hay que recordar que son, de hecho, el producto de un sistema de selección⁴.

3. En *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* definió los términos como sigue: “La memoria ‘de archivo’ existe en la forma de documentos, mapas, textos literarios, restos arqueológicos, huesos, videos, filmes, cds, todos los cuales supuestamente son resistentes al cambio. [...] El repertorio, por otro lado, pone en acción la memoria encarnada -performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, actos-; en resumen, todos esos actos que generalmente se piensan como un tipo de conocimiento efímero y no reproducible” (2003:19-20).

4. ⁴ No todas las fuentes de archivo se encuentran ahí-afuera-en-el-

Las cosas se ponen un poco más complicadas cuando nos volvemos hacia el repertorio. Los historiadores, tal como los expertos en estudios de la performance, rara vez usan como prueba las prácticas encarnadas (las “prácticas y costumbres” de White). Aún más, tal como señala White, la historia se centra en los *acontecimientos*, “considerados como algo que pertenece a un tiempo y a un lugar específicos, únicos e irrepetibles, no reproducibles bajo condiciones de laboratorio y solo mínimamente descriptibles a través de algoritmos y series estadísticas” (1999). El objeto de análisis para los estudios históricos es, entonces, la práctica encarnada “viva” (que ocurre en el pasado, pero que se hace en el presente), la misma que nos interesa en los estudios de la performance. El “acontecimiento” –único, verificable, con actores sociales protagónicos– también plantea problemas de objetividad, porque el analista es quien determina qué se constituye y se reconoce como un “acontecimiento”, qué califica como algo verificable, quién aparece como el héroe y cuánto de esa visión del pasado pasa al archivo. Podemos llegar a decir incluso que ciertos acontecimientos no han entrado necesariamente a la historia ni han sido archivados porque sean cruciales, sino que se han vuelto cruciales por el hecho de que han entrado a la historia y están archivados⁵. Otros acontecimientos igualmente “cruciales” pueden haber pasado sin pena ni gloria. Por ende, el estatus del objeto en los estudios históricos es mucho más complicado de lo que parece. Aún más, resulta tentador confundir el objeto de análisis (el acontecimiento histórico) con la fuente o metodología (los artefactos en el archivo y su investigación). El historiador, tal como el experto en estudios de la performance, debe tener

presente que la fuente de archivo está vinculada con el acontecimiento, pero no es el acontecimiento mismo, tal como la descripción y el análisis de una danza no son la danza misma. Los estudios históricos no pueden estabilizar los acontecimientos “vivos” más de lo que pueden hacerlo los estudios de la performance.

La construcción del estatus del objeto en los estudios de la performance es más transparente. Podemos argumentar que los investigadores miran objetos-en-el-mundo, como las danzas, los rituales y las manifestaciones políticas. Estas prácticas no son “textos” en el sentido literario convencional y, por ende, carecen de estabilidad textual, pero no dejan de ser, por ello, menos reconocibles como acontecimientos discretos (objetos de análisis). A menudo, no obstante, el objeto también puede ser construido de forma mucho más complicada: si tomo, por ejemplo, la “guerra sucia” argentina como una performance, construyo claramente mi objeto de tal manera que me permite llegar a cierto tipo de observaciones⁶. El objeto no está allá afuera como un texto o una danza podrían estarlo, sino más bien de la manera en que yo –la investigadora– he elegido formularlo. Esta modulación del objeto destaca el papel central del investigador en las tradiciones orales y performadas, de quien podría pensarse que crea los datos más de lo que los examina⁷. Otro investigador podría no ser capaz de mirar mis datos objetivamente y, por ende, podría ratificar o bien cuestionar mis hallazgos. Los hechos pueden ser verificados (como las fechas, la cantidad de desaparecidos, etc.), pero mis observaciones, basadas en mi postura y mis compromisos, no pueden ser verificadas como algo verdadero o falso. En otras palabras, el acontecimiento no puede ser transformado simplemente en una fuente como una forma de prueba. Sin embargo, si no existe una fuente que sustente el acontecimiento, ¿cómo pueden las comunidades asentar sus demandas sobre derechos culturales, intelectuales, propietarios y

mundo de la misma manera. Algunos tipos de pruebas han sido creados para el archivo, como lo dejó en claro la manipulación de registros y documentos a manos de la dictadura militar argentina en las décadas de 1970 y 1980.

5. Jill Lepore (1999) da cuenta de la rivalidad entre los ministros de Nueva Inglaterra al definir la “guerra” entre colonos e “indios”. El Reverendo Increase Mather, un puritano de Boston, publicó *A Brief History of the War with the Indians in New-England* (1676). El Reverendo William Hubbard objetó este título en su libro de 1677, *Narrative of the Troubles with the Indians in New-England*, señalando en el Prefacio que él usaba “narración” [narrative] porque “el Asunto allí relatado (tratándose más bien de masacres, ofensas bárbaras e inhumanas, que de actos de hostilidad o valientes hallazgos) no merece el nombre de Guerra como tampoco su relato merece el título de Historia” (xvii).

6. Esta distinción se une con la fórmula de Richard Schechner “*is/as performance*” –un acontecimiento dado puede ser (*is*) una performance (i.e., una danza) mientras otro puede ser estudiado (construido) como (*as*) una performance. Ver su libro *Performance Studies: An Introduction* (2002).

7. Le debo esta revelación a una conversación con Barbara Kirshenblatt-Gimblett.

humanos? ¿Puede el repertorio ofrecer algún tipo de fuente bajo determinadas condiciones?

Ninguna de estas preguntas es nueva, por supuesto; no obstante, resultan de vital importancia.⁸ En las Américas, remiten por lo menos a los tiempos de la Conquista, cuando los conquistadores y colonizadores europeos emplearon la documentación escrita para desposeer a las comunidades nativas de sus tierras, sus sistemas de creencias y sus formas de vida. Con la Conquista, la validez de (ciertas) formas de práctica fue negada⁹. Cada vez que las prácticas performáticas podían llegar a transmitir la historia, los valores o las demandas nativas fueron expulsadas por la fuerza de los sistemas de significación coloniales. Si echamos una mirada histórica a la tensión entre performance e historia, resulta cada vez más claro que la performance no es *a*-histórica o *anti*-histórica. Por el contrario: ha sido posicionada estratégicamente fuera de la historia, vuelta no válida como forma de transmisión cultural; en resumen, *convertida* en *a*-histórica y *anti*-histórica por los conquistadores y los colonizadores que querían monopolizar el poder.

La historia-como-disciplina ha servido por largo tiempo a los señores coloniales en todas las Américas, derribando la memoria histórica de las comunidades nativas y marginadas que descansaban fundamentalmente en

prácticas, genealogías e historias previas para mantener su sentido de identidad individual y comunitaria¹⁰. El proceso de entrar en la historia se convierte así en el acto de significación reservado para el letrado. Solo unos pocos “letrados” disfrutaron lo que el estudioso del siglo XVII Samuel Purchas describió como la “ventaja letrada” (en Lepore 1999:xviii). Parece inevitable, entonces, que los historiadores hayan sostenido por largo tiempo, como afirma el etnohistoriador Greg Dening, que “las sociedades ‘primitivas’ no tienen historia” (1996:40). Sin embargo, esta afirmación dice más sobre los presupuestos y puntos ciegos disciplinares de la historia-como-disciplina que sobre las sociedades llamadas “primitivas”. Como un lente epistémico enfocado en el pasado, la historia se ha constituido en un aparato ideológico poderoso capaz de esclarecer ciertos acontecimientos y de hacer desaparecer otros. La negación, altamente consciente de esta construcción disciplinar, enmienda la afirmación para que se lea:

La afirmación debería decir: las sociedades “primitivas” no cuentan con las convenciones sistemáticas – normas para la investigación y la validación de las pruebas que les permitan historizar en una forma que nos parezca reconocible y persuasiva; tampoco cuentan con la infinidad de sistemas de soporte institucional (desde los archivos al Libro Guinness de los Records) que les convengan de que la precisión es la verdad, de que la Historia es el pasado (1996:40).

No se trata, por supuesto, de que las sociedades semiletradas o iletradas no tengan pasado ni memoria histórica. Ni siquiera de que ese pasado no sea cognoscible. Lo que ocurre es que simplemente no operan a través de la disciplina que conocemos como historia. Todas las sociedades tienen material de archivo, ya sea que se trate de templos decorados o de simples marcas en un pedazo de madera. La historia-como-disciplina, que depende de fuentes de archivo inscritas, a menudo no tiene cómo manejar estos pasados diversos. ¿Qué

8. Teóricos de los estudios de la performance, la historia, la antropología y otras disciplinas han debido afrontar este problema. Para los estudios de la performance, ver Joseph Roach: *Cities of the Dead Circum-Atlantic Performance* (1996) y Richard Schechner: “Restoration of Behavior” en *Between Theatre and Anthropology* (1985). Para la antropología, ver la distinción de Jean Comaroff entre acontecimientos de corta duración vs. larga duración (historia/estructura profunda) en *Body of Power, Spirit of Resistance* (1985) y la oposición de Marshall Sahlins entre sistema (estructura) vs. acontecimiento (performance/historia) en *Historical Metaphors and Mythical Realities* (1981). Historiadores tales como Inga Clendinnen (1991) también se centran, en *The Aztecs: An Interpretation*, en las formas cómo el pasado se reconstruye siempre en el presente a través de la performance. Como historiador, Greg Dening escribe en *Performance*: “el pasado no será replicado ni repetido, sino representado, conformado, puesto en escena, performado de una manera que difiere a la forma en que existió originalmente” (1996:xv). Paul Connerton sugiere la necesidad de diferenciar “memoria social” de “reconstrucción histórica” en *How Societies Remember* (1989:13).

9. Otras formas de práctica encarnada, tales como los festivales y dramas católicos, fueron considerados valiosos como herramientas pedagógicas para instruir a las comunidades nativas sobre la historia y la doctrina de la Iglesia.

10. Los aztecas también manipulaban su historia, creando y documentando versiones grandiosas del pasado. Los códices *-anatl-*, pergaminos llenos de pictogramas, signos relativos a los calendarios e íconos de lugar sumamente complejos, también eran prerrogativa de unos pocos (sacerdotes y líderes) y fueron utilizados para mantener su autoridad sobre la población que no podía descifrarlos y que no tenía acceso a estos materiales.

documentos fundarían su investigación? Si los estudios históricos no pueden legitimar el repertorio de las prácticas encarnadas, ¿cómo deben aproximarse los historiadores a los “acontecimientos” indocumentados? Quizás sea aquí donde los estudios de la performance, en tanto metodología postdisciplinar, entren en escena –iluminando ese punto ciego disciplinar que la historia no puede abordar por sí misma. Tendríamos que imaginarnos entonces que los estudios de la performance podrían ser capaces de ofrecer un aspecto de la historia diferente, basado ahora tanto en el repertorio como en el archivo, enfocado en las prácticas encarnadas que destilan significado de los acontecimientos pasados, los almacenan y encuentran modalidades encarnadas para expresarlos en el aquí y en el ahora, manteniendo siempre un ojo en el futuro.

Estos puntos sugieren que, a pesar de todas las diferencias y más allá de lo que aparece en una primera mirada, puede existir una buena base para las convergencias transdisciplinarias o postdisciplinarias entre la historia y los estudios de la performance.



Tepoztecatl.

II Me voy a referir ahora a este problema, concentrándome en una fiesta particular con raíces en el siglo XVI que se sigue celebrando anualmente en Tepoztlán, Morelos, México –un pueblito a 74 k al sudoeste de Ciudad de México. Tepoztlán se encuentra dominado por dos hitos y dos fuerzas: el templo-pirámide dedicado a Tepoztecatl (dios del viento y del pulque, bebida embriagadora elaborada con plantas de maguey), ubicado en las montañas que rodean el pueblo; y la Iglesia de la Virgen de la Natividad, que lo domina. El pueblo se define en relación –física y psíquica– con estas dos estructuras. Aparte del hecho importante de que yo misma he vivido y visitado Tepoztlán en reiteradas oportunidades desde que cursaba la enseñanza secundaria en Ciudad de México, hay muchas razones para recomendarlo como un sitio de análisis. Por mucho tiempo, ha sido la niña bonita de los estudios etnográficos. En 1930, el antropólogo Robert Redfield publicó el libro *Tepoztlán: A Mexican Village*, la primera de una serie de importantes etnografías que incluyen las de Oscar Lewis (1959) y de Claudio Lomnitz (1982)¹¹. Las invisibilidades creadas por las metodologías y los archivos coloniales fueron claramente evidenciadas por Redfield, quien privilegió la “etnología”, porque esta revelaba “las costumbres no escritas e inadvertidas del pueblo” (1930:1). Él entendía la etnología como una forma de conocimiento directa y sin mediación: “para aprender y establecer las costumbres del pueblo, uno debe encontrarse con él directa e íntimamente; no hay otra forma de encontrarlas” (1930:1). Este enfoque suena ingenuo y paternal, especialmente por su presunción de que “nosotros” (el “recolector”) puede, de alguna manera “directa e íntima”, comprender a un “ellos” –las “tribus primitivas” y los “campesinos simples” (1930:2) –, y de que existe algo así como el conocimiento no mediado¹².

No obstante, mi intención aquí no es seguir criticando

11. Ninguno de estos textos refleja el sentido de la fiesta ni da cuenta de su carácter central.

12. Redfield también menosprecia las prácticas folclóricas, etiquetando a la población indígena de “tontos” por oposición a “los correctos”, la población racialmente mixta que constituye la clase alta: “Los tontos preservan las antiguas prácticas tradicionales; en ellos, lo mágico y lo práctico sigue siendo un todo inseparable” ([1930] 1973:134).

a Redfield –lo cual ya se ha hecho ampliamente–, sino repensar un par de afirmaciones que él hace respecto del vínculo de la historiografía con las culturas impresas y encarnadas (performance). El archivo es inapropiado, estoy de acuerdo con Redfield, para transmitir algunas prácticas y sistemas de pensamiento dinámicos. El archivo transfiere ciertos tipos de información y conocimiento a través de libros, mapas, registros, edificios, ruinas, pinturas y otras huellas supuestamente “permanentes”. Claramente no todos tienen acceso a todo lo anterior. Las historias institucionales, señala, contenidas en los “documentos contemporáneos, quedan muy lejos de las masas y prácticamente no registran nada de su historia” (1930:1).

El énfasis que Redfield pone en las metodologías necesarias para examinar las fuentes de conocimiento no inscritas revela un aspecto importante del repertorio. Siempre han existido otras formas de conocimiento, de crear historias y de transmitir el saber a través de prácticas encarnadas que requieren la presencia –Redfield tiene que estar ahí e interactuar con las personas y sus “costumbres” directamente: “no existe otra manera de conocerlas”. Redfield también está en lo correcto cuando destaca que lo “no escrito” suele pasar inadvertido. Desde la Conquista, la epistemología colonial privilegió la escritura al punto de que las formas de conocimiento no escritas quedaron condenadas a la desaparición (ver Ávila 1991 y Lepore 1999). El objetivo del etnógrafo, tanto en el siglo XVI como a comienzos del siglo XX, era hacer visible –a través de la escritura– las formas de vida que habían desaparecido de la mirada pública, que habían pasado inadvertidas, allí donde no había escritura. Pero ¿cómo hace el repertorio para transmitir un conocimiento sobre el pasado? ¿Y qué es el pasado? Si adoptamos una perspectiva lineal y cronológica –pasado, presente, futuro– el pasado está detrás nuestro, irrecuperable, alejado de la mirada. ¿Y si nos remitimos a fuentes alternativas para pensar el pasado? En Tepoztlán, las montañas, el templo de Tepoztecatl y la iglesia mantienen la disposición espacial del siglo XVI, que se organiza en torno a los cuatro puntos cardinales que articulan la cosmología mesoamericana –el templo marca el eje este-oeste; la Iglesia, el eje norte-sur. El camino al templo, ahora la calle principal denominada “5 de Mayo”, conmemora

la lucha por la independencia del siglo XIX. El pasado histórico ha quedado formado por capas superpuestas, piedra sobre piedra, nombre sobre nombre. La gente del pueblo se sigue congregando a diario en el mercado central al aire libre –uno de los “vórtices conductuales”, para usar el término de Joseph Roach– que vincula las conductas actuales con los tiempos antiguos (1996:26). Algunas prácticas autóctonas precoloniales –lingüísticas, comerciales, culinarias y performáticas– siguen activas. La disposición organizacional del pueblo, con sus subdivisiones o barrios, mantiene las divisiones previas a la Conquista o *calpolli*. Cada barrio, sin embargo, tiene ahora una iglesia, un santo, un *mayordomo* (cargo rotativo y honorario, que corresponde a quien paga por la fiesta anual, etc.). Las relaciones de esta comunidad fuertemente cohesionada con los “otros”, se ponen en práctica dos veces por semana en el mercado principal, donde los feriantes de otros pueblos vienen a vender productos –su lugar en el mercado está estrictamente regulado y quedan ubicados aparte como “extranjeros”. Estas disposiciones y relaciones constituyen prácticas encarnadas basadas en prácticas antiguas y nos permiten entender cómo la gente sigue usando el “pasado” como un repositorio de estrategias mientras viven sus vidas, enfrentan las batallas contemporáneas y avizoran el futuro. El repertorio, ese sistema de almacenamiento a menudo menospreciado, mantiene disponibles los recursos del pasado para su uso a través del tiempo, tanto en el caso de las repeticiones anuales como en momentos de crisis. Las performance reactivan secuencias de acontecimientos históricos que proporcionan soluciones contemporáneas. “Citan” y reinsertan los fragmentos del pasado (lo que Schechner llama “retazos de conducta” [1985:35]), transformándolos en antecedentes históricos que sustentan demandas o prácticas presentes. También *hacen la historia* usando lecciones y actitudes derivadas de la experiencia previa para producir cambios en el presente. Si las performance pueden intervenir de estas maneras, entonces no podemos entender la historia –pasado, presente o futuro– sin entender la forma en que operan tanto el repertorio como el archivo.

Por mucho tiempo, Tepoztlán ha sido interesante (y ha interesado) en términos de los archivos, el repertorio



Cortesía de Diana Taylor

Los concheros, generalmente grupos neoztecas de mexicanos/as y chicanos/as urbano/as de clase trabajadora, que actúan en la fiesta del pueblo. Tepoztlán, Morelos, 2003

y sus muchas formas intermedias y mixtas. El pueblo no solo ha estado habitado sin interrupción durante los últimos 2.000 años, sino que también existen registros de archivo que se remontan al siglo XV. Varios códices autóctonos (Mendoza, Aubin-Goupil) cuentan su historia previa a la llegada de los españoles (ver Redfield [1930] 1973:24). En la *Historia de las Indias de Nueva España* (1581), Fray Diego Durán señala, para el año 900 d.C., cuando los aztecas emigraron de Aztlán al Valle de México y conquistaron México en 1487 bajo el mando de Moctezuma, Tepoztlán ya había sido fundada hacía tiempo. El pueblo de Tepoztlán se identifica con el dios Tepoztecatl¹³, originario del escarpado conjunto montañoso, el Tepozteco,

y responsable de las torrenciales lluvias y las furiosas tormentas de viento que azotan el pueblo. El origen del nombre sigue una práctica antigua que identifica a las deidades con “las escarpadas montañas donde cada una de ellas fue adorada [...] o con un lugar que daba origen a furiosos aguaceros y tormentas de truenos” (Durán [1574- 76] 1971:210). Tepoztecatl también suele ser llamado el Tepozteco, lo que ilustra una fusión de lugar e identidad habitual. Tal como otros lugares predominantemente indígenas en México, los habitantes no reciben nombres tribales, sino nombres que responden a una filiación con el pueblo –al igual que su dios, toman su nombre del lugar. Son *tepoztecos*. El resto de nosotros, los que vivimos allí a tiempo parcial o completo somos, como dice Carlos Monsivais, *tepoztizos*. Nunca seremos tepoztecos, aunque los tepoztecos nos toleran siempre y

13. Tepoztecatl, dios del pulque, es una versión tardía de Ome Tochtli –el conejo– uno de los 400 dioses asociados al pulque y la luna (ver Brotherston 1999:33-35).

cuando estemos dispuestos a aceptar nuestro estatus de extranjeros y a contribuir con el pueblo y sus fiestas.

El templo de Tepoztecatl mira hacia el pueblo –física y simbólicamente. Un dibujo del siglo XVI del *Códice Magliabechiano* o *Libro de la Vida* (Anders et al. 1996) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse. Los tepoztecos, también, han defendido sus tierras. Otra imagen del siglo XVI los muestra defendiéndose contra Hernán Cortés y sus tropas. También contamos con el *Códice de Tepoztlán*, descrito por Gordon Brotherston como un “censo”, el cual elabora una lista de los habitantes según diversas categorías para que se cumpla con el pago de los tributos. Adicionalmente, y esto es lo que más me interesa aquí, tenemos el “drama” náhuatl del siglo XVI conocido como *Eecaliztli* o *Reto* a Tepoztecatl, núcleo de la fiesta que representa el ataque que éste sufrió a manos de los señores vecinos como una represalia por su conversión al cristianismo en 1532¹⁴.

Resulta interesante que, a pesar de que Redfield dice muy poco sobre el *Reto*, sí incluye las versiones náhuatl e inglesas del texto como un “Appendix B” al final del estudio –considerándolo importante, un “suplemento” en el sentido derrideano quizás, pero marginal para la vida de los tepoztecos (Redfield [1930] 1973:26). En la nota entre paréntesis que introduce el texto, Redfield cita al respetado nahuatlista John H. Cornyn, quien sostiene que se trata de un texto del siglo XVI compuesto “sobre la base del modelo de la poesía métrica azteca previa a la Conquista (y) escrito en versos trocaicos” (227). Este texto, una de sus múltiples versiones¹⁵, muestra a Tepoztecatl rodeado por los señores de los pueblos vecinos, quienes lo atacan por haberse convertido al cristianismo. En una

14. El texto mismo del *Reto* hace referencia en forma metateatral a su propia puesta en escena. Tepoztecatl le pregunta a uno de los hombres que viene a desafiarlo, “¿Por qué has venido a buscarme? Justo ahora cuando estoy celebrando mi fiesta” (en Redfield [1930] 1973:228).

15. Las danzas-dramas populares de todas las Américas suelen tener varias versiones. A menudo, el guión con que contamos actualmente corresponde al documento de una performance particular vista y registrada por alguien que sabía escribir. Esto difiere del teatro más tradicional, donde la performance representa un guión relativamente estable. Para otras versiones del guión, ver Robalo (1951) y García (1933).



Cortesía del Centro de Documentación Histórica, Ex convento de Tepoztlán
La performance del *Reto*, el drama náhuatl del siglo XVI que representa el ataque a Tepoztecatl por parte de los señores vecinos como una represalia por su conversión al cristianismo, 1920.

disposición típica del drama náhuatl del siglo XVI, los hablantes repiten y parafrasean sus parlamentos, moviéndose y bailando a medida que los dicen. En varios momentos del drama, Tepoztecatl se queja de que los airados señores han venido a perturbarlo, “justo ahora que me estoy entreteniendo”, “justo ahora que estoy durmiendo”, “justo ahora que estoy celebrando mi fiesta”, “justo ahora cuando estoy recordando a la Sagrada Virgen María”. Mientras que sus oponentes son unos intrusos también en el sentido físico, él enfatiza que se encuentra firmemente situado “aquí [en] mis cuatro montañas, los siete cerros, las siete fuentes, y [las] siete laderas rocosas”. Estos, dice, “son mi valor y mi fuerza esencial”. Su fortaleza también proviene de su “tía”, *Teci*, diosa del período previo a la Conquista, “antecesora de Nuestra Señora de Guadalupe” (Redfield [1930] 1973:230, nota al pie 3), asociada al nacimiento, la fertilidad y la luna: “Doce estrellas tiene [como] flores en su cabeza”.



Sin embargo, esta figura femenina del nacimiento también cuenta con una versión cristiana en el texto, ya que en otro punto él dice que está “recordando a mi madre, la Virgen”. El *Reto* termina con el triunfo de Tepoztecatl cuando les pide a sus asistentes que toquen el *teponaztli*, el tambor sagrado que les ha robado a sus opositores, para “su vergüenza [por haber sido conquistados]”.

Varios temas aparecen en este guión y en todas las otras versiones del drama de Tepoztecatl, como también en la fiesta: lo central del lugar (Tepoztecatl y los tepoztecos claramente obtienen su fuerza de la proximidad a la tierra y las montañas), la conquista, la identidad híbrida (previa y posterior a la Conquista), la religión (religiosidad nativa/cristianismo), la raza (indígenas/europeos) y el género. De acuerdo con estos documentos, la fiesta

ha sido celebrada a saltos durante 400 años (ver Betancourt 2003:71, Caraveo y Pérez y Zavala 1998). Tenemos fotografías de la celebración que datan de principios del siglo XX y es posible encontrar alusiones documentales a los tepoztecos como figuras de la resistencia ya en el siglo XVIII (ver Gruzinski 1985). Sin duda contamos con diversas pruebas de archivo que permiten afirmar con razón que la fiesta actual y la encarnación de la resistencia y la conquista por parte de los tepoztecos tienen profundas raíces históricas¹⁶.

No obstante, esta dimensión de la fiesta referida específicamente al archivo, si bien es importante, no resulta central para la mayoría de los tepoztecos, aún cuando estos se encuentran fuertemente comprometidos con su historia, que ven como equivalente a su identidad y que

anima sus sentimientos de independencia contemporáneos. Un gran mural escrito a mano en la 5 de Mayo reza: “La historia de Tepoztlán, del Tepozteco al presente, debe ser enseñada hasta el último detalle, aunque no se enseñe la cultura occidental. Nuestra cultura es preferible a lo que no es nuestro”. Su preocupación principal, la que anima la fiesta, tiene que ver con reconciliar la sumisión-conversión oficial de su dios nativo al cristianismo con la posición que ha alcanzado como un defensor poderoso y resistente. El *Reto*, de hecho, no es para Tepoztecatl sino para los tepoztecos: ¿cómo convertir esta aparente derrota en el triunfo de Tepoztecatl y, por extensión, de los tepoztecos? Su historia –la que ponen en escena una y otra vez a través de diversos escenarios– se centra en el patrón recurrente de la conquista y la resistencia, negando la construcción de la derrota. A diferencia de las historias oficiales, en que Tepoztecatl y sus seguidores fueron sometidos al cristianismo y a las fuerzas europeas, la versión popular muestra que Tepoztecatl nunca fue conquistado. Su imagen reafirma la continuidad de la independencia y fuerza pasadas que avanza hacia el futuro. Sean cuales fuesen las variaciones del guión, su núcleo paradigmático sigue siendo el mismo: Tepoztlán le ha hecho frente a la conquista y mantiene su carácter y espíritu independientes. Las diversas versiones de la vida de Tepoztecatl cuentan una parte de la historia; la construcción comunitaria del mural de semillas cuenta otra; las dramatizaciones relacionadas con la fiesta ofrecen una dimensión “viva”; y los preparativos de la celebración, que toman varios meses, entregan asimismo información sobre la forma en que la participación activa de los tepoztecos en la fiesta crea, de hecho, una comunidad de resistencia que la fiesta misma simplemente parece describir. Lo fundamental en todo esto, creo, no es el “hecho” histórico de Tepoztecatl, sino la reescenificación, el *remake*, la reactivación constante de la figura como presente.

Permítanme entregarles ahora una breve descripción de las dos primeras instancias (el “nuevo” mural y la antigua puesta en escena del *Reto*) para desarrollar así la tercera instancia –la formación de una comunidad de resistencia que puede hacer demandas legales a partir de una tradición basada en prácticas performadas. Como

16. También existe un considerable archivo con materiales contemporáneos sobre Tepoztecatl – “Las vidas del héroe Tepoztecatl”, de Gordon Brotherston, en *El Códice de Tepoztlán: imagen de un pueblo resistente* (1999); Pablo González Casanova, “El ciclo legendario del Tepoztecatl”, en *Estudios de lingüística y filología nahuas* (1989); el video de Pacho Lane *El dueño de la montaña sagrada: La Leyenda del Tepozteco* (2005); la monografía autopublicada por Ángel Zúñiga Navarrete, *Breve historia y narraciones Tepoztecas* (1998).

parte de la puesta en escena de la historia viviente de Tepoztlán, la gente del pueblo ha abrazado la reciente tradición de construir, todos los años, un enorme mural de semillas que ilustra la historia y la identidad dual del pueblo¹⁷. Colocado en el arco que lleva al atrio de la iglesia, el mural hace contrastar dos escenarios –uno a cada lado de la entrada. Generalmente, el lado izquierdo muestra una práctica o situación histórica previa a la Conquista, mientras que el lado derecho muestra cómo eso cambió después de la Conquista. El arco que se alza sobre las cabezas de los tepoztecos reúne a los guerreros de antes de la Conquista y a los frailes cristianos, aunque no propiamente reconciliados, bajo la mirada amorosa de la Virgen María y el Niño. En el 2003, el mural mostraba una versión particular de la historia de Tepoztecatl, de una forma muy similar a como los vitrales de la Europa medieval pueden ilustrar las Estaciones de la Cruz. En el caso del mural, no obstante, la educación pictórica ocurre en el espacio liminal entre el arco que separa el mercado secular, del tiempo y el espacio de la Iglesia Cristiana. Tepoztecatl, como mostraba el mural en 2003, nació milagrosamente en Axitla, la fuente de agua de la región, de una virgen que quedó embarazada al tragarse la pluma de un pájaro que era llevada por el viento. Avergonzada por este nacimiento, abandona al niño para que muera. Primero lo deja en un hormiguero –pero, en vez de devorarlo, las hormigas lo alimentan. Luego es colocado en una planta de maguey llena de espinas –que le da de mamar. Después, es arrojado al río en un canasto, pero es encontrado y adoptado por una pareja de edad. Crece convirtiéndose en un niño fuerte, un excelente cazador y tirador. Cuando los mensajeros del vecino Xochicalco, hogar del monstruo Xochicalcatl, que exige tributos y sacrificios humanos, llegan para reclamar la vida de su anciano padre adop-

tivo, Tepoztecatl insiste en tomar su lugar. Consuela a sus padres asegurándoles que él matará al monstruo y les da instrucciones de que miren a los cielos en busca de un signo que les indique cuál ha sido su destino. De tener éxito, aparecerá humo blanco. El humo negro será la señal de su muerte. Camino a Xochicalco, recoge una piedra filuda. Jugando con la avidez de Xochicalcatl, Tepoztecatl pide ser devorado vivo. Y una vez dentro del monstruo, lo mata usando su piedra filuda. El Tepoztecatl triunfante se va a Cuernavaca y quiere entrar en un banquete vestido con sus ropas sucias. Se le niega la entrada. Vuelve con un traje glorioso y es recibido con honores. Se frota la comida en las ropas, afirmando que son éstas y no él, las invitadas de honor. Furioso, desata una tormenta de viento y se roba el *teponaztli* o tambor sagrado. Vuelve a Tepoztlán, donde se transforma en jefe, Tlatoani. Tepoztecatl es convertido al cristianismo por el Fraile dominicano Domingo de la Asunción y los señores de las ciudades contiguas (Cuernavaca, Tlayacapan, Huaxtepec y Yuxtepec) lo desafían por haber traicionado a sus dioses y su sistema de creencias. Tras derrotarlos en el *Reto*, Tepoztecatl convence a los airados gobernantes de aceptar la cristiandad.

Esta historia –así como la fiesta principal– combina elementos diversos, incongruentes e incluso contradictorios –algunos son bíblicos, otros aztecas y otros mayas¹⁸. La historia “original” no es para nada fundacional –no trata más que de ajustes y adaptaciones culturales. El hacer, deshacer y rehacer el mural cada año, usando las semillas que han sido centrales para la subsistencia y, por ende, para la práctica ritual desde hace miles de años, destaca la constructividad de todas las versiones –no hay nada estático en el proyecto histórico. Incluso el modo representacional involucra una reelaboración estilística: el arquitecto tepozteco Arturo Demaza reactiva la forma pictográfica antigua de los códices para comunicar asuntos contemporáneos. Todo tiene que ver con la creación de sentido, con el proceso de reformular

17. El arquitecto tepozteco Arturo Demaza diseña el mural, basando sus dibujos tanto en tensiones eternas como en cuestiones presentes. En términos del contenido y el diseño, se remite a antiguos códices y otros materiales de archivo. Tras establecer el bosquejo, él y un colega definen los colores y las semillas que se necesitan para completar la estructura total. Durante el mes de agosto, la gente del pueblo pasa a menudo en grupos de amigos o familiares, para pegar las semillas en el espacio demarcado –el trabajo semeja la versión colectiva de las pinturas que se hacen siguiendo una relación número-color.

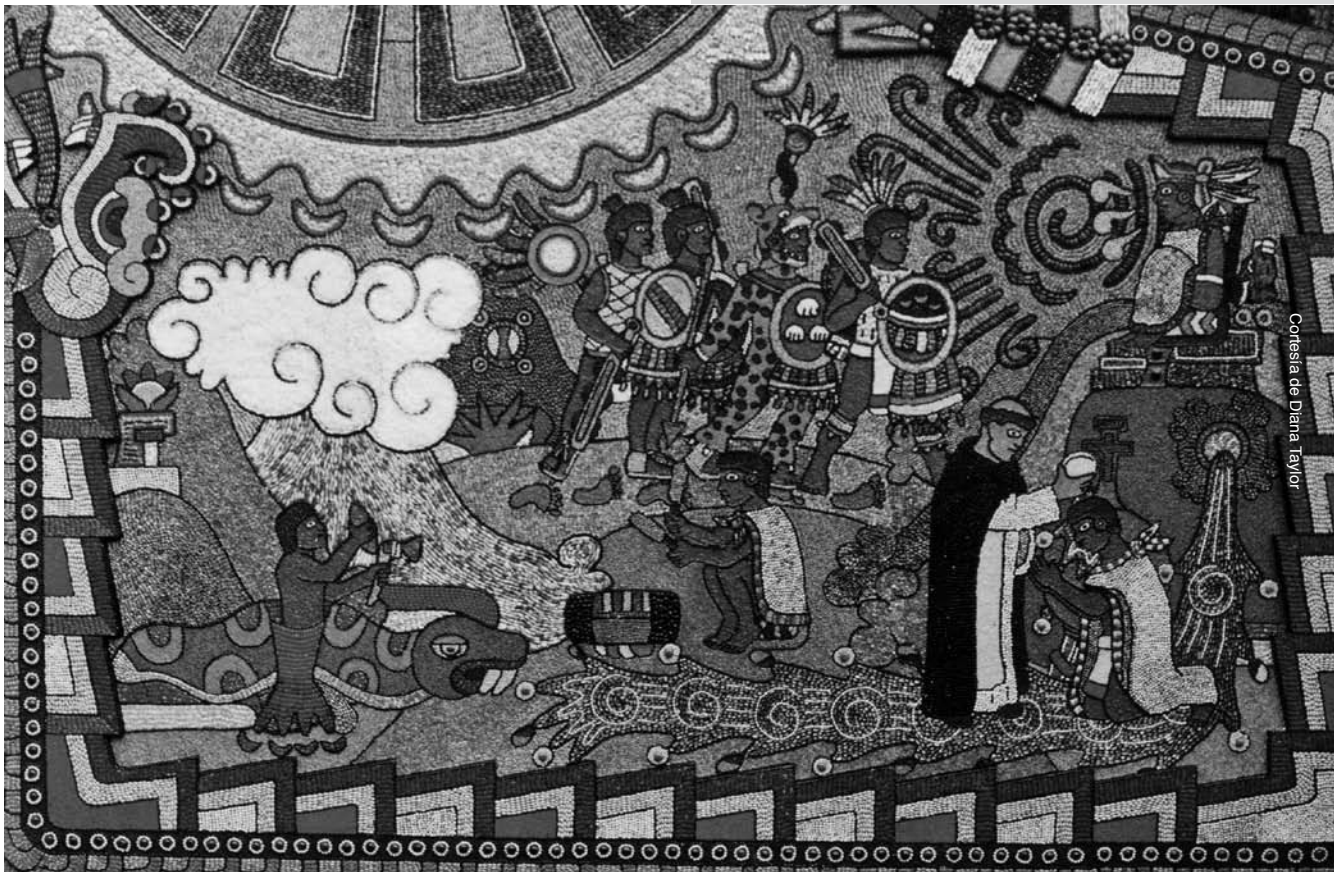
18. Algunos elementos de la historia de Tepoztecatl están relacionados con “Ome Tochtli” (Dios-Conejo), del cual se dice que proviene el relato; otras partes han sido tomadas del *Popol Vuh* maya; y otras, finalmente, están relacionadas con Quetzalcoatl y el nacimiento del dios azteca Huitzilopochtli (ver Brotherston 1999; y Caraveo y Pérez y Zavala 1998).

las facetas históricas que resultan importantes para la gente del pueblo *ahora*.

No es de extrañar que el mural ofrezca, además, otra versión de la historia de la conquista que aquella inscrita en los registros históricos. Además de la definición de la derrota por parte de la cultura dominante –la conversión de Tepoztecatl–, el mural pone en escena su propia aproximación inclusiva. Para muchos grupos de la Mesoamérica prehispánica, la conquista era una forma de vida. Los diferentes grupos invadían los espacios de los otros, quemaban sus templos y exigían tributos a los vencidos. Sin embargo, nunca les pidieron a los conquistados que abandonaran a sus dioses. solo pedían que los dioses del grupo conquistador fueran agregados al panteón de los conquistados. Así que más que el catolicismo de lo-uno-o-lo-otro, tenemos aquí una religiosidad nativa de tanto-lo-uno-como-lo-otro –la Virgen y Tepoztecatl. El relato nos ofrece una estrategia pragmática previa a la Conquista propia a la supervivencia cultural. Tepoztecatl aceptó el cristianismo; el relato contiene muchos elementos del Antiguo Testamento; los sacerdotes per-



La comunidad construye el mural de semillas durante la fiesta anual de Tepoztlán. Este toma su contenido y diseño de los antiguos códices y materiales de archivo. Tepoztlán, Morelos, 2003.





Cortesía de Diana Taylor

Múltiples performance en honor de la Virgen se realizan en el gran atrio, incluida una batalla fingida de “Moros y Cristianos” que se remonta a la Europa medieval. Tepoztlán, Morelos, 2003.

miten que la fiesta continúe. Y no solo eso; además, los tepoztecos adoran a su Virgen. La polaridad racial y religiosa es armonizada por la complementariedad de géneros: Ella reconforta, Él defiende. La Virgen “blanca” se mezcla con la virgen-madres nativas de la cosmología indígena –Teci, Tonantzin y la madre virgen de Tepoztecatl proveniente de Axitla. Ella conduce el mestizaje racial y cultural, la mezcla encarnada de lo indígena y lo español¹⁹. La historia también narra las rivalidades prehispánicas con las comunidades vecinas. Y lo que es más importante, revela el poder de negociación necesario para sobrevivir. Tepoztecatl merece reverencia porque

fue lo suficientemente hábil como para negociar la paz y salvar a su propio pueblo de la destrucción.

La Fiesta de Tepoztecatl (que se celebra el 7 y 8 de septiembre) tiene la misma plurivalencia. En el día de la Virgen de la Natividad se celebra una performance que involucra a todo el pueblo y dura 24 horas. El hecho de que la fiesta de Tepoztecatl se celebre el día de la Virgen ofrece otro ejemplo de la forma como el lo-uno-o-lo-otro del catolicismo da lugar al tanto-lo-uno-como-lo-otro de la práctica sincrética. La fiesta presenta historias y performance que compiten, ofreciendo diversas escenas de autoconocimiento, aunque no de manera holística o “auténtica”. Por el contrario: los tira y afloja de la historia de la conquista desestabilizan su propia estructura. Las dos ceremonias mayores compiten entre sí, pero no

19. Para más información sobre el mestizaje, ver “Memory As Cultural Practice: Mestizaje, Hybridity, and Transculturation” en Taylor (2003).

ocurren en forma simultánea: la adoración y afirmación de la grandeza de Tepoztecatl sirve de paréntesis a la celebración y la adoración de la Virgen. Los elementos indígenas coexisten con los europeos: los antiguos calendarios agrícolas se funden con los cristianos y los dioses de los panteones mesoamericanos y católicos vigilan y legitiman las festividades. Mientras la función paradigmática del escenario sigue siendo la misma, ciertas partes de la fiesta cambian a través del tiempo o incluso de un año a otro, superponiendo capas de tensión adicional entre la permanencia y el cambio.

La fiesta típica funciona así: al ponerse el sol el 7 de septiembre, los devotos, los performers y los funcionarios del gobierno suben la pirámide de Tepoztecatl. Presentan sus ofrendas de *copal* (incienso), flores, velas, música, comida y papel recortado (que durante siglos fue un bien escaso y sagrado) que datan de los tiempos previos a la Conquista. El sacerdote bendice el lugar; el Presidente de la Municipalidad, como jefe civil del pueblo, se declara descendiente directo de Tepoztecatl y renueva el compromiso de luchar por el bien de su pueblo. El hombre que representará a Tepoztecatl pide luego permiso para encarnar al gran dios y ruega ser bien conducido. El sacerdote bendice los vestuarios y la utilería teatral. Quienes se hallan reunidos están conscientes de la doble naturaleza del momento—en parte acontecimiento pasado y en parte regeneración sagrada—, mientras van sacando fotos y quemando incienso. El ritual no tiene por objeto reforzar la fe en un sentido estricto ni tampoco estamos ante una conducta de culto—lo que está en juego es la tradición. Observar una serie de ritos la noche anterior a una festividad importante sigue siendo una tradición prehispánica importante y, como en otras ceremonias de base indígena, una de ellas exige que los presentes se coman la comida que le han traído al dios²⁰.

Estos rituales en la montaña ceden su lugar a la fiesta en el pueblo. Al final de la mañana y comienzo de la tarde del 8 de septiembre, se llevan a cabo múltiples performance en honor a la Virgen en el gran atrio de la Iglesia, una tradición escénica fundada en Mesoamerica

en el siglo XVI para garantizar el control eclesiástico de las festividades nativas²¹. Algunas performance, como la batalla fingida de los “Moros y Cristianos”, tradicionalmente dedicada a la Virgen, se remontan a la Europa medieval y emigraron a las Américas en el siglo XVI (ver Harris 1994, 2000). Otras se fueron agregando poco a poco. En una esquina del atrio están los “concheros”, generalmente grupos neoztecas de mexicanos/as y chicanos/as urbano/as y de clase trabajadora que se han “re-indigenizado”²². En otra esquina, el Ballet Folclórico de Morelos muestra su versión de las danzas populares “tradicionales” patrocinada por el Estado. Dominando el atrio en términos de sonido, una *big band* toca melodías de los años ‘50 a *la Ray Coniff*. Varios períodos históricos con sus actitudes culturales predominantes comparten la escena: la memoria y mitificación de los tiempos previos a la Conquista; el período colonial como híbrido y espacio de batalla cultural, y la nostalgia a la deriva de la cultura de masas globalizada de los siglos XX y XXI. Y en el centro de todas estas actividades se encuentra la Virgen, que aparece en la puerta de su iglesia para mirar las festividades. En vez de contar una serie de acontecimientos de forma coherente o linealmente, los espectáculos atraen la atención de la gente del pueblo y de los turistas locales que se pasean por el atrio abierto, comprando comida a los vendedores ambulantes y conversando unos con otros. La gente de Ciudad de México y los ricos visitantes de fin de semana que viven en el valle tienden a mantenerse al margen, considerando que la fiesta no solo carece de cualquier importancia, sino que es ruidosa y revoltosa.

21. “[P]ara una sola festividad, once espectáculos bien precisados era muestra de cuán amantes de lo visual, de lo auditivo y de lo emotivo eran los antiguos mexicanos” (Garibay 1987:336).

22. Los concheros, tal como señala Fernando Horcasitas en sus artículos póstumos (2004), llevan ese nombre por sus instrumentos de cuerdas hechos con una concha. Horcasitas duda de que las danzas contemporáneas de los concheros—a pesar de ser ubicuas en México—tengan mucha relación con las formas originales previas a la Conquista. En 1976, se formó una Asociación de Concheros, que recibía a bailarines de distintas partes de México siempre y cuando compartieran el sentimiento detrás de la práctica. Horcasitas define este sentimiento como “religioso” e “independiente”. Atrae, escribe, a los individuos urbanos—de México y a chicanos de los EEUU—que se sienten distanciados de sus raíces indígenas. Ver también el video de Pacho Lane sobre los concheros, *Los Hijos del Aguila* (1991).

20. “Hasta hoy día las vísperas de una fiesta son de gran importancia ceremonial”. En *Códice Borbónico. El Libro del Ciuacoatl: Homenaje para el año del Fuego Nuevo* (Anders, et al. 1991:191).

Alrededor de las cuatro de la tarde, los performers que representan al fraile dominicano y a sus asistentes comienzan a caminar a través del pueblo para llegar a los pies de la montaña. Haciendo repicar sus campanas, llaman a la gente del pueblo para que los siga más allá del atrio, pasando por el arco que separa el espacio y el tiempo cristianizado del mercado, la zona de intercambio y de prácticas indígenas nativas que han continuado por largo tiempo fuera de la jurisdicción del catolicismo. Todos esperan en Axitla, el río sagrado a los pies del Tepozteco donde nació Tepoztecatl, hasta que el dios desciende por la pirámide, seguido por sus asistentes, para el encuentro con Fray Domingo de la Asunción, que marcará su destino. La gente que lleva cámaras y videos toma posición. Los actores hablan. Un organizador tipo director trata de asegurarse de que todo esté en su lugar. Se trata de un público amistoso e informal. Finalmente, entre los sonidos de los teponaztli sagrados y de las conchas, Tepoztecatl se acerca al Fray. El Fray lee la Biblia y rocía con agua del Axitla la cabeza ligeramente inclinada de Tepoztecatl. ¿Acaso el agua está bendita porque el Fray la bendijo? ¿O es agua bendita porque Tepoztecatl nació en ella? ¿O ambas? Una vez bautizado, Tepoztecatl recibe su tocado de plumas de manos de uno de sus asistentes nativos y el Fray y todos los otros participantes en el drama lo acompañan al pueblo, junto con los cientos de seguidores y participantes del festival. El *Reto* ocurre en lo alto de una pirámide improvisada, un duplicado construido y adornado para la ocasión, en una esquina del mercado central, en el mismo lugar en que ha estado por los últimos cien años. Los señores de los pueblos circundantes le lanzan acusaciones a Tepoztecatl en náhuatl y él a su vez las contesta, conquistando a sus opositores no a través de la fuerza, sino de la razón. Los convence de que se le unan, para convertirlos al cristianismo. Al final, sin embargo, como en un drama occidental, todos los actores aparecen juntos en escena. La fiesta y la tarde terminan con la sensación de que se ha llegado a una paz negociada.

Una noche, cuando caminaba alejándome del evento, le pregunté a una vecina indígena y náhuatl-hablante qué pensaba de la fiesta. “Tenemos que ver si le gustó a Tepoztecatl”, me dijo. “Si no manda el viento, es que le gustó”.

Las disposiciones espaciales reflejadas en la puesta en escena revelan algunos de los temas centrales que subyacen en el escenario: elementos previos y posteriores a la Conquista se alzan eternamente en mutua oposición, reconocidos y armonizados, pero nunca convertidos en lo mismo ni en una unidad. La pirámide improvisada enfrenta la iglesia. Tepoztecatl viene de la montaña y la Virgen deja el altar para llegar a la puerta –sin dejar nunca, no obstante, su propio espacio simbólico. El arco separa y une ambos lugares; los elementos nativos seguirán para siempre fuera de la iglesia, aunque amantes y respetuosos de ella. La conquista nunca será completa. La superposición de capas de historias y prácticas hace difícil aislar los hilos –las formas de conocimiento que se vislumbran a través de la trama de sistemas discursivos y performáticos ponen en evidencia siglos de negociación y acomodo.

Si bien he dado una descripción más bien normativa de algunos de los acontecimientos que ocurren durante estas 24 horas, es importante pensar en el proceso, los largos meses de preparación y todos los mecanismos de transmisión (a largo y corto plazo) que constituyen la fiesta. Más que el funcionalismo ritual, no obstante, lo que quiero destacar es su poder como performance. La fiesta requiere la participación, pero no la fe para ser efectiva. Algunas formas de transmisión son organizacionales –la división del trabajo, las contribuciones económicas y el patrocinio de todos los barrios y sectores de la población que se producen durante todo el año. Los comerciantes que tienen puestos al aire libre patrocinan el mural de semillas. El hombre que vende las verduras lleva los registros financieros del festival. El barrio de Santa Clara protege el tambor sagrado de año en año y, dado que la gente que allí vive todavía habla náhuatl, entrenan a la mayoría de los participantes. Un anciano o “memoria viviente” está encargado de mantener las palabras del *Reto* y luego el texto. Él ayuda a entrenar al hombre que representará a Tepoztecatl. Todos ponen atención en las discrepancias históricas y, como en una investigación histórica, las versiones discrepantes de ancianos rivales complican la interpretación. La gente aún está molesta porque, en la década de 1920, quienes venían a desafiar a Tepoztecatl llegaron a caballo, cuando todo el mundo



Cortesía de Diana Taylor

Tepoztecatl y sus asistentes se acercan a la pirámide improvisada para el Reto. Tepoztlán, Morelos, 2003.

sabe que los jefes indígenas no tuvieron caballos sino hasta fines del siglo XVI. La historia de la fiesta se vuelve a veces tan pertinente como la historia que la fiesta se supone debe transmitir. Y mientras todos quieren que los trajes sean hechos por los medios tradicionales y que el náhuatl sea correcto, la precisión histórica solo importa en la medida en que refuerce el núcleo paradigmático del guión y en que resuma el significado de los acontecimientos históricos de tal manera que puedan ser sentidos y experimentados más que solo comprendidos. La meta, por ende, no es simplemente crear un acontecimiento anual “vivo”, sino un acontecimiento que esté vivo para la gente que actualmente vive en el pueblo.

Lo que se mantiene con vida a través de la fiesta-como-proceso es, en parte, la estructura operacional y de

toma de decisiones del pueblo. Para que la fiesta se lleve a cabo, todo el pueblo debe participar –los barrios, los grupos de comerciantes, la Municipalidad (que ayuda a organizar las festividades y contribuye con dinero y recursos administrativos) y todos aquellos que están dispuestos a trabajar unas pocas horas para pegar las semillas en el diseño que se encuentra en la arcada. Incluso gente como yo, que no soy “de” Tepoztlán, participo dando dinero. Todos los años me cobran, esté allí o no. Todos tienen su lugar. Los niños que desempeñan un papel en la fiesta aprenden algo de náhuatl y ciertas habilidades tradicionales a través de las prácticas performáticas que se ven magnificadas por la educación general del colegio, donde se han agregado al currículum unidades sobre Tepoztecatl para reforzar el valor de la identidad y la historia indígena del pueblo. La transmisión, entonces, queda garantizada a través del archivo y del repertorio también a nivel generacional.

No solo hace falta el pueblo entero para articular la fiesta, sino que hace falta la fiesta para articular el pueblo. Este evento anual, que mantiene vivo a Tepoztecatl, afirma anualmente la identidad del pueblo como un “pueblo resistente”. Si no prestamos atención a este repertorio, no entenderemos por qué el pueblo tiene la apariencia que tiene o por qué la gente reacciona tal como lo hace.

La falta de atención a la práctica performática puede ser una de las razones por las cuales nadie en el poder predijo el estallido de la “guerra del golf” en 1995. El presidente municipal, respaldado por el gobernador del Estado de Morelos y la clase adinerada, emprendió la construcción de un enorme club de golf –con 700 casas, restaurantes, un centro de conferencias y un resort para turistas– en las tierras comunales ancestrales de Tepoztlán. Como era de esperarse, las performance del poder se desplegaron. Los pendones, los avisos y los altoparlantes oficiales prometían “progreso”. Los campesinos, haciéndose pasar por tepoztecos, apoyaron el proyecto ante los medios de comunicación locales y nacionales. Los discursos destacaban los beneficios que el club de golf le traería a la población local –más trabajo, riqueza y servicios gubernamentales para un pueblo privado de estas tres cosas. Lo que no mencionaban

era lo que toda la gente del pueblo ya sabía –que el club de golf privaría a los tepoztecos de sus preciosas tierras y, con ellas, de su tenaz sentido de identidad. El proyecto también consumiría más de la mitad de toda el agua del pueblo –un bien precioso durante la estación seca que va de octubre a junio. Así que los tepoztecos pusieron en escena su propia performance de resistencia; se alzaron en rebelión. Marcharon hasta la Municipalidad y, al encontrarse con que el presidente municipal había huido, colgaron allí efigies de él y de sus co-conspiradores. Mujeres del mercado de mediana edad salieron persiguiendo a las personas proclub, amenazándolos con las grandes cucharas de madera que venden para mezclar el mole. Los habitantes del pueblo bloquearon todos los puntos de entrada al pueblo e hicieron turnos durante toda la noche para defender sus límites. Toda la comunidad se congregó con un fin común, cocinando comidas comunales en la plaza del mercado, bailando y cantando mientras hacían guardia²³. Hubo quienes compararon las reuniones cada vez más masivas con las fiestas y el carnaval de Tepoztlán que todos los años atraían a personas de todas partes –aunque esta vez la gente se reunía con fines políticos. Tepoztecatl, vestido con su traje de guerra, se alzó solo, desafiante, en lo alto del arco del mural de semillas –siendo este un tiempo para la defensa, no para el consuelo. Gentes de los pueblos vecinos comprometieron su ayuda. Los zapatistas (EZLN) mandaron a sus representantes para brindarles apoyo y los tepoztecos jugaron con el famoso eslogan “Todos Somos Marcos” (referido al líder del EZLN) para crear su propia consigna: “Todos Somos tEpoZtLaN”. En los EEUU, los grupos ambientalistas como Sierra Club presionaron a los inversionistas extranjeros para que se retiraran del proyecto (Rosas 1997:48). Grandes héroes históricos y míticos se unieron a las protestas y asambleas: Emiliano Zapata, el líder revolucionario nacido en Morelos en 1879, podía ser visto caminando por la calle principal del pueblo. Tepoztecatl bajó de su pirámide –ataviado con su traje y elaborado tocado, ambos de plumas, sandalias y su legendaria hacha de cobre– para

dirigirse a la multitud en náhuatl, instando a su pueblo a defenderse. Imágenes de Tepoztecatl aparecieron en muros y murales por todo el pueblo. La gente del pueblo se hizo cargo de la situación. Organizaron y llevaron a cabo sus propias elecciones para el cargo de presidente municipal. Un informe estableció que los tepoztecos “volvieron a sus formas comunales de organización y a sus ‘usos y costumbres’ para nombrar a las autoridades locales, eligiendo un representante por cada barrio” (Caraveo, Pérez y Zavala 1998).

La batalla se libró no solo en el pueblo, sino también en la arena nacional a través de los periódicos locales y nacionales, así como en *La Voz de Tepoztlán*, la estación de radio creada para la ocasión. Después de una tensa confrontación que duró casi dos años, el gobierno decidió aceptar al presidente municipal elegido democráticamente por el pueblo. La gente del pueblo conservó el derecho de uso de sus tierras. La catástrofe potencial fue evitada. Al año siguiente, la Virgen asumió su papel tradicional en lo alto del mural de semillas.

¿A dónde hay que mirar, entonces, si queremos “aprender y establecer las costumbres del pueblo”? Las performance anuales despreciadas e inadvertidas de Tepoztlán habían creado una comunidad de prácticas a través de la expresión expandida de todo lo que es importante para ella. Este repertorio de conductas encarnadas preserva todos estos acontecimientos vividos y los mantiene disponibles como un recurso político para el presente. El repertorio –como muestra este estudio– no solo tiene valor predictivo, sino que sirve como base legítima para establecer demandas judiciales. El gobierno mexicano aceptó el argumento del pueblo de que la demanda por sus tierras se basaba no en documentos, sino en “usos y costumbres” tradicionales. Estas prácticas, reconocidas ahora como un patrimonio cultural legal, han sido mantenidas con vida y activas en parte por los requerimientos que la fiesta anual impone. Sin duda existen otros factores que fueron considerados cuando el gobierno tomó su decisión. En 1996, el agujonazo del levantamiento zapatista todavía estaba fresco en la memoria. Las autoridades ciertamente no querían que se multiplicaran los levantamientos populares. Se podría argumentar que, al permitir el éxito de la insurrección de

23. Para una descripción más completa del levantamiento, ver María Rosas, *Tepoztlán: crónica de descatos y resistencia* (1997) y el documental *La Batalla de Tepoztlán*, dirigido por Óscar Menéndez (1995).

Tepoztlán, el gobierno ponía en cuarentena ese tipo de comportamiento. Aún así, basándome en este ejemplo, yo pondría en duda las afirmaciones de Fanon y Boal de que las performance populares tienden a ser antirrevolucionarias (ver Fanon 1968:57, Boal 1978:32). Si bien las performance en tanto tales no derrocan gobiernos, este caso muestra que sí pueden fortalecer las redes y comunidades necesarias para que el cambio social se produzca. Estas prácticas, transmitidas en parte por las exigencias prácticas de la fiesta en Tepoztlán, no se perdieron para ser recuperadas *a posteriori*; más bien se movieron de una esfera social a otra –tal como Tepoztecatl llega al pueblo sin dejar jamás su pirámide.

¿Son estas prácticas, entonces, históricas? Depende de cómo pensemos la historia y el pasado. Si aceptamos que la historia se define como el estudio de los cambios

a través del tiempo, como un análisis basado en un pasado y un presente claramente demarcados, basado en pruebas documentales, entonces los tepoztecos, el “Pueblo” de Redfield, son, como Eric Wolfe tituló su crítica, un “pueblo sin historia” (Wolfe 1982). La historia colonial –con su lógica de la linealidad– privilegia los acontecimientos únicos y notables. Le otorga un juicio de valor cultural y lucha por un recuento definitivo de personas y lugares, aunque todos acepten que esto está siempre en revisión. A través de los documentos y la documentación, este tipo de Historia no solo ha puesto en primer plano su propia historia, con sus propios protagonistas; también ha desposeído a quienes no pueden probar sus demandas sobre sus tierras, descubrimientos o protagonismo con hechos y títulos. Las performance como la que he descrito cuentan una historia diferente

Al final del Reto, los actores aparecen todos juntos en escena. Tepoztlán, Morelos, 2004.



–una que trata de personas y lugares, pero no en un sentido lineal. Tepoztecatl vive, las fuerzas de la naturaleza (viento, lluvia torrencial) lo hacen sentir en forma permanente, la Iglesia y el Estado siguen presionando, pero nunca monopolizan. El pasado puede ser concebido no solo como una línea de tiempo –a la que se accede con un salto hacia atrás y de la que se vuelve con otro salto hacia adelante hasta el presente–, pero también como una sedimentación de múltiples capas, una forma de densidad vertical más que horizontal –no un lo-uno-o-lo-otro sino un tanto-lo-uno-como-lo-otro.

Así que si pensamos el pasado no solo en términos cronológicos ni como lo que se ha ido, sino como algo vertical, como una forma diferente de almacenamiento de lo que ya está allí, entonces la performance es profundamente histórica. Su cualidad iterativa y recurrente funciona a través de repeticiones, aunque las quiebre –está siempre viva, ocurre siempre ahora. El una-vez-más de la performance ofrece una modalidad de pensamiento diferente del una-vez-más de la historia –que siempre se hace presente y está viva en el-aquí-y-el-ahora. La historia, como la performance, nunca es por primera vez, sino que también es actualizada en el presente (ver Schechner 1985:36). Los portadores de la performance, quienes se comprometen con ella, también son los portadores de la historia que une las capas pasado-presente-futuro a través de la práctica. Por ende, el acontecimiento performático, tal como el acontecimiento histórico, afirman y quiebran el patrón cíclico hegeliano del una-vez-más. En esto descansa su poder transformador. Y podríamos

llegar a decir, incluso, que quienes no aprenden²⁴ de la performance están condenados a revivirla, como descubrieron los funcionarios de Tepoztlán. La pregunta entonces puede pasar de: ¿Es la performance *ahistórica* o *antihistórica*? ¿Qué condiciones del presente gatillan prácticas performáticas para reactivar conductas y actitudes del pasado que interrumpirán el *status quo*? ¿Cómo y cuándo el siempre-ahí del repertorio se moviliza para surgir abruptamente en el-aquí-y-el-ahora?

Cuando estaba investigando para escribir este artículo, seguí las huellas de la fiesta hasta las casas de diversas personas –un hombre recordó las discusiones en torno a los caballos, otro tenía fotos, otro trajes. Le pregunté al hombre de la Municipalidad que me estaba ayudando a ubicar los materiales por qué no tenían una lista de todas estas fuentes y una copia de los materiales en la Municipalidad. ¿Por qué tenía que ir yo misma a buscar a cada uno de los participantes en forma individual? Su mirada me recordó que yo no era de allí: “Las instituciones van y vienen”, me dijo, “la gente permanece” (Cantor 2004). ■

Traducción Milena Grass K.

24. Otras personas que han contribuido en este ensayo a través de entrevistas y el compartir recursos son Marcela Tostado Gutiérrez, Directora del Museo y Centro de Documentación Histórica, Exconvento de Tepoztlán; don Pedro Bello, doña Beatriz Martínez, Arq. Arturo Demaza, Pacho Lane y la antropóloga de la Universidad Nacional de México, Lourdes Arizpe.

Bibliografía

- Anders, Ferdinand, Maarten Cansen y Luis Reyes García (eds.) *Códice Borbónico. El Libro del Ciuacoatl: Homenaje para el año del Fuego Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Códice Magliabechiano, Libro de la Vida*. México: Fondo de Cultura Económica; Austria: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1996.
- Ávila, Francisco de (ed.) *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Traducido por Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Betancourt, Margarita Vargas. “The Legend and Fact of Tepozteco”. Tesis de Magister, Tulane University, 2003.
- Boal, Augusto “Sobre teatro popular y antipopular.” En Gerardo Luzuriaga (ed.), *Popular Theater for Social Change in Latin America*, Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 24-41.
- Breton, Alain (ed.). *Rabinal Achi: Un drama dinástico maya del siglo XV*. Facsímil de la edición Pérez. México-Guatemala: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.
- Brotherston, Gordon “Las vidas del héroe Tepoztecatl”. En

- El Códice de Tepoztlán: imagen de un pueblo resistente*. San Francisco: Editorial Pacífica, 1999.
- Cantor, Sabino Augusto Dorantes. Conversación con la autora, 2004.
- Caraveo, Yolanda Corona y Carlos Pérez y Zavala. "Mythico-religious Resonances of a Resistance Movement". Traducido por Albert L. Wahrhaftig. *Tramas* 13, Subjetividad y Procesos Sociales. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998. <<http://www.sonoma.edu/Anthropology/~alwahr.html>> (Septiembre 2005).
- Casanova, Pablo González. "El ciclo legendario del Tepoztecatl". En *Estudios de lingüística y filología nahuas*. México: UNAM, 1989.
- Clifford, James. "Identity in Mashpee". En *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. (*Dilemas de la Cultura*. Barcelona: Gedisa, 1995).
- Comaroff, Jean. *Body of Power, Spirit of Resistance*. Chicago: University of Chicago, 1985.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Cruikshank, Julie. "Invention of Anthropology in British Columbia's Supreme Court: Oral Tradition as Evidence in *Delgamuukw v. B.C.*" *B.C. Studies*, 95 (otoño):25-42.
- Clendinnen, Inga. *The Aztecs: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Dening, Greg. *Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Durán, Fray Diego. *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. Editado y traducido por Fernando Horcasitas y Doris Heyden. Norman: University of Oklahoma Press, 1971. [1574-76]
- History of the Indies of New Spain*. Traducido por Doris Heyden. Norman: University of Oklahoma Press, 1994 [1581]. (*Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, ed. paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid, con introducciones, notas y vocabularios de palabras indígenas y arcaicas preparada por Angel Ma. Garibay K. México: Porrúa, 1967)
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Traducido por Constance Farrington. New York: Grove Press, 1968. (*Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965).
- García, Leandro (ed.). "Texto de la "Tragedia del Tepozteco"". En *Ecaliztli Ihuicpan Tepoztecatl*, editado por Mariano Jacobo Rojas. México: Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.
- Garibay, Ángel María. *Historia de la Literatura Náhuatl*. México: Porrúa, 1987.
- Gruzinski, Serge. *Les hommes-dieux de Mexique*. París: Archives Contemporaines, 1985.
- Harris, Max. "Muhammed and the Virgin: Folk Dramatizations of Battles Between Moors and Christians". *TDR* 38, 1 (T141), 1994. 45-65.
- Aztecs, Moors and Christians: Festivals of Reconquest in México and Spain*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro Náhuatl, Vol 2*. México: UNAM, 2004.
- Hubbard, Reverendo William. *Narrative of the Troubles with the Indians in New-England*. Boston, 1677.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara Conversación con la autora, 2005.
- Lane, Pacho. *Los Hijos del Aguila*. Video, 1991. <<http://www.docfilm.com>>.
- _____. *El dueño de la montaña sagrada: La Leyenda del Tepozteco*. Video, 2005.
- Lepore, Jill. *The Name of War: King Philip's War and the Origins of American Identity*. New York: Vintage, 1999.
- Lewis, Oscar. *Tepoztlán: Village in México*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959. (*Tepoztlán un pueblo de México*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1969).
- Lomnitz, Claudio. *Evolución de una sociedad rural*. Ciudad de México: Sepochentas, 1982.
- Mather, Reverendo Increase. *A Brief History of the War with the Indians in New-England*. Bowie, MD: Heritage Books, 1990 [1676].
- Menéndez, Oscar. *La Batalla de Tepoztlán*. DVD. Producido por Colección Memoria Histórica, México: Editorial de la Rana, 1995.
- Navarrete, Angel Zúñiga. *Breve historia y narraciones Tepoztecas. Tepoztlán: Nuestra Historia: Testimonios de los habitantes de Tepoztlán*. Editado por Marcela Tostado Gutiérrez. Morelos, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (Obra Diversa), 1998.
- Redfield, Robert. *Tepoztlán: A Mexican Village*. Chicago: University of Chicago Press, 1973 [1930].
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Robalo, Cecilio. *Tepoztcatl: Canto Histórico*. México: Colección Amatlacuilotl, 1951.
- Rosas, María. *Tepoztlán: crónica de descatos y resistencia*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1997.
- Sahlins, Marshall. *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Thiong'o, Ngugi wa. "Enactments of Power: The Politics of Performance Space." En *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1998. 37-69
- White, Hayden. "History as Fulfillment." Conferencia, Interdisciplinary Scholars Network, 12 November, 1999. <<http://www.tulane.edu/~isn/hwkeynote.htm>>.
- Wolfe, Eric. *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press, 1982.