

Complejidad, Transdisciplinariedad,  
Decolonialidad, Semiosis  
y Análisis del Discurso



**La semiosfera del diablo  
transcultural-transfronterizo:**  
*aesthesis-ritual-comunal-decolonial*

**David Terrazas Tello**



COMPLEJIDAD, TRANSDISCIPLINARIEDAD, DECOLONIALIDAD  
SEMIOSIS Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

La semiosfera del diablo  
transcultural-transfronterizo:  
*aesthesis-ritual-comunal-decolonial*

DAVID TERRAZAS TELLO

EDITORA  
JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia de México



---

David Terrazas Tello

La semiosfera del diablo transcultural-transfronterizo: aesthesis-ritual-comunal-decolonial. -1ra. ed. Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia; Casa Editorial Analéctica; Arkho Ediciones; Red de Pensamiento Decolonial; Red CoPaLa; Revista FAIA 2022. (36,12 x 45,17 cm.)

156 MB: 36,12 x 45,17 cm.

ISBN: 979-884-128-193-1

DOI: 10.5281/zenodo.6687415

---

Primera edición: junio de 2022, Ciudad de México.

D. R. © 2022 de la presente edición

Casa Editorial Analéctica

[www.analectica.org](http://www.analectica.org)

Edición: Juan Carlos Martínez Andrade & Fernando Proto Gutierrez

Diagramación & Maquetación: Paola Lizeth Torres Mireles

Diseño de portada: Oscar Ochoa Flores

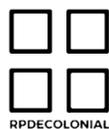
Este libro ha sido dictaminado por pares académicos.

Acceso abierto para descarga gratuita.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes



en Co-edición Internacional con Arkho Ediciones,  
Red de Pensamiento Decolonial, Red CoPaLa & Revista FAIA



Hecho en México

**DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA**

HILARIO TOPETE LARA

**EDITORA**

JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

**COMITÉ EDITORIAL**

Cada libro de esta serie ha sido sometido a revisión y dictamen por pares en un proceso doble ciego, ejercido por el comité editorial.

**PAOLO OREFICE**

Universidad de Florencia, Italia

**MARIA EUGENIA FLORES**

Universidad Autónoma de Nuevo León, México

**EDUARDO CHÁVEZ HERRERA**

Universidad Nacional Autónoma de México, México

**OLIVIA FRAGOSO SUSUNAGA**

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México

**MARIA TERESA OLALDE**

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México

**OSCAR LONDOÑO**

Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia

**SILVIA BAREI**

Universidad de Córdoba, Argentina

**IRENE MACHADO**

Universidad del Estado de Sao Paulo, Brasil

**LAURA GHERLONE**

Universidad Católica, Argentina/Italia

**ENRIQUE MADRAZO**

Universidad Veracruzana, Xalapa, México

**OSMAR SANCHEZ AGUILERA**

Investigador Independiente, México

**FREDDY JAVIER ÁLVAREZ GONZÁLEZ**

Cátedra Unesco Universidad e Integración Regional, Colombia/  
Ecuador

**LILLY GONZÁLEZ CIRIMELE**

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

# EXPLICACIÓN CÓDICES (AMOXTLI)

OSCAR OCHOA FLORES(ENAH)

JOSÉ LUIS VALENCIA (ENAH)

Cuando el homo sapiens cruzó del viejo al nuevo continente Anahuac-Tawantinzuyú, hoy América, se prolongó la gran aventura migratoria de todas las especies vivientes de nuestro planeta, el humano no cesaba en transitar por los enormes edenes que iba descubriendo, dejando huellas y claras evidencias en ese peregrinar. Su capacidad creadora transformaría los ecosistemas para que lo mimaran, lo alimentaran y protegieran, pero la naturaleza humana lo obligó a continuar buscando nuevos senderos a pesar de los peligros. Poco a poco, el ser humano aprendió a narrar sus impresiones en los grandes lienzos de piedra, donde podemos contemplar las distintas cosmovisiones, cosmopercepciones del mundo.

El continuum cultural con su dinamismo propició las concentraciones en grandes urbes, en donde se generaron magnánimos saberes en la región denominada Mesoamérica, que evolucionó por 45 siglos hasta su interrupción por la invasión española. En este amplio territorio, floreció una de las tecnologías más importantes de la humanidad, la escritura, con sus peculiaridades, como fueron los amoxtin<sup>1</sup>, narraciones visuales llenas de cronotopos distintos, de contenidos míticos, históricos.

A principios del siglo XVI arribaron misioneros cristianos junto con los soldados españoles, quienes se encargaron de estigmatizar los amoxtin por considerarlos demoniacos, contra la evangelización, por lo que fueron a la hoguera; una destrucción del saber, un epistemicidio

---

<sup>1</sup> El término *amoxtli* se equipara con el de libro (*amoxtin* es el plural=libros) que más tarde lo transformarían como códice, con el cual se conocerán los manuscritos mesoamericanos.

considerado como uno de los genocidios culturales más atroces de la historia, muy pocos *amoxtin* precuauhtémicos<sup>2</sup> lograron sobrevivir.

Afortunadamente, hubo clérigos que se interesaron por descubrir y entender las culturas recién descubiertas y solicitaron a los escritores originarios que reelaboraran sus libros sagrados, por lo que algunos *amoxtin* perdidos durante la época colonial cobraron vida, aunque ya contaminados por la mirada de los peninsulares. Por lo mismo, los investigadores que quieren analizarlos deben rastrear sus iconografías que previamente ya habían sido acuñadas en las piedras, cerámica, madera, cuernos y otros materiales que soportaron el desgaste natural del medio, y las imágenes se conservaron casi intactas.

Los interesados por estudiar el origen y la historia de la escritura mundial se han encontrado con serias dificultades para clasificar el estilo utilizado en Mesoamérica, los más progresistas han dejado de lado el empeño por considerar que la evolución de la escritura está restringida a un solo camino: pictografía→lexigrafía→alfabeto, éste último ya como el uso de signos que representan los fonemas del habla, o sea, la escritura eurocéntrica. Sin embargo, hay una ramificación de origen que no encaja en tal taxonomía lineal, nominada *semasiografía*, el arte primitivo se encaja en este tipo, al igual que las ideografías. Desafortunadamente, la categoría desdibujó sus fronteras, comenzó con un intento de acceder a las imágenes desde su extensión semántica, ahora ya incluye lenguajes artificiales, como la música o el álgebra.

Las características de la escritura bosquejada en los *amoxtin* rebasan el reduccionismo intencionalmente impuesto, es necesario crear una nueva categoría para facilitar mejor el estudio de los *amoxtli*, cuando más que su escritura visual admite diferentes niveles de complejidad, sus iconografías pueden involucrar iconos, símbolos, alegorías, o en general,

---

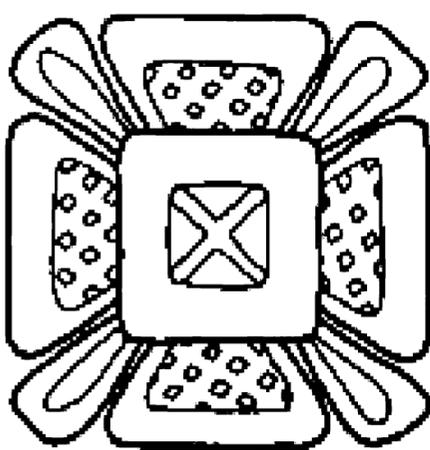
<sup>2</sup> Categoría decolonizadora en lugar de prehispánica, que ahora recobra realce por los 500 años de la caída de la ciudad de la Mexico-Tenochtitlan.

tropos retóricos y de construcciones gramaticales con difrasismos, tan comunes en Mesoamérica. Una opción podría ser clasificar su escritura como semiográfica. De cualquier forma, los maravillosos *amoxtin* han funcionado como dispositivos de representación descriptiva y como depósitos mnemotécnicos, puesto que han servido a la memoria de la cultura y a la inteligencia colectiva del pueblo mexicano como fortaleza para su resistencia contra las perturbaciones culturales. Es un hecho que desde la época colonial la estrategia de defensa de los sabios mexicanos fue la de asumir que los signos ancestrales sufrieran cambios en el plano de la expresión, pero no en el plano del contenido, derivado por una dialógica de los procesos transculturales que se han dado, desde el encontronazo de dos semiosferas con semióticas ininteligibles entre ellas.

Las culturas ancestrales consagraban a los profesionales escribanos o tlacuilos por ser los dueños de la 'tinta negra y roja', difrasismo para asignarle al conocimiento la cualidad cromática, obtenida de los recursos naturales como la hematita, el hongo del nopal o de la grana cochinilla, que servían para ilustrar el papel *amate*, elaborado de la corteza de un árbol. El difrasismo tiene también la intención de conectar la amplia gama de colores, con la de los distintos conocimientos. Por otro lado, los *amoxtin* más atractivos son los que fueron hechos en forma de biombos, pero hay otros más, como los mapas con los que se atiende los aspectos histórico-jurídico-económicos, o los herbolarios para la cuestión medicinal. De los primeros, el Borgia, Borbónico, Fejérvàry-mayer, Magliabecchi y más, fueron los preferidos para estudiar los asuntos teológicos y mágicos, con los que se calculaba la cuenta de los destinos. Gracias a sus lecturas podemos analizar los textos de la Piedra del Sol: en su interior se aprecian 20 signos calendáricos, cada uno representando una puerta al universo, es decir, al multiverso. Al mismo tiempo se hace la decodificación del textopoyético de los 'cuatro soles' que sucedieron antes del nuestro, el

quinto sol, *nahui ollin* o cuatro movimiento. A su vez, en la iconografía central, holísticamente observable, está el mitopoético de la venida del sexto sol. Este es un texto que está registrado a lo largo de toda la historia mesoamericana, nombrado genéricamente como quincunce, forma simbólica, cuyo registro viene desde los olmecas, aparece por todas las culturas mesoamericanas, con los mayas y Teotihuacan entre ellas, en el vientre de la Virgen de Guadalupe, y en la 'santa forma' elaborada durante el ritual sagrado de la velación de la Danza Conchera en la actualidad, es decir, es un texto-símbolo que tiene un peregrinar de 5000 años.

Como el quincunce hay otros cronotopos más que tienen la función netamente mnemotécnica, pero todos ellos solamente se pueden comprender desde una perspectiva espacio-temporal no discreta, pues son transdimensionales y diacrónicos-paradigmáticos, una perspectiva ajena a nuestra práctica lectora actual que es unidireccional. Cuando se logre penetrar en la profundidad de esos cronotopos, seguramente se abrirán nuevos senderos para desentrañar la realidad compleja de formas netamente insospechadas.



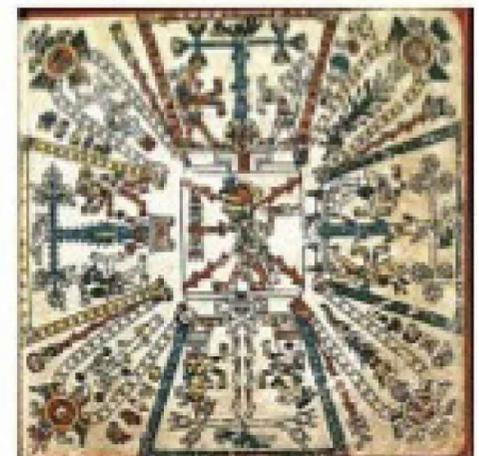
(a) La Venta. Olmeca.  
Del 3000 al 600 a.n.e.



(b) Teotihuacan.  
Del 200 al 700 d.n.e.



(c) Códice Madrid f. 75 y 76.  
Maya Clásico



(d) Códice Fejervary Mayer.  
Foja 1. Nahuatl Postclásico

## Descripción Códice Xolotl, Lámina 1

El Códice Xolotl, cuya primera lámina sirve de fondo para la portada de esta serie, es un manuscrito pictográfico de la tradición mesoamericana

resguardado por la Biblioteca Nacional de París. Este documento contempla cuatrocientos años de historia en la Región Acolhua y sus ciudades *Texcoco*, *Huexotla*, *Cohuatepec*, *Cohuatilinchán*, además de la ciudad *mexica* de *Tenochtitlan*.

El códice relata la genealogía de los señores que gobernaron Texcoco, desde la llegada de *Xolotl* hasta el más célebre de sus sucesores: *Nopaltzin*, *Tlotzin*, *Quinatzin*, *Techotlalatzin*, *Ixtlilxochitl* y *Nezahualcóyotl*. El registro genealógico y geográfico abarca de 1068 a 1429 y fue utilizado por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl como una de sus fuentes para redactar la “Historia de la nación chichimeca”. Una hipótesis sugiere que el original se extravió a mediados del siglo XVI y una copia es la que llega hasta nuestros días.

La lámina 1 relata la entrada del Señor *Xolotl* y sus seguidores chichimecas que exploran el Valle y se relacionan con los refugiados de Tula (Tollan), cuyas ruinas abandonadas conocieron en su llegada a la Cuenca del Valle de México. Además, narra el paso de *Xolotl* por Mizquiahuala y su giro hacia Actopan, para después llegar adonde había cuevas. Esta lámina del códice señala lugares importantes en la migración chichimeca como Tula, los cerros de Zempoallan, Oztotepec, Tecpatepec, Quauhiacatl; cuevas que habitaron en su peregrinar como las de Oztoticpac, Tepetlaoztoc, Tzinacanoztoc, Techachalco, Oztotlitectlacoyan, Tlalanoztoc; ciudades como Teotihuacan, Culhuacan, entre otras. Es un relato de la migración chichimeca por estos lugares, deambulando por campos, vestidos de pieles y zacate, guarecidos en las grutas y cuevas.

En términos geográficos e históricos, aparecen en la parte superior derecha El lago de Chalco, seguido del Lago de Xochimilco; el principal cuerpo de agua simboliza al Lago de Texcoco, y el delgado brazo de agua

extendido a la izquierda es la Laguna de San Cristóbal. En el extremo contrario está el Lago de Xaltocan, el cual rodea al pueblo del mismo nombre. Más adelante hay una pequeña salida que representa al Lago de Zumpango.

### **Fuentes bibliográficas**

*Códice Xolotl*, (1980) Charles E. Dibble (edición, estudio y apéndice) Miguel León-Portilla (prefacio a la segunda edición), UNAM, México.

*Breve historia del Códice Xólotl, Volumen1, Tlalnepantla*, (2010), Municipio de Tlalnepantla de Baz.

*Pueblos originarios. Escritura y simbología*. Consultado el (1 de julio de 2021) en <https://pueblosoriginarios.com/norte/suroeste/chichimeca/xolotl.html>

Agustí, Jordi y Anton, Mauricio (2011). *La Gran Migración. La evolución más allá de África*. Madrid: Editorial Crítica.

Garlarza, Joaquin (1992). In *Amoxtlí in Tlacatl. El libro, el hombre, códices y vivencias*. México: TAVA.

Magaloni, D. (2014). *Los Colores del Nuevo Mundo*. México: UNAM.

Sampson, Geoffrey (1997). *Sistemas de Escritura. Análisis lingüístico*. Barcelona: Gedisa.

Valencia, José Luis (2012). *La Danza Conchera Azteca-Chichimeca. Memoria hologramaticultural de una tradición*. México: ENAH-INAH (Inédito)

Velázquez, Primo Feliciano (1992). *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. México: UNAM.

# EXPLICACIÓN DE LA PORTADA

**Diablada de Píllaro, Ecuador  
(Foto: David Terrazas Tello)**

Hace quinientos treinta años llegaron a esta tierra morena un puñado de hombres blancos barbados bárbaros, traían en su equipaje un libro y una espada. El libro era sobre un desconocido dios blanco, un dios incomprensible que no se parecía en nada a los dioses morenos. Un dios que no cantaba, un dios que no bailaba; un dios que no era viento de huracán, un dios que no vivía en la semilla del maíz; un dios enojón al que había que estar contentando a cada rato. Ese dios blanco, en lugar de trono, tenía una incomodísima cruz y vivía encerrado en una casa de piedra rodeado de oropel. Nunca salía a jugar a los cerros, nunca salía a nadar al río o a pescar con otros dioses. Era un dios un poco aburrido. La espada fue el terrible castigo para los morenos que tuvieron la osadía de dudar del dios blanco. Sin embargo, a pesar de la constante amenaza, hubo resistencia ante la imposición. Los dioses morenos continuaron viviendo en los sueños, siguieron vivos en lo clandestino del monte. La selva fue la madre amorosa que cobijó a los insurrectos que nunca creyeron en un dios blanco y que en nada se parecía a ellos. En medio de este caos, los dueños del libro del dios blanco hablaron sobre un temible dios rojo. Un dios que vivía en un mundo en llamas, igual al que ahora ellos vivían. Los hombres blancos decían que, en caso de desobediencia, ese dios rojo los llevaría a vivir por siempre a ese mundo en llamas. Por supuesto que, si el dios blanco era incomprensible, el dios rojo lo era aún más. Un buen día, los morenos descubrieron que los blancos eran vulnerables ante el dios rojo imaginario; descubrieron que en verdad le temían. Descubrieron que ese dios rojo con cuernos, atemorizaba el corazón de los hombres blancos barbados bárbaros.

Entonces, los morenos se hicieron amigos del dios rojo.

# PRESENTACIÓN SERIE LIBROS DIGITALES

En esta serie de Libros Digitales Interactivos, queremos cumplir con varios objetivos que nos parecen muy importantes frente a las contradicciones y a las problemáticas existentes en el mundo actual, en la humanidad, que oscurecen los horizontes de un modo catastrófico y preocupante.

En la serie, participan investigadores de alto nivel de varios países que han trabajado con epistemologías de vanguardia y críticas, y con los campos cognitivos de la *SEMIÓTICA y del ANÁLISIS DEL DISCURSO*, abordando varios objetos de estudio, distintas producciones semióticas y discursivas generadas por los complejos procesos culturales, políticos, sociales, históricos, económicos.

En primer lugar, destacamos el objetivo de integrar y considerar seis epistemologías críticas que son *la ANCESTRALIDAD, LA COMPLEJIDAD, LA TRANSDISCIPLINARIEDAD, LA DECOLONIALIDAD, LA EPISTEMOLOGÍA DEL SUR Y LA EPISTEMOLOGÍA MATERIALISTA REVISITADA*, muy necesarias para repensar una nueva civilización, una nueva humanidad, más allá del antropoceno.

En estos desarrollos y emergencias, podemos destacar algunos aspectos y planteamientos importantes: a) La necesidad de un pensamiento crítico, reflexivo frente a todas las imposiciones hegemónicas; b) La importancia de asumir nuevas pautas de desarrollo para lograr una nueva civilización, que permita salvar la humanidad, al planeta; c) Reconocer todos los procesos cognitivos con la misma valorización, tanto los del Occidente, como los del Oriente; d) Ampliar el espectro cognitivo, saliendo de lo racional, que necesariamente está en recursividad con lo emocional, con lo mítico, lo mágico, lo intuitivo, lo práctico, lo artístico; e) Proponer y defender escenarios distintos, en donde se luche por la igualdad de todos los seres humanos, de todas culturas, para superar

todo tipo de dominación, y de injusticia; f) Colocar la ética como dimensión fundamental para superar los obstáculos y las contradicciones de la humanidad, de las civilizaciones actuales y g) Abrir caminos de convergencia y de diálogo entre múltiples dimensiones de la complejidad humana, tan contradictoria.

Para concretar las trayectorias expuestas, sintetizamos algunas características de las *EPISTEMOLOGÍAS CRÍTICAS DE VANGUARDIA*.

En las *EPISTEMOLOGÍAS ANCESTRALES, INVISIBILIZADAS*, que emergen con mucha vitalidad, destacamos algunas características:

- Continuum naturaleza-cultura
- Continuum espacio-tiempo
- Relación macrocósmica ↔ microcósmica con la vida
- La lógica de lo concreto recursiva con la lógica de lo abstracto
- La lógica contradictoria del yin ↔ yang
- Procesos cognitivos recursivos emoción ↔ razón
- Presencia de lo mágico, lo mítico, lo sagrado
- Importancia de lo colectivo sobre lo individual
- Ubuntu, Sumak kawsay y otros conceptos de diversas culturas ancestrales de Asia, de África, de América Latina

En la *EPISTEMOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD*, anotamos algunas categorías y premisas  
*El Método*, Edgar Morin (1997, 1999)

- La incertidumbre, lo impredecible, lo imprevisible
- Los principios fundamentales: lo dialógico, lo recursivo, lo hologramático
- La entropía y la neguentropía en recursividad: DESORDEN ↔ ORDEN ↔ INTERACCIÓN ↔ ORGANIZACIÓN
- El Bucle tetralógico: unidad analítica nuclear relacionada con la espiral cósmica, con las espirales en lo micro y en lo macro.
- Los sistemas complejos que son abiertos, recursivos, retroactivos, relacionados con la auto-eco-organización viviente.
- La lógica de lo contradictorio fundamental: en todos los fenómenos está lo antagónico y lo complementario al mismo tiempo (principio presente también en el taoísmo)
- El Sujeto complejo, transdimensional, contradictorio en movimientos recursivos, horizontales, verticales, diagonales (Homo complexus)

En la *EPISTEMOLOGÍA DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD*, retomamos las siguientes categorías y premisas, Nicolescu (1996, 2006)

- Niveles de realidad del objeto: las dimensiones global, regional, nacional, local, lo macro, lo micro.
- Niveles de realidad del sujeto: las distintas formas de percepción que se configuran en la subjetividad, en la transdimensionalidad del sujeto.
- La relación sujeto ↔ objeto: recursiva, todo lo subjetivo es objetivo y viceversa.
- El sujeto y el objeto transdisciplinarios, ligados a la transdimensionalidad, la transrealidad, la transsubjetividad.
- El tercer incluido y el tercer oculto: presentes en el paso de los niveles de realidad del objeto y los niveles de percepción del sujeto.
- La transculturalidad como un proceso articulado orgánicamente con la transdisciplinarietà, donde juegan un papel medular los niveles de Realidad, los procesos dialógicos.

*EPISTEMOLOGÍA DE LA DECOLONIALIDAD / EPISTEMOLOGÍA DEL SUR*, ambas se articulan aunque presenten matices distintos,  
Grosfoguel y Castro (2007); De Sousa (2018)

- Visibilizar los procesos cognitivos que están excluidos por la hegemonía occidental, que produjo varios epistemicidios.
- La decolonialidad del ser, del saber, del hacer, del poder, que conlleva a implicaciones y procesos muy complejos y transdisciplinarios, de resistencia, de reexistencia.
- Las dos defienden el reconocimiento de los procesos cognitivos desde otras trincheras, desde las fronteras excluidas por la hegemonía, y la inclusión del Sur Simbólico, de todo lo ancestral milenario.
- Las dos proponen la recuperación, la conservación, la lucha por la memoria de la cultura, por la memoria histórica ancestrales, y por otros tipos de memoria que resisten a pesar de los milenios, y siglos de dominación en el mundo.
- Críticar a profundidad al despojo, y recuperar todas las prácticas y elementos usurpados.

*LA EPISTEMOLOGÍA MATERIALISTA REVISITADA* integra varias rutas analíticas, para abordar diversas problemáticas del Siglo XX y XXI:

- Análisis de los procesos de globalización de todos tipos
- Estudios de las etapas actuales del Neoliberalismo, como las formas más destructivas del Capitalismo.
- Análisis de los movimientos sociales de resistencia, de reexistencia articulados a la lucha de clases.
- Introducción de las problemáticas del género, los movimientos feministas.
- Reflexión analítica de la complejidad de los sistemas-mundo
- Integración a los macro procesos económico-político-histórico-culturales, de los procesos micros en estas mismas dimensiones.

Las epistemologías críticas mencionadas, piden como  
*REQUISITOS COMPARTIDOS* los siguientes movimientos:

- Ruptura de las fronteras entre las CIENCIAS NATURALES: las fronteras entre la física, la química, la biología, la genética, entre otras ya no pueden sostenerse.
- Ruptura de las fronteras entre las CIENCIAS SOCIALES: pierden pertinencia las separaciones tajantes entre la antropología, la historia, la sociología, la política, entre otras disciplinas.
- Ruptura epistemológica más fuerte entre *las CIENCIAS NATURALES ↔ LAS CIENCIAS SOCIALES/HUMANAS ↔ LAS CIENCIAS EXACTAS ↔ LAS CIENCIAS ARTÍSTICAS, LO FILOSÓFICO, LO ESPIRITUAL, LO SAGRADO*: implicando un desafío importante para repensar el conocimiento desde un continuum complejo y fascinante.
- Rupturas epistemológicas necesarias para lograr conocimientos transdisciplinarios, complejos, decoloniales, materialistas para enfrentar los problemas del mundo, de la humanidad, del antropoceno en el Siglo XXI.
- Reconstrucción del ser, saber/conocer, poder, hacer desde lo decolonial y de la epistemología del sur.

En síntesis, las perspectivas epistemológicas en diálogo abren caminos amplios, con gran profundidad crítica para lograr nuevos horizontes de libertad, de justicia para todo ser humano. En este sentido, los planteamientos desde estos nuevos enfoques implican asumir categorías como *LA TRANSCULTURALIDAD, LO TRANSRELIGIOSO, LO TRANSHISTÓRICO, LA TRANSPOLÍTICA, LA TRANSREALIDAD, LA TRANSUBJETIVIDAD, LA TRANSIDENTIDAD, etc.*

Los problemas existentes son profundos, estructurales, tales como: *la civilización terrestre dominada por el antropoceno, el desarrollo sostenible, la educación planetaria, el transhumanismo / post-humanismo, la inteligencia artificial, las tecnologías destructivas, la salud, la igualdad de género, la pobreza, la destrucción de la biodiversidad, el cambio climático, las guerras, la violencia, entre otros.*

Estas posiciones epistemológicas implican no solo impactos en los procesos cognitivos ↔ emocionales, sino también en la práctica de la ética que supone el nacimiento de un nuevo ser humano, una nueva civilización con otros valores, por lo cual hay que luchar desde todas las dimensiones, no solo en lo académico, sino en la vida misma.

Un segundo objetivo de esta serie de Libros Digitales Interactivos se refiere a los Campos de la *SEMIÓTICA y del ANÁLISIS DEL DISCURSO*, abordados desde las epistemologías mencionadas. En esta presentación sólo exponemos algunas propuestas para repensar la producción semiótica-discursiva desde nuevos enfoques epistemológicos, que se proyectan en lo teórico-metodológico, y en lo analítico.

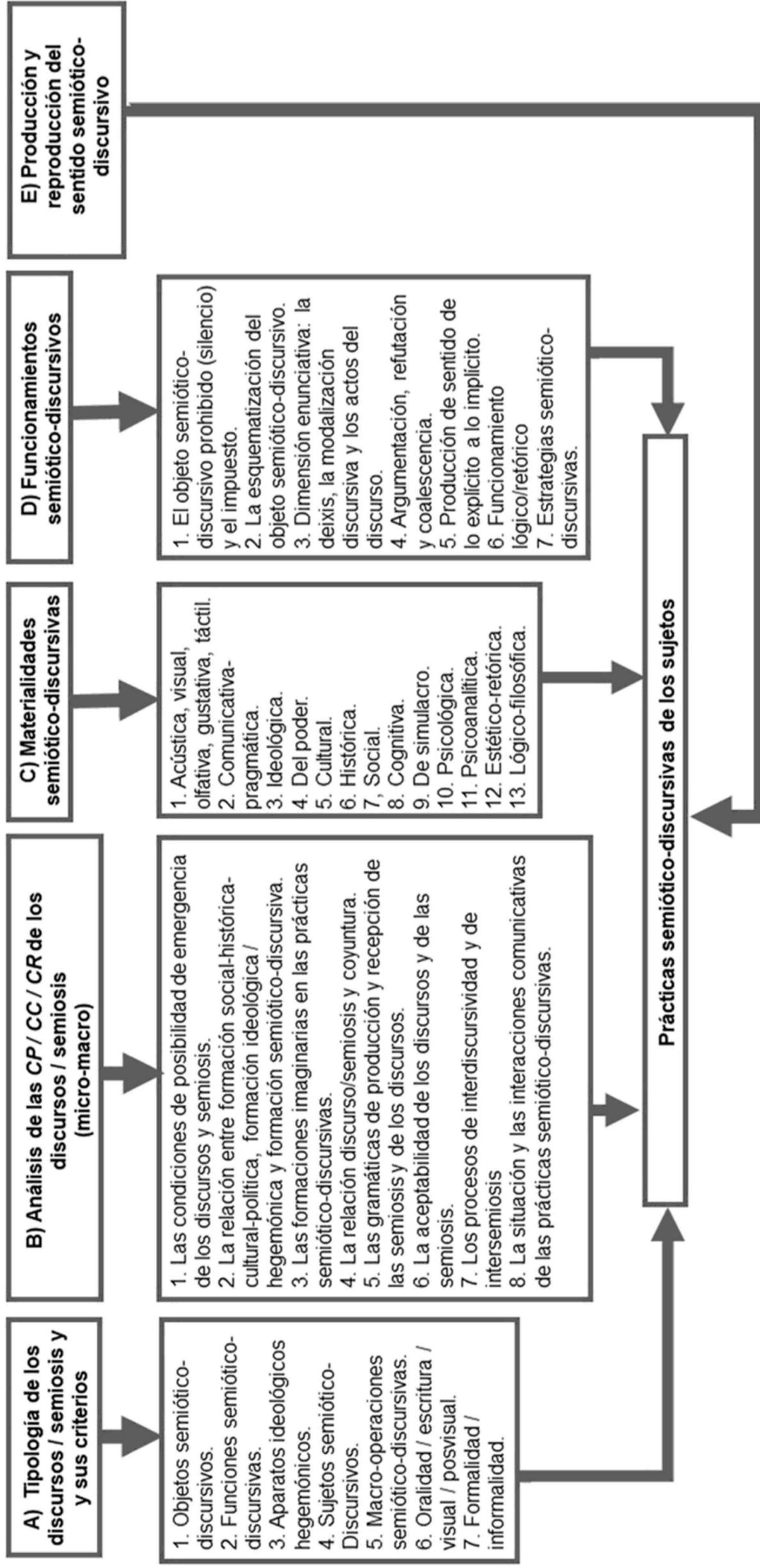
En primer lugar, enumeramos problemáticas nucleares del *CAMPO DE ANÁLISIS DISCURSIVO Y SEMIÓTICO*, que articulamos de manera compleja y transdisciplinaria (Haidar 2006)

1. Es necesario introducir las diferentes tendencias desarrolladas en las Ciencias del Lenguaje: el Análisis del Discurso y la Semiótica de la Cultura. La práctica semiótico discursiva
2. Las Condiciones de Producción, de Circulación, de Recepción semiótico-discursivas
3. Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos
4. Los sujetos semiótico-discursivos desde la complejidad y la transdisciplinarietàad
5. Los procesos de producción de los sentidos en lo semiótico-discursivo.
6. Los criterios de clasificación de las distintas prácticas semiótico-discursivas.

En esta presentación sólo nos detenemos en algunos elementos para ilustrar las construcciones de modelos, y de categorías desde las epistemologías mencionadas.

En primer lugar, presentamos el Modelo Analítico Semiótico-Discursivo construido para analizar las prácticas semiótico-discursivas (Haidar 2006).

**MODELO SEMIÓTICO DISCURSIVO TRANSDISCIPLINARIO DE  
JULIETA HAIDAR**



En segunda instancia, presentamos la construcción de una categoría compleja, transdisciplinaria: *PRÁCTICA SEMIÓTICO-DISCURSIVA* (HAIDAR 2006)

7. Conjunto transoracional con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
8. Conjunto transoracional con reglas de cohesión y coherencia.
9. Está siempre relacionada con las condiciones de producción, circulación y recepción.
10. Es una práctica donde emergen varias materialidades y funcionamientos complejos.
11. Dispositivo de la memoria de la cultura.
12. Generadora de sentido.
13. Heterogénea y políglota.
14. Soporte productor y reproductor de lo simbólico.
15. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos.
16. Es una práctica socio-cultural-histórico-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional.
17. Es una práctica subjetiva polifónica, ya que la subjetividad constituye una dimensión ineludible en cualquier producción semiótico-discursiva comunicativa.

En tercer lugar, es importante la *CONSTRUCCIÓN COMPLEJA TRANSDISCIPLINARIA PARA EL ANÁLISIS DE LAS CONDICIONES DE PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN, RECEPCIÓN* (HAIDAR 2006)

- Condiciones de posibilidad (Michel Foucault).
- La formación social, formación ideológica, formación discursiva (Michel Pêcheux y otros).
- Las formaciones imaginarias (Michel Pêcheux).
- La relación coyuntura / discurso-semiosis (Regine Robin).
- Las gramáticas de producción y recepción (Eliseo Verón).
- La aceptabilidad de los discursos y semiosis (Jean Pierre Faye).
- Los procesos de interdiscursividad, intertextualidad, intersemiosis (Julia Kristeva, Desiderio Navarro).
- La situación y las interacciones semiótico-discursivas (Gumperz, Dell Hymes; Kerbrat-Orecchioni).

Por último, presentamos las *MATERIALIDADES SEMIÓTICO-DISCURSIVAS* que dan cuenta de la arquitectura de las prácticas semiótico-discursivas y de la densidad de los sentidos generados (Haidar 2006)

1. La acústica, visual, olfativa, gustativa, táctil
2. La comunicativo-pragmática
3. La ideológica
4. La del poder
5. La cultural
6. La histórica
7. La social
8. La cognitivo-emocional
9. La del simulacro
10. La psicológica
11. La psicoanalítica
12. La estético-retórica
13. La lógico-filosófica

En esta serie, en síntesis, los libros integran las epistemologías críticas de vanguardia, así como el análisis de producciones semiótico-discursivas de todo tipo, llegando por supuesto a lo digital, dimensión ineludible en el Siglo XXI, y en el momento actual.

## **Bibliografía**

De Sousa Santos, Boaventura (2018). "Introducción a las Epistemologías del Sur". En: Coordinadoras Maria Paula Meneses, Karina Andrea Bidaseca, *Epistemologías del Sur*, Buenos Aires, CLACSO; Coimbra, CES.

Grosfoguel, Ramón y Castro Gómez, Santiago, Compil. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Haidar, Julieta (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino Pasional de los Argumentos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Morin, Edgar (1997). *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa.

Morin, Edgar (1999). *El conocimiento del conocimiento*. Madrid, Ediciones Cátedra

Nicolescu, Basarab (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, México, Multiversidad Mundo Real, A.C.

Nicolescu, Basarab (2006). "Transdisciplinariedad: pasado, presente, futuro" (Primera y segunda parte) En: *Revista Visión Docente, Conciencia*, Año VI, Nos 31 y 32, julio - octubre

Julieta Haidar, México 2021

# PRÓLOGO

## **El diablo, como la otredad más lejana y su presencia transcultural**

*-FAUSTO: ¿Cuál es tu nombre?*

*-MEFISTÓFELES: La pregunta me parece de poca categoría para alguien que desprecia la Palabra; para alguien que, desdeñando toda apariencia, busca la esencia ahondando en las profundidades.*

*-FAUSTO: En vuestro caso, señor, se puede llegar a la esencia conociendo el nombre; esto ocurriría si supiera, con toda claridad, si os apellidáis «Dios de las moscas», «Corruptor» o «Mentiroso». Bueno, ¿quién eres?*

*- MEFISTÓFELES: Una parte de esa fuerza que siempre quiere el mal y siempre hace el bien.*

*-FAUSTO: ¿Qué significa ese acertijo?*

*-MEFISTÓFELES: Soy el espíritu que siempre niega. Y lo hago con pleno derecho, pues todo lo que nace merece ser aniquilado, mejor sería entonces que no naciera. Por ello, mi auténtica naturaleza es eso que llamáis pecado y destrucción, en una palabra, el Mal.*

Fausto, Johann Wolfgang von Goethe

## Ubique Demon

La representación visual del diablo, que actualmente predomina como parte de los imaginarios figurativos globales, se fue configurando desde hace más de siete siglos y condensa todas las formas en las que se ha simbolizado a la amplia jerarquía infernal. Más allá de explorar la concepción, las clasificaciones, las características y los significados esbozados en torno a las entidades diabólicas, es importante señalar que, a partir del siglo XII, el diablo fue representado desde el arte bajo rasgos similares y elementos invariables. Como lo sugiere Robert Muchembled en su *Historia del Diablo Siglos XII- XX*, a pesar de que muchas civilizaciones de la Antigüedad desde tiempos inmemoriales han vivido con sus *propios* demonios, la figura del diablo bicorne tal como la conocemos es una construcción de origen occidental que comenzó a representarse gráficamente a partir de los siglos XII y XIII, en el período conocido como la Baja Edad Media, siendo la que persiste universalmente hasta el día de hoy (Cfr. Muchembled, 2002: 17).

Los rasgos diabólicos -tanto físicos como psicológicos- fueron resultado de la unión entre el pensamiento pagano y el dogma religioso institucionalizado, siendo éstas las fuerzas socioculturales que configuraron la historia de las mentalidades durante el medioevo, período histórico que inició con la caída del Imperio Romano de Occidente en el año de 476 y que concluyó con la toma de Constantinopla por los turcos otomanos en 1453. En el año de 470, en vísperas del colapso de dicha civilización, fallecía el escritor latino Salviano de Marsella, quién de manera anticipada había afirmado en sus escritos que “el diablo se encontraba en todas partes” (*Ubique Daemon*). Lo anterior, quedaría claramente corroborado en los siglos subsecuentes puesto que en el discurso escrito, oral y plástico el Maligno representado a partir de mil

nombres y de mil formas haría siempre su aparición en el pensamiento medieval dominado por la conquista espiritual del cristianismo, pero también erigido a partir de las creencias paganas de diversos pueblos.

Fue durante el siglo XIII, cuando a través de diferentes manifestaciones artísticas, al diablo se le otorgó una apariencia, un cuerpo y un rostro propios, lo cual puede corroborarse en el segmento intitulado *Inferno* del mosaico *Giudizio Universale* (Juicio Universal) elaborado por el pintor florentino Coppo de Marcovaldo (1225-1276), en donde un demonio de proporciones gigantescas, era representado con su respectiva cornamenta y aparecía devorando a decenas de seres humanos afligidos y sin escapatoria alguna. Pero, indiscutiblemente, la representación diabólica que tuvo mayor impacto durante ese mismo siglo fue la que se encontró entre las páginas del Códice o *Codex Gigas* (ca. 1220) de Pardubice -hoy República Checa- considerado la reproducción bíblica más grande de la historia, cuya ejecución ha sido atribuida a un monje benedictino de nombre Germán El Recluso. En dicho texto, la imagen del diablo se muestra con su respectiva cornamenta, largas garras en los pies y en las manos, el rostro pintado de color verde y una larga lengua viperina.

En el campo de la literatura, fue en el famoso poema de Dante Alighieri (1265-1321) *La Divina Comedia*, en donde éste brindaba detalles para imaginar a Lucifer en la cuarta zona del noveno círculo, a partir del retrato que el autor hacía del Infierno y de sus habitantes en la narración de su viaje figurativo, mismos que inspirarían las obras plásticas protagonizadas por el *Príncipe de las Tinieblas*, en los siglos ulteriores. Tal fue el caso del artista Albrecht Dürer (1472-1525) con sus quince grabados sobre el Apocalipsis (1499) en los cuales Satanás aparece encadenado en medio del fin de los tiempos. De igual manera, Dürer, en el grabado *El*

*Caballero, la Muerte y el Diablo* (1513), el oscuro personaje es representado a partir de la mezcla de varios animales, resaltando nuevamente su cola y una gran cornamenta. Con esos mismos rasgos fenotípicos, el diablo habría de cruzar el Océano Atlántico, siendo transportado por los propios conquistadores en sus navíos desde el *Viejo Continente*, hasta nuestras tierras.

### ***Siguiendo la Metáfora: una etnografía multilocal y multisituada: El Diablo Transcultural-Transfronterizo***

El Diablo había llegado a Mesoamérica, acompañado de Dios, de la Virgen, de los Ángeles y de los Santos encabezando lo que Robert Ricard, llamó la *conquista espiritual*, llevada a cabo por las órdenes religiosas de origen europeo, siendo un complemento indispensable y necesario para la conquista militar del “Nuevo Mundo”. No obstante, pese a que, en términos generales, con el paso del tiempo la conquista en sus dos vertientes, resultaba exitosa, cumpliendo así con lo estipulado en las Bulas Alejandrinas, se había logrado implantar, bajo diversos mecanismos, un catolicismo matizado por las formas espirituales locales. Así, el mestizaje, el sincretismo y la transculturación -de manera marcadamente asimétrica- darían origen a las más variadas formas de interpretación de la liturgia y de sus elementos simbólicos. De esta manera, con el paso del tiempo, el Diablo, adquiriría nuevos significados en el continente americano, siendo reelaborado como lo ha planteado el autor de este libro, como *un símbolo de trasgresión y rebeldía*, por las propias comunidades, expresado así, desde sus diferentes manifestaciones culturales. De este modo, la figura diabólica, que desde su concepción original sintetizaba la retórica del mal, el destierro del paraíso y el pecado -concepción inexistente en los pueblos mesoamericanos- se convierte para los grupos étnicos contemporáneos, etnografiados en esta investigación, en un “diablo polisémico, escurridizo,

encarnación del mal, cuento interminable, leyenda milenaria, tergiversador del orden, demoledor de códigos éticos y estéticos, rebelde que gusta divertirse jugando constantemente a desequilibrar la naturaleza humana, multivalente, capaz de metamorfosearse y adecuarse en el tiempo y el espacio” (Terrazas, 2022).

“La Semiosfera del Diablo *transcultural-transfronterizo: aesthesis-ritual-comunal-decolonial*”, es una investigación que está situada en los terrenos del pensamiento complejo, las prácticas semiótico-discursivas y la semiótica visual, que, a partir de cruces transdisciplinarios entre distintos campos cognitivos, aborda la figura de este personaje de hechura occidental, pero que, a partir del proceso de colonización, se ha convertido con el paso del tiempo en una figura transculturalizada.

El objeto de estudio de esta investigación son Las Danzas de Diablos o Diabladas, entendidas como prácticas culturales, que dan cuenta de la reelaboración histórica del sentido de un símbolo impuesto a través de la conquista espiritual. Así, David Terrazas a lo largo de su investigación descubre que existe una constante que se repite en diferentes latitudes del continente americano: lo mismo está presente en Huajuapán y en Juxtlahuaca, Oaxaca, que, en la región andina en Píllaro, Ecuador o en Oruro Bolivia y de la misma manera, ha sido exportado a los Ángeles, California a través de las oleadas migratorias procedentes de nuestro país.

Ante la pregunta ¿cómo abordar a través del trabajo de campo los diferentes contextos en los que los diablos danzantes se hacen presentes? el antropólogo encuentra la respuesta en la elaboración de etnografías multilocales y multisituadas propuestas por George Marcus, que han sido influenciadas por autores como Haraway, Rouse, Gupta, Ferguson, Willis, Foley y otros, convirtiéndose éstas en la herramienta idónea para abordar su temática de investigación.

De las prácticas o modalidades de construcción de etnografías multisituadas, en donde se ha propuesto: *seguir a las personas, seguir a los objetos, seguir la trama, historia o alegoría, seguir la vida o biografía, seguir el conflicto y seguir la metáfora*, David Terrazas ha seleccionado ésta última opción para realizar su investigación. La metáfora *diablo transcultural-transfronterizo*, como forma propia de la tradición, es seguida, entonces a través de la dimensión ritual de la danza con su configuración ancestral y también de sus máscaras, como fachadas físicas, producto de las expresiones culturales hibridizadas y como elementos que condensan la mayor densidad de sentido.

No obstante, en un sentido más amplio, la propuesta de las etnografías multisituadas, también conlleva a replantear, desde la perspectiva de la reflexividad, la relación entre el sujeto cognoscente y los sujetos de estudio. El incursionar en etnografías multisituadas/multilocales, contribuye a repensar el papel del etnógrafo durante el trabajo de campo, como lo propone Gimena Perret: “No estamos diciendo con esto que tengamos que abandonar el trabajo de campo, por el contrario, consideramos que deberíamos situarnos frente a la necesidad de plantear cómo o en qué sentido deberíamos reformularlo, es decir, pensar qué estrategias epistemológicas y metodológicas desarrollar para desfetichizar la noción de “campo” tan cara a la ciencia antropológica” (Perret, 2011: 57).

A partir de su análisis propone, el regreso a la investigación de los sujetos danzantes como productores de la *aesthesis- ritual- comunal*, puesto que, en muchas de las etnografías sobre las danzas ancestrales, el sujeto se ha invisibilizado, volcándose la atención de los investigadores primordialmente sobre la danza-objeto.

De esta manera, en este libro, se encontrará una etnografía, en la que el autor se posiciona como sujeto-investigador- crítico y más allá de eso,

como sujeto- investigador-emotivo-afectivo, lo que le permite colocar a sus informantes como sujetos inmersos en las prácticas semiótico-discursivas, capaces de transmitirle la manera en que se ha dado la reapropiación y la resignificación de la Metáfora *Diablo Transcultural-Transfronterizo*, a través de la práctica de las danzas ancestrales.

### **Fotografiando Diablos Danzantes: aportaciones desde la Antropología Visual**

En esta investigación transdisciplinar un elemento que da cuenta de manera explícita tanto de los procesos macroculturales, como de los matices locales referidos a la metáfora *Diablo Transcultural-Transfronterizo*, es el uso de la imagen etnográfica, lo que el autor ha nombrado “la semiótica de la imagen del mal”. Desde la perspectiva de Marcus, refiriéndose al desarrollo de las etnografías multisituadas/multilocales “(...) esta modalidad implica intentar trazar las relaciones y sustentos sociales de asociaciones que están más claramente vivas en el lenguaje y hacer uso de medios visuales e impresos” (Marcus, 2001:119). Así, Terrazas se ha lanzado, con cámara digital en mano, para poder integrar un amplio catálogo sobre el registro de las Danzas de Diablos o Diabladas, conformando, de esta manera, un rico corpus *semiótico-discursivo-visual*, que se convierte en la *columna vertebral de la investigación* y no únicamente en un recurso ilustrativo que ornamenta el texto etnográfico.

Sin duda alguna, la investigación contenida en este texto de David Terrazas, que forma parte de la Serie de Libros Digitales sobre Complejidad, Transdisciplinariedad, Decolonialidad, Semiótica y Análisis del Discurso, editado por la Doctora Julieta Haidar, es una gran aportación desde diferentes perspectivas: en particular, destaca el manejo de la semiótica visual y el contenido y la calidad de las imágenes que reflejan la presencia de las máscaras como marcas semióticas identitarias, a la par

de reflexionar sobre el valor de la fotografía como material etnográfico. Por otra parte, la exposición de aspectos teórico-metodológicos respecto a la relación entre la danza y la música como *paisaje-sonoro-ritual*, son una contribución del investigador para los estudios de la etnomusicología, la antropología del cuerpo y la antropología de la experiencia. Por último, la metáfora Diablo *transcultural-transfronterizo*, da cuenta de los cambios históricos en las prácticas culturales y en la reelaboración del sentido de las mismas. Asimismo, la categoría analítica de *aesthesis-ritual-comunal*, muestra una gran utilidad para comprender la complejidad de la danza ancestral.

Olivia Domínguez Prieto

## Bibliografía

García Canclini, Néstor (1990), *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*, México: Grijalbo.

Marcus, George, "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal", en *Alteridades*, 2001, 11 (22), pp.111-127.

Muchembled, Robert (2002), *Historia del Diablo Siglo XII-XX*, México: FCE.

Perret, Gimena, "Territorialidad y práctica antropológica: desafíos epistemológicos de una antropología multisituada/multilocal", en *Kula. Antropólogos del Sur*, 2011, pp.52-60.

Ricard, Robert, "La Conquête spirituelle du Mexique", en Mesnard, Pierre, (dir.) *La découverte de l'Amérique, Esquisse d'une synthèse, Conditions historiques et Conséquences culturelles*, Paris, Vrin, 1968, pp. 229-239.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	33
CAPÍTULO I. LOS LABERINTOS DE LA DANZA ANCESTRAL: ARQUITECTURA DEL SENTIDO DESDE LA COMPLEJIDAD Y LA TRANSDISCIPLINARIEDAD .....	48
CAPÍTULO II. LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO EN EL DISCURSO DEL MAL EN LA VISIÓN DEL CONQUISTADOR-EVANGELIZADOR DURANTE LA COLONIA .....	98
CAPÍTULO III. LA DANZA DEL DIABLO: AESTHESIS-RITUAL-COMUNAL EN LA MIXTECA OAXAQUEÑA .....	143
CAPÍTULO IV. LA SEMIOSFERA MIXTECA COMO MATRIZ CULTURAL ORIGINARIA PRODUCTORA DE AESTHESIS-DECOLONIAL.....	216
CAPÍTULO V. ARQUITECTURA DEL ESPACIO ACÚSTICO-SEMIÓTICO-MUSICAL: LA CHILENA MIXTECA .....	261
CAPÍTULO VI. EL DIABLO ANDA SUELTO: ESTUDIO CONTRASTIVO- COMPARATIVO MÉXICO-ECUADOR-BOLIVIA .....	311
CONCLUSIONES .....	356
BIBLIOGRAFÍA.....	374
ANEXOS.....	386

*A la memoria de María de Jesús Nolasco  
mi amada abuela materna  
quien justo ahora borda estrellas  
en su rebozo de seda*

# INTRODUCCIÓN

*El diablo no es el príncipe de la materia,  
el diablo es la arrogancia del espíritu, la fe sin sonrisa,  
la verdad jamás tocada por la duda.*

Umberto Eco “El nombre de la rosa”

El estudio de las danzas ancestrales, entendido como un objeto de estudio complejo, plantea distintas problemáticas que van más allá de la mera recopilación en campo de los diálogos entre los danzantes durante la representación, más allá de la grabación y transcripción de la música, del registro de los instrumentos usados para acompañar a la danza, más allá del registro fotográfico de la indumentaria, más allá de la descripción de las complicadas coreografías, más allá del registro en video; se hace necesario e impostergable hacer un giro y voltear a mirar el sentido de la danza, su producción y su reproducción, ir más allá de la dimensión descriptiva. La danza ancestral tiene una gran densidad de sentido: gestualidad aparentemente incomprensible, indumentaria “exótica”, relaciones no visibles entre el danzante y su máscara, la danza como emblema comunitario de identidad exógena, danzar para ser alguien, danzar para no morir, danzar para re-existir y resistir, búsqueda de la extinción del tiempo cotidiano, transgresión hacia las normas sociales, y un largo etcétera.

Por otro lado, tenemos a los sujetos receptores a los que va dirigida la danza algunos de los cuales generalmente se encuentran ubicados en otro nivel de realidad, entidades no-humanas: santos patronos, deidades de la lluvia, seres sobrenaturales a los cuales se les invoca para pedir protección y seguridad familiar, cosecha abundante, fertilidad de la tierra y de las mujeres. El otro tipo de receptores son las personas que

acuden con alegría al cronotopo de la fiesta, los paisanos migrantes que regresan desde su lugar de residencia, los paisanos que viven en los pueblos vecinos, los que visitan al pueblo durante la fiesta, los cuales seguramente habrán de llevarse muchas imágenes de la danza guardada en sus cámaras fotográficas, en sus cámaras de video, en sus teléfonos celulares. Los más audaces, pedirán al danzante una pose para la foto del recuerdo, la cual circulará casi de manera inmediata en las redes sociales, testimonio de “haber estado ahí”.

Hacer referencia a la danza ancestral desde el ámbito académico, invita a reflexionar en torno al análisis y sistematización de las experiencias que se tienen sobre el tema: trasgresión ritualizada, lo propio y lo ajeno, memoria de la cultura, su relación con expresiones de clase, prácticas de religiosidad popular, de comunalidad, de identidad. Poner en la mesa el debate sobre políticas culturales públicas por parte del Estado a través de las respectivas instituciones, su aplicación, su no-aplicación y los resultados hasta ahora obtenidos. La danza tradicional es resistencia, comunidad, creatividad, desarrollo, pluralidad, mecanismo para acceder a los sistemas de cargos. Idealmente el danzante debería estar lo suficientemente informado sobre los aspectos míticos y rituales que están presentes dentro de su danza, pero la realidad es que esto casi nunca sucede.

Dentro de este horizonte de complejidad se inserta el presente libro, que está atravesado por la presencia del diablo *transcultural-transfronterizo*, entendido como símbolo que se encuentra presente en los países que padecieron el periodo de invasión colonial y que abarca países como México, Guatemala, Panamá, Colombia, Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina, en los cuales el diablo como *texto-externo* fue traducido a través de un complejo proceso socio-histórico-político-cultural como un *diablo-*

*texto-interno* que fue reelaborado como un símbolo de transgresión y rebeldía que actualmente se encuentra encarnado en la danza de diablos o diabladas que se mantienen con mucha fuerza y vigencia.

En un principio el objeto de estudio y su producción-reproducción de sentido inicio ante el asombro de observar por primera vez la danza de Diablos de Huajuapán de León Oaxaca, la cual es representada por un grupo de migrantes, para posteriormente trasladarse a Juchitán de Zaragoza, bajo la premisa de crear un estudio contrastivo-comparativo con más capacidad heurística. Una vez agotada la investigación en el contexto local oaxaqueño, la Universidad Andina Simón Bolívar tuvo a bien aceptar la propuesta de trasladar el estudio hacia el contexto Andino, por lo que la investigación se dirigió hacia el análisis de la Diablada de Píllaro, lo cual ofreció una gran oportunidad y el reto de crear modelos de investigación de tipo multilocal-multisituada, como lo propone George Marcus. En una segunda estancia como Investigador Asociado en la UASB, se llevó el mismo modelo de investigación, pero ahora dirigido hacia la Diablada de Oruro en Bolivia, lo cual permitió fortalecer el estudio contrastivo-comparativo extendiéndolo a 3 países que pertenecen al bloque del diablo *transcultural-transfronterizo*. El principal aporte de las estancias tanto en Ecuador como en Bolivia, fue la integración de las propuestas teórico-metodológicas de la perspectiva decolonial, que sin duda es una propuesta epistémica que abrió el horizonte del libro. En una tercera estancia, y gracias al apoyo de la comunidad migrante oaxaqueña radicada en Los Angeles California, y también gracias a la Embajada de México en Oxnard, se pudo realizar una etnografía con los danzantes diablos oaxaqueños que mantienen viva su tradición. Seguir la metáfora del diablo de manera multilocal-multisituada, ofreció grandes oportunidades de conocer la manera en

que se vive la tradición, pero también implicó el gran reto de salir de la zona de confort de la investigación etnográfica unilocal.

Por todo lo anteriormente expuesto, se hizo necesario inscribir esta investigación en la postura epistemológica fincada en el pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin. La complejidad no debe entenderse como una teoría o disciplina, sino como una aproximación a la complejidad de la realidad, y sin ningún tipo de reduccionismos, volverla comprensible. Se volvió indispensable la articulación entre distintas disciplinas o campos cognitivos (antropología, historia y etnohistoria, estética y arte, ciencias del lenguaje y epistemología de la complejidad y la transdisciplinariedad), reflexionando que aun cuando estos campos cognitivos generan categorías o conceptos diferentes sobre un mismo objeto de estudio, la apuesta fue siempre ofrecer luz sobre aspectos que son complementarios de la realidad. Un reto más se anexó al de por sí complejo panorama: construir un diálogo entre diferentes campos cognitivos, alrededor de la arquitectura de un objeto de estudio común desde la antropología como eje rector.

Esta investigación se inserta en un contexto socio-histórico-político-cultural de cambios y crisis en las relaciones interétnicas, debido en buena medida a la migración, que se ha ido transformando en los últimos años, como es el caso de los migrantes oaxaqueños en los Estados Unidos. Estos cambios en las formaciones imaginarias generan transformaciones en los grupos que están inmersos en estos contextos y en las maneras de interacción colectiva, lo que también modifica sus prácticas culturales, entendidas como prácticas semiótico-discursivas (Haidar, 1994:119).

La transdisciplinariedad plantea la necesaria articulación entre distintas disciplinas que podrían conceptualizar y problematizar de diferente manera al objeto de estudio, estos campos del conocimiento



-que enfocan aspectos complementarios- han permanecido fragmentados por la excesiva delimitación disciplinaria. Se buscó construir un diálogo posible entre diferentes campos del saber, articulados desde la antropología como eje rector de la investigación.

El diablo *transcultural-transfronterizo*, dentro de la complejidad de las prácticas semiótico-discursivas *multilocales-multisituadas*, obligó a construir un modelo analítico en el cual fuera posible construir el sentido (Haidar, 2005) en las danzas de diablos o diabladas desde la complejidad. Desde esta perspectiva, la categoría de *significado*, que aparece confusa, imprecisa y controvertida dentro del análisis de las danzas ancestrales que hacen algunos autores, quedaría integrada en la categoría de *sentido*.

Un reto más que presentó la creación del modelo de investigación fue la problematización desde los diferentes campos cognitivos señalados

anteriormente. El método para hacer una síntesis de las principales problemáticas, fue que una vez que se terminó con la fase de exploración bibliográfica, se localizaron las problemáticas más pertinentes que pudieran enriquecer el análisis, para posteriormente integrarlas en un solo macro bloque, cuyo resultado ofreció muchas de las rutas analíticas que forman el cuerpo del libro. De esta manera se ubicaron las siguientes:

1. La identidad relacionada con la danza y sus diferentes dimensiones analíticas.
2. La danza como ritual de paso, propiciatorio, transgresor, etc.
3. La danza como anti-estructura y crítica social, sobre todo en los casos de las prácticas carnavalescas.
4. La lucha por el poder a través de cargos cívico-religiosos a los cuales tiene mayor acceso el danzante.
5. El problema del cuerpo como posibilidad infinita de habitar el mundo en la práctica dancística.
6. La máscara como objeto ritual de primer orden, y su compleja relación con aspectos míticos y mágicos.
7. La danza y su dimensión lúdica.
8. La danza como depositaria y reproductora de la memoria de la cultura comunitaria.
9. La danza y su dimensión del poder desde el control cultural.
10. La danza como depositaria de la tradición étnica, tanto en contextos rurales como urbanos.
11. La danza desde su dimensión simbólica, su densidad de sentidos en la indumentaria.
12. La danza como lenguaje no-verbal o metalenguaje.
13. La danza como *performance*.
14. La danza y la presencia del *trickster* o bufón ritual.
15. La danza como una ofrenda y sacrificio por los favores recibidos.
16. La danza como reproductora de cosmovisión y cosmogonías étnicas.
17. La danza y la presencia de la mujer como un tabú.
18. La danza y su matrimonio inseparable e indisoluble con la música.

19. La danza y el problema del origen.
20. La danza y el uso de fuentes para su estudio.
21. La danza y el tiempo-espacio.
22. La danza como arte efímero.
23. La danza como gestora de bienestar comunitario con seres sobrenaturales.
24. El danzante como operador simbólico y sacerdote oficiante.
25. La danza como materialización de coyunturas político-históricas.
26. La danza y su relación con la formación social y la formación discursiva.
27. La danza como semiosfera.
28. La danza como texto.
29. La danza y su dimensión simbólica.
30. La danza y su dimensión afectivo-emotiva.
31. La danza como código.
32. La danza como sistema estético.
33. La danza para decolonizar cuerpo y espíritu.

La anterior lista de problemas de investigación, realizada de manera transdisciplinaria en los campos cognitivos que ya fueron indicados, muestra que la danza como objeto de estudio es multidimensional y multireferencial (Nicolescu, 1996) y que por lo tanto para hacer operativo el diálogo entre campos cognitivos se hizo necesaria la articulación de categorías recursivo-analíticas operativas de manera transdisciplinaria, que irán apareciendo en el cuerpo del libro, unas de manera transversal, como es el caso de la *semiosfera del diablo transcultural-transfronterizo, aesthesis-ritual-comunal, sujeto investigador-reflexivo, pensamiento simbólico-mitológico-mágico, dimensión emotivo-afectiva-motriz, sacrificio-ritual-corporal, texto-código-ritual, semiosfera-mixteca-ancestral, sistema-estético-identitario, cuerpo-grotesco-carnavalizado, discurso-visual-estético, cuerpo-tripartido-ritual, discurso-persuasivo-dancístico* y otras de manera puntual en el capítulo correspondiente.

Es importante aclarar que no se trata de crear neologismos indiscriminadamente, ya que precisamente para que los distintos campos cognitivos puedan dialogar, es necesaria la articulación de las propuestas que se enuncian en cada una de las categorías que se unen recursivamente, entendiendo que categorizar es una forma de ordenar el mundo, en ese sentido la propuesta es la de reordenar el mundo de manera transdisciplinaria. En este sentido, el aporte que intenta este libro es mostrar las bondades y el camino de posibilidades de esta postura epistemológica. Como ejemplo se puede citar la categoría analítica *de aesthesis-ritual-comunal*, que es la que tiene más presencia en el libro, y que en un principio fue creada para ser aplicada para la danza de diablos de Oaxaca, pero que demostró también ser pertinente cuando el estudio contrastivo-comparativo del diablo se extendió hacia Ecuador, Bolivia y los Estados Unidos. En este sentido, construir un objeto teórico de estudio y sus respectivas categorías y modelos analíticos, pueden mostrar que al ser trasladadas a otras semiosferas no pierden su capacidad heurística. Por lo tanto, las *aesthesis-rituales-comunales* pueden explicar otros objetos empíricos de manera eficaz, como se muestra en el último capítulo en el que se analiza la arquitectura ancestral de las danzas de diablos.

Seguir la metáfora es una de las premisas de la etnografía multilocal-multisituada, por lo que se buscó un punto de encuentro, un hilo conductor que nos llevara de la mano por el vasto territorio del diablo como símbolo transcultural: entonces encontramos el rayo metaforizado en el látigo-serpiente-rayo que es usado por el diablo *transcultural-transfronterizo* en sus diferentes advocaciones. Una ruta analítica más que comparte el diablo es la máscara y su enorme densidad de sentido, varios son los vasos comunicantes que hermanan a este objeto: la sacralidad misma del objeto, el dialogo entre artista hacedor de máscaras-danzante, la

existencia de un gremio dedicado a esta labor, la libertad de imaginar y el uso de ella como una marca *semiótica-insurgente-decolonial*.

Varias fueron las rutas analíticas que se fueron integrando al modelo, algunas ya estaban determinadas desde el principio, otras se fueron agregando conforme la investigación de campo y de gabinete avanzaba. La máscara como ruta analítica mostró la relación que existe entre las prácticas *aesthetics-rituales-comunales* y la producción plástica de la máscara como estrategia de sobrevivencia identitaria étnica. Además, problematizar desde la dimensión *aesthetica-ritual-comunal* permitió crear un vínculo entre lo político y lo estético, lo hegemónico y la perspectiva decolonial. El sistema de dones como otra ruta analítica mostró que en el diablo y sus múltiples advocaciones existe el intercambio de dones espirituales y dones materiales, que están presentes en la danza ancestral misma, ya que integra ambas dimensiones. Los intercambios se dan entre barrios, entre regiones, e incluso entre naciones, como en el caso de las comunidades migrantes transnacionales.

Como se mencionaba anteriormente, fue importante incluir en el modelo las condiciones de producción, circulación y recepción del diablo *transcultural-transfronterizo*. Respecto a las condiciones de recepción en pleno siglo XXI, la cuestión no es nada desdeñable ahora que la tecnología permite que casi de inmediato se puedan “consumir” las imágenes fijas y en movimiento de la fiesta a través de las redes sociales y los canales de videos en la web como YouTube; además están las paginas diseñadas por los paisanos, por los municipios y las casas de cultura, en donde circulan imágenes y videos del cronotopo de la fiesta.

Una ruta analítica más que se integró fue la música que acompaña a las danzas de diablos y diabladas, en la cual se tomaron en consideración

la dimensión de la percepción, la memoria de la cultura, la imaginación y la capacidad de evocar el lugar de origen desde las *narrativas sónicas*, tanto en músicos que interpretan el repertorio tradicional, como en los sujetos receptores que observan la danza, a lo que en este libro se le denomina como la arquitectura del espacio *acústico-semiótico-musical*. Dicha construcción toma en cuenta la comunicación entre humanos y no-humanos, la experiencia *emotivo-perceptivo-aesthetica*, la multidimensión *cuerpo-música-experiencia*, aspectos que mantienen estrecha relación con el *homo complexus* moriniano en general, y con el *homo musicus* en particular. Para enriquecer el análisis se integró también la categoría de *paisaje-sonoro-ritual*, la cual da cuenta de los aspectos que aparentemente están fuera de la dimensión acústica como son los cohetes, los gritos, los chiflidos, las campanas de la iglesia, etc.

A través del análisis comparativo-contrastivo de la danza de diablos de la mixteca, con la “Diablada de Píllaro” en Ecuador, y la Diablada de Oruro en Bolivia, fue posible establecer un amplio panorama de “lo que nos une y nos separa” en cuanto a la práctica de la danza y la música; permitió demostrar qué tan pertinente es la aplicación de la categoría analítica de *aesthesis-ritual-comunal* fuera del ámbito local, la circulación de hipótesis (por ejemplo: la función social de la danza tradicional es marcar identidad étnica); y permitió mostrar también la pertinencia de la aplicación de las herramientas de la semiótica visual. En este sentido, la categoría de *intertextualidad-visual* fue muy productiva en el análisis de la máscara como *marca-semiótica-identitaria*, porque se descubrió que las variantes e invariantes estéticas están directamente relacionadas con la estructura social; como ejemplo tenemos el caso de “La Judea” en Purísima del Rincón, Guanajuato, en cuya representación aparece un “diablo mayor” y un “diablo menor” que van marcando el paso y

delimitando el escenario a través de sus látigos, se pudo observar que la estética de la máscara que fue diseñada desde hace más de cien años por el artista plástico Hermenegildo Bustos, es más estable y conservadora en comparación con otras estéticas que son más dinámicas, como es el caso de las máscaras mixtecas y andinas de los diablos.

La danza ancestral ha sido muy estudiada y existen muchos trabajos que aportan elementos interesantes e imprescindibles para su comprensión y análisis, tal como lo mostró la fase exploratoria previa a la realización de este libro. Sin embargo, la aportación que se busca construir es que través de la aplicación de un enfoque transdisciplinario (que recurre a la antropología, la historia, la etnohistoria, la estética, el arte, el análisis del discurso y la semiótica de la cultura), podamos encontrar un modelo para la comprensión de las danzas ancestrales, las cuales constituyen practicas semiótico-discursivas particulares que inciden en la producción y reproducción de la vida socio-histórico-político-cultural.

Una vez construido el objeto de estudio teórico-empírico, se procedió a determinar el *corpus* visual analítico, para lo cual se realizó un arduo trabajo de curaduría de imágenes fotográficas etnográficas y videos. Como se mencionó en párrafos anteriores, el trabajo de campo multilocal-multisituado se inició en el estado de Oaxaca, para posteriormente trasladarse a Ecuador, Bolivia y los Estados Unidos. Como parte del registro etnográfico se tomaron cientos de fotos, las cuales una vez reunidas para su calificación sumaron alrededor de tres mil imágenes. El objetivo de integrar la imagen etnográfica dentro del libro nunca fue “ilustrar” el texto, lo que es un lugar común dentro de los estudios culturales que existen sobre la danza ancestral, el objetivo fue crear un discurso visual alternativo al texto, pero que mantuviera un hilo conductor entretelado con el *corpus* textual. La recopilación *in situ* de las imágenes que nutren este

libro no fue nada fácil, sobre todo porque fueron capturadas durante la fiesta, en condiciones caóticas: caos en el espacio de representación de la danza, caos en las condiciones de iluminación y condiciones climáticas, caos en el celo de autoridades cívicas y comunitarias por resguardar sus imágenes. En algunas ocasiones fue necesario obtener previo permiso de los mayordomos, cabecillas y maestros de danza, antes de poder recopilar las imágenes. En todos los casos una vez ganada la confianza, fruto de largas estancias de campo y convivencia cotidiana, se logró capturar momentos que, si bien no pertenecen al contexto del cronotopo de la fiesta, son importantes para comprender al ritual mismo. Para transformar la imagen en dato, una vez terminada la curaduría se elaboró un código en donde se ubica el número que ocupa la imagen dentro del corpus textual del libro, la fecha de captura, lugar y el título. Este tipo de propuesta de codificación resultó muy productiva como estrategia discursiva de la imagen misma, ya que como se ha insistido, no se trata sólo de “ilustrar” el texto. Al tratarse de un trabajo de análisis transcultural y transfronterizo, el poder ubicar de manera clara la información de la imagen fue de vital importancia, ya que se trata de 5 años y medio de constante recopilación de imágenes. El *corpus semiótico-discursivo-visual* del libro está constituido por las imágenes que fueron seleccionadas por su pertinencia heurística y por su vínculo con la narrativa, el registro se realizó a través de una cámara fotográfica digital, se elaboraron siglas de los lugares en donde se capturo la imagen, las cuales además de servir de código de ubicación espacial, muestran la amplitud y extensión de la investigación:

CS: Cosoltepec, Oaxaca

CY: Coyoacán, D.F.

CZ: Cuetzalan, Puebla.

ET: Etna, Oaxaca.

HJ: Huajuapán, Oaxaca.  
HL: Huajolotitlán, Oaxaca.  
HX: Huaxtepec, Oaxaca.  
JX: Juxtlahuaca, Oaxaca.  
MH: Miahuatlán, Oaxaca.  
MQ: Maquixco, Estado de México.  
MX: Ciudad de México.  
OA: Oaxaca, Oaxaca.  
OR: Oruro, Bolivia.  
PI: Píllaro, Ecuador.  
PR: Purísima del Rincón, Guanajuato.  
PS: Potosí, Bolivia.  
SC: Santa Cruz, Huautla de Jiménez Oaxaca.  
SM. Selma, California, Estados Unidos.  
SO: Somis, California, Estados Unidos.  
TJ: Tepejillo, Oaxaca  
ZS: Zapotitlán Salinas, Puebla.

Una vez delimitado el *corpus-analítico-visual* se elaboró la propuesta para su codificación. A cada imagen se le asignó un código de identificación expresado de manera alfanumérica. En primer lugar, aparece el tipo de dato (F: foto); en segundo lugar, se indica el número de registro dentro del libro; posteriormente se muestra la fecha de registro del dato (ddmmaa); en seguida una abreviatura que identifica el lugar donde fue capturada la imagen (ver lista anterior); ejemplo:



F	01	250711	JX	Título
---	----	--------	----	--------

En este ejemplo, el código nos está indicando que se trata de una fotografía (F), que ocupa el número 01 dentro del *corpus* analítico, que fue tomada el 25 de Julio del año 2011, y que fue tomada en Juxtlahuaca, Oaxaca (como lo indica la lista de siglas), posteriormente se agregó el título a cada imagen.

Respecto a las preguntas de investigación, que fueron la guía de este libro, cabe aclarar que estas salieron de las problemáticas de investigación en los campos cognitivos arriba señalados, y que a su vez fueron el resultado de la fase de exploración bibliográfica. La lógica de exposición del libro se sitúa en una perspectiva dialéctica, en donde lo teórico-metodológico se articula con los datos etnográficos, en búsqueda del análisis y explicación de los mismos.

El lugar que ocupa el *corpus* de la imagen compleja semiótica-discursiva dentro del libro, funciona como un segundo hilo conductor, que se agrega al tejido entre objeto teórico y objeto empírico, por lo que las

92 imágenes que fueron curadas para tal motivo, mantienen un discurso visual que de manera transversal atraviesa los capítulos materializando la presencia del diablo y sus distintas advocaciones, tanto mixteca, como andino-ecuatoriana y andino-bolivianas. En el inicio de cada capítulo se colocó el esquema visual del modelo operativo, posteriormente va un epígrafe que da paso a una introducción en donde se establece en cada apartado las rutas analíticas.

El diablo *transcultural-transfronterizo*, como encarnación ubicua, ofrece la posibilidad de establecer una pasarela entre diferentes contextos socio-histórico-político-culturales, lo cual permite crear modelos de análisis transculturales y transfronterizos, cuya movilidad abarca prácticamente a todo el continente. Una de las premisas principales de este libro, es la de analizar al diablo como metáfora que se desplaza transculturalmente, el cual, al ser traducido intertextualmente, pasó de ser un personaje de control y tomó la forma de un símbolo de resistencia, transgresión y crítica hacia las instituciones coloniales.

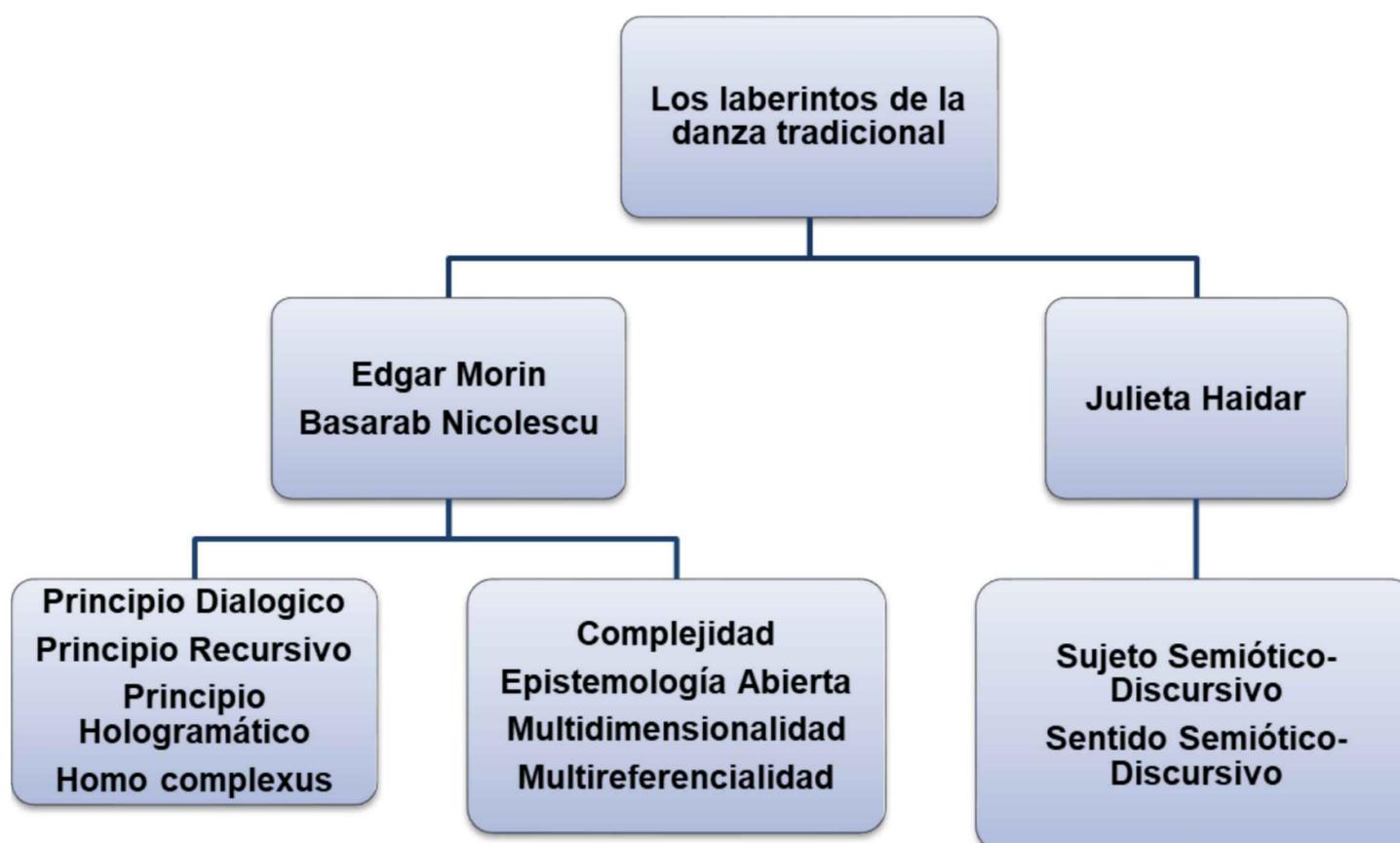
# CAPÍTULO I

## *Los laberintos de la danza ancestral: arquitectura del sentido desde la complejidad y la transdisciplinariedad*

*El diablo y yo nos entendemos  
como dos viejos amigos.  
A veces se hace mi sombra,  
va a todas partes conmigo.*

Jaime Sabines

Modelo visual operativo capítulo I



### **Introducción: buscando el hilo de Ariadna**

Este primer capítulo está dividido en 5 apartados, en el primero que lleva por título **Pensamiento complejo para la comprensión de la danza**, se hace una revisión de las propuestas teórico-metodológicas de Edgar Morin y Basarab Nicolescu. De las premisas de estos autores, se tomó en consideración el principio dialógico, el principio de recursividad, el

principio hologramático, la categoría de complejidad, la categoría de epistemología abierta que considera de suma importancia el contexto, lo global, lo multidimensional y lo complejo; estas categorías fueron enriquecidas con la categoría de realidad y sus niveles de percepción. En otro orden de ideas, también se agregó en este capítulo la categoría de *homo complexus* y sus distintas dimensiones: *sapiens, symbolicus, faber, economicus, demens, ludens, consumans, religiosus*, etc. El objetivo de este capítulo es mostrar la pertinencia de adscribirse a una epistemología de la complejidad y la transdisciplinariedad, e ir tejiendo dichas propuestas teórico-metodológicas con el objeto de estudio a través de un proceso dialéctico.

El apartado 1.2 que se titula **Transdimensionalidad y transreferencialidad en la danza ancestral**, está construido con los aportes de Niculescu-Morin y su propuesta sobre los niveles de realidad, la multidimensionalidad del sujeto *homo complexus*, junto con otras propuestas como la de la categoría de *homo musicus* de Stefani-Guerra, el *homo performans* turneriano, y el *homo narrans* barthesiano. Aparece también la dimensión afectiva dentro de la categoría multidimensional de identidad, que es uno de los grandes *tematas* en la antropología mexicana; se integran además aspectos sobre la dimensión afectiva-cognitiva para la comprensión de la danza ancestral.

Para el apartado 1.3 titulado **El mito de origen mixteco y la complejidad: los demonios de lo imaginario**, se mencionan las premisas que sobre el tema aportan tanto Niculescu como Morin; más adelante se hace un análisis de los símbolos presentes en el mito de origen mixteco que aparece en la multicitada obra de Dahlgren, para hacer dicho análisis se utilizó la obra *Árbol del Mundo*, logrando un nivel analítico importante gracias a las aportaciones de los autores Toporov, Meletinski e Ivánov.

Finalmente se menciona la relación entre estética y cosmogonía en el mito de origen mixteco.

En el penúltimo apartado **1.4 Hacia la construcción del sentido en la danza ancestral**, a través de un ejemplo se muestra como el sentido polisémico de la danza puede desatar fuertes polémicas entre el sujeto-investigador y el sujeto-investigado; más adelante se menciona la importancia de interpretar para después comprender, el problema de la interpretación y el sentido, para lo cual se hace referencia a autores como Ricoeur y Geertz; para terminar este apartado se menciona el problema de la producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo, para lo cual se utilizan las premisas de Haidar.

Concluye este primer capítulo con el apartado **1.5 El regreso del sujeto en la investigación**, en el cual se hace una revisión de las propuestas de Morin y Nicolescu sobre la categoría de sujeto; es pertinente mencionar que se debe de considerar la categoría compleja de *sujeto-investigador-critico* (en oposición al *sujeto-investigador-acrítico*), y también la categoría compleja de *sujeto-investigado-activo* (en oposición al *sujeto-investigado-pasivo*); para cerrar este apartado se hace una revisión de la propuesta de Haidar sobre la categoría transdisciplinaria-compleja de *sujetos-semióticos-discursivos*.

## **1.1 Pensamiento complejo para la comprensión de la danza**

Históricamente, la tendencia epistemológica en los estudios de la danza en México se ha mantenido dentro de fuertes fronteras disciplinarias, que han fragmentado, mutilado y aislado esta práctica ancestral que ha permanecido fuerte y vigorosa en la memoria cultural de los grupos étnicos, en prácticamente todo el territorio nacional. Transgredir esas fronteras disciplinarias para así utilizar categorías analíticas provenientes de otros campos cognitivos puestas al servicio de la comprensión de la

compleja praxis ritual dancística, es la propuesta y principal premisa. Para saltar esta brecha de lo que podríamos llamar como epistemología simplista, Edgar Morin propone 3 principios:

1. El **principio dialógico**: (Dos lógicas) permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. Asocia dos términos a la vez complementarios y antagonistas.
2. **Principio de recursividad** organizacional: Un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce (los sujetos producen la sociedad que produce a los sujetos, somos a la vez productos y productores).
3. **Principio hologramático**: La parte está en el todo, y el todo está en la parte. Lo hologramático está ligado a lo recursivo, y lo recursivo está ligado a lo dialógico (Morin, 1999:109).

Respecto al principio dialógico en la danza ancestral, encontramos aspectos como lo sagrado y lo profano, por solo poner un ejemplo, que son dos lógicas aparentemente antagonistas, pero que son complementarias. Como más adelante explicaré en el capítulo III que describe con detalle **la danza del diablo**, en esta práctica semiótico-discursiva encontramos de manera muy evidente dos lógicas, contradictorias y antagónicas, pero que sin duda son complementarias cuando se echa a andar la maquinaria *aesthetica-ritual-comunal*, categoría analítica transdisciplinaria que desarrollaré más adelante. La premisa del antagonismo complementario, nos ofrece gran productividad analítica, fortalece procesos de comprensión al proponer no solo una lógica de comprensión unidimensional-simplista; ya que bajo esta premisa moriniana podemos comprender por qué en el carnaval los hombres viejos y las mujeres viejas simbolizan la fertilidad de la tierra, se puede entender porque un grupo de danzantes ataviados de diablo le bailan al santo en el atrio de la iglesia.



F01250711JX *Aesthesis-ritual-comunal*: los laberintos de la danza desde la semiótica compleja [Danza de Diablos]

La premisa del principio de recursividad organizacional permite comprender el mecanismo por el cual se reafirma y confirma la autoadscripción étnica a través de las prácticas dancísticas: los mixtecos danzan para ser mixtecos, al danzar dentro y fuera de sus comunidades de origen son productores y reproductores de la mixtequidad, entendida como la identidad mixteca en acción a través de la puesta en escena de sus repertorios culturales.

Así, y en acuerdo al principio hologramático, un sujeto mixteco pertenece a la mixtequidad, y al mismo tiempo la mixtequidad o identidad étnica en acción, está compuesta por sujetos que la producen y reproducen;

esta recursividad inserta en las condiciones de producción de la identidad, al mismo tiempo está ligada a las condiciones de producción de las prácticas semiótico-discursivas que reafirman la dimensión identitaria, como la danza ancestral, que como he mencionado anteriormente, tiene como una de sus características principales un principio dialógico, que va de lo sagrado a lo profano, de lo ritual a lo cotidiano, de lo normal a lo extraordinario, de la vida de trabajo rutinario a la vida caótica del carnaval, de la lógica del ahorro a la lógica del despilfarro, etc.

Para este libro, aplico la propuesta que ofrece Morin sobre lo que él entiende por **complejidad**:

A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre (Morin, 1997:32).

Dentro de la danza ancestral, entendida como una práctica semiótico-discursiva compleja, se tejen y entretejen elementos multidimensionales y multireferenciales que son indisociables entre sí: lo ritual, lo identitario, lo cosmogónico, lo estético, lo artístico, lo simbólico, etc. Es única y múltiple a la vez, desde lo *aesthetico-ritual-comunal* se tejen múltiples dimensiones, que atraviesan a lo largo y a lo ancho esta práctica ancestral. Sin duda que, para cualquier ojo ajeno, observar cualquier danza tradicional dentro de un contexto festivo le puede parecer de lo más “enredado”, de lo más barroco. El reto es tratar de comprender y después explicar la explosión de símbolos, su eficacia o ineficacia, el delirio de colores en la indumentaria, la estruendosa musicalidad, el caos propiciatorio, la petición de la fertilidad

a través de la violencia física, el cuerpo sometido a través del ritual, y una enorme cantidad de rasgos particulares de cada práctica; para lograr este objetivo, es necesario entonces, acercarse a este fenómeno con propuestas epistémicas y planteamientos teórico-metodológicos complejos, no se puede continuar intentando comprender las prácticas culturales con una visión *simplificada-unidimensional-unireferencial*. Por todo lo expuesto anteriormente, se hace necesario inscribir las futuras investigaciones productoras de conocimiento dentro de una epistemología abierta:

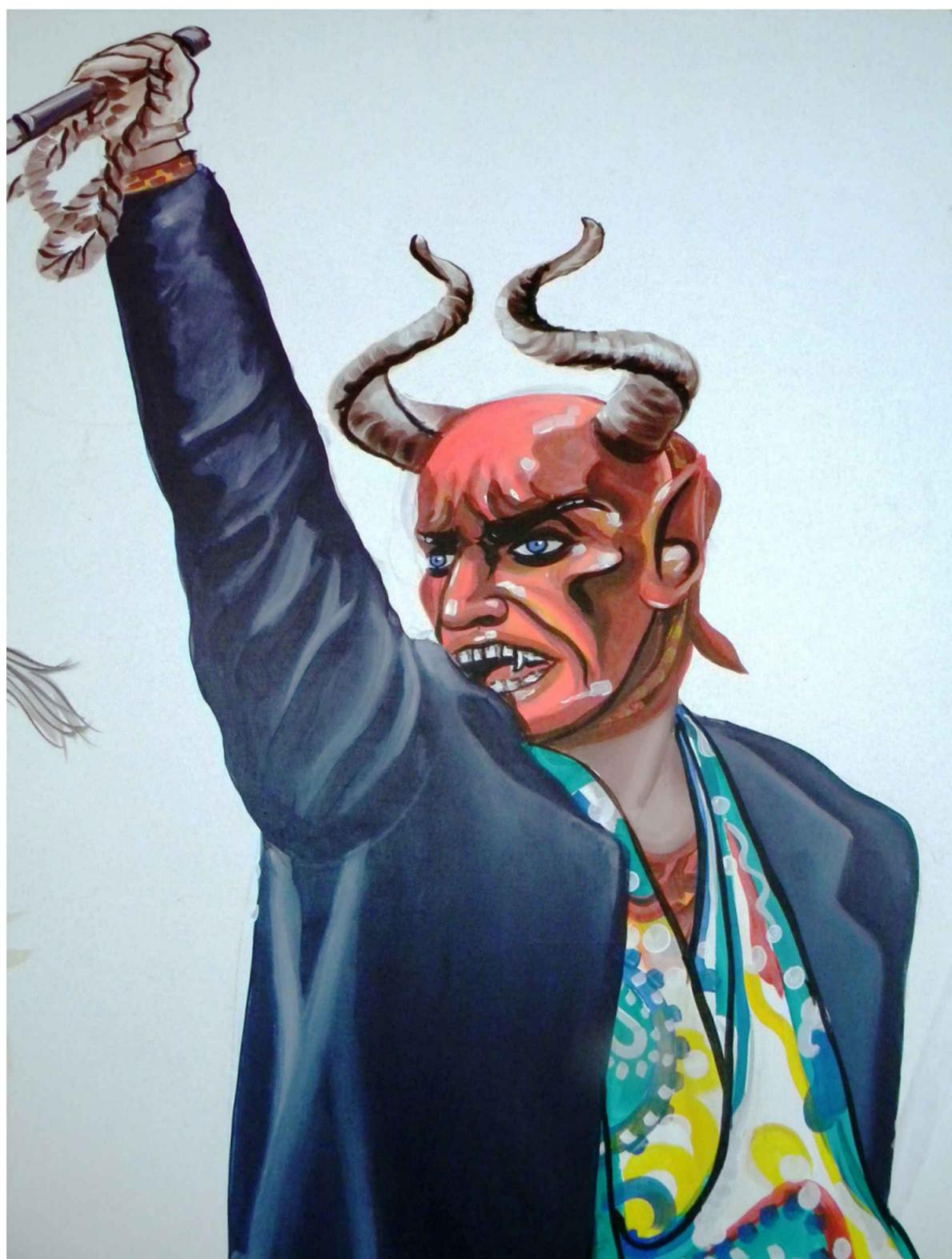
La Epistemología, es necesario subrayar en estos tiempos de Epistemología armada, no es un punto estratégico a ocupar para controlar soberanamente todo conocimiento, rechazar toda teoría adversa, y atribuirse el monopolio de la verificación y, por lo tanto, de la verdad. La Epistemología no es pontificia ni judicial; es el lugar tanto de la incertidumbre como de la dialógica (Morin, 1997:73).

Para lograr este objetivo, es necesario considerar las siguientes premisas:

1. El contexto. La información aislada es insuficiente, el contexto es lo que hace que la información adquiera sentido.
2. Lo global (relaciones entre todo y partes). Es el conjunto que contiene partes diversas ligadas de manera inter-retroactiva u organizacional.
3. Lo multidimensional. El ser humano es biológico, psíquico, social, afectivo, racional; la sociedad es histórica, económica, sociológica, religiosa.
4. Lo complejo. Son inseparables lo económico, lo político, lo sociológico, lo psicológico, lo afectivo, lo mitológico; existe un tejido interdependiente, interactivo e inter-retroactivo (Morin, 1999:14).

Una investigación que adolece de **contexto**, permanece aislada. Son bien conocidas las extensas monografías etnográficas en las cuales se enumeran un sinnúmero de rasgos culturales levantados durante largos periodos de trabajo de campo, que terminan por ser “trabajos informativos” porque carecen de contextos socio-histórico-político-culturales, sin

tomar en cuenta la multidimensionalidad y multireferencialidad de dichos contextos, el sentido corre el gran riesgo de diluirse y quedarse únicamente como dato etnográfico descriptivo. Sin el vínculo **global** de la investigación particular, la relación entre el todo y las partes queda ciega, es necesario entonces articular lo particular con lo general, lo local con lo global, para una mejor comprensión del objeto de estudio. Una postura epistémica **multidimensional** que aborde al sujeto con toda su complejidad *bio-psico-social-afectivo-racional*, que a su vez se encuentra inmerso en un contexto *histórico-económico-social-religioso*, permitirá



F02250811JX La danza ancestral transcultural, transdimensional y transreferencial

investigaciones más analíticas, menos simplistas y más propositivas. Por lo tanto, no puede separarse lo *económico-político-socio-psicológico* si se pretende entender una práctica cultural desde lo **complejo**, y más si se trata de una práctica en donde se entretajan y entrelazan lo *psico-afectivo-mitológico*, como sucede en la danza ancestral en general.

Para profundizar aún más en el sentido de la complejidad y la producción del conocimiento, señalo algunas premisas morinianas que muestran el porqué del conocimiento complejo, las cuales son muy pertinentes dentro de la investigación:

- I. Se reconoce que el sujeto humano que estudia está incluido en su objeto.
- II. Se concibe inseparablemente unidad y diversidad humanas.
- III. Se conciben todas las dimensiones o aspectos, actualmente disjuntos y compartimentados, de la **realidad** humana, que son físicos, biológicos, psicológicos, sociales, mitológicos, económicos, sociológicos, históricos.

Es pertinente en este punto de la propuesta moriniana, establecer un nexo con la propuesta de Nicolescu sobre los diferentes niveles de **realidad**, y los niveles de percepción:

Los diferentes niveles de Realidad son accesibles al conocimiento humano gracias a la existencia de diferentes *niveles de percepción*, que se encuentran en correspondencia biunívoca con los niveles de Realidad. Estos niveles de percepción permiten una visión cada vez más general, unificante, globalizante, de la Realidad, sin jamás agotarla enteramente (Nicolescu, 1996:44).

- IV. Se concibe *homo* no sólo como *sapiens, faber y oeconomicus*, sino también como *demens, ludens, ritualis, musicus, consumans*, etc.
- V. Mantiene juntas verdades disjuntas que se excluyen entre sí.
- VI. Alía la dimensión científica a las dimensiones epistemológica y reflexiva (filosófica).
- VII. Encuentra un sentido a las palabras perdidas y despreciadas por las ciencias, incluidas las cognitivas: alma, mente, pensamiento (Morin, 18:2003).



F03151111CS Practicando la mixtequidad como sujeto danzante y sujeto receptor desde la dimensión *emotivo-cognitiva* [Danza de Tecuanes]

Al reconocer que tanto el sujeto investigador y el sujeto investigado están inmersos dentro de la construcción del objeto de estudio, se supera la tradición epistémica antropológica clásica del siglo XIX, la cual, en aras de una supuesta objetividad científica, eliminó al **sujeto humano** en la investigación. Más adelante abundaré sobre este aspecto el apartado “1.5 El regreso del sujeto en la investigación”. Considerar la inseparabilidad de la **unidad y diversidad humana**, permite superar las tendencias teórico-metodológicas particularistas y relativistas, que en ciertos momentos históricos permearon el pensamiento científico-humanista. Como ya se

mencionó con anterioridad, lo **multidimensional** permite unir lo que antes estuvo separado por el exceso de compartimentación disciplinaria, aspecto en el cual abundaré en el apartado siguiente del presente capítulo. Pensar al *homo sapiens* como *homo complexus*, permite establecer con fines analíticos la **multidimensionalidad del sujeto**. Finalmente, junto con la dimensión de la epistemología compleja, debe caminar la **dimensión epistemológica reflexivo-filosófica**, por lo tanto, el reto es recuperar dentro de las investigaciones la tan despreciada y olvidada **dimensión emotivo-cognitiva**.

## **1.2 Transdimensionalidad y transreferencialidad en la danza ancestral**

Los saberes ancestrales como la danza, históricamente han sido parcelados y acaparados por disciplinas como la antropología, la etnología, la historia, la etnohistoria y el arte; sin embargo, el reto que se impone desde la transdisciplinariedad es trascender el agobio monodimensional propio de la visión unívoca disciplinaria, búsqueda de un respiro urgente al saber asfixiado y asfixiante; repensar la práctica humana, recuperar el asombro ante la alteridad. La danza como práctica humana universal debe repensarse y aceptarse desde su multidimensionalidad, desde su multireferencialidad, porque cualquier otro enfoque teórico-metodológico que no dé cuenta de estos aspectos, correrá sin duda alguna el riesgo de regresar al pensamiento reduccionista:

Un nuevo *principio de Relatividad* emerge de la coexistencia entre la pluralidad compleja y la unidad abierta: *ningún nivel de Realidad constituye un lugar privilegiado donde se puedan comprender todos los otros niveles de Realidad*. Un nivel de Realidad es lo que es porque todos los otros niveles existen a la vez. Este Principio de Relatividad es fundador de una nueva mirada sobre la religión, la política, el arte, la educación, la vida social. Y cuando nuestra mirada sobre el mundo cambia, el

mundo cambia. En la visión transdisciplinaria, la Realidad no es solamente multidimensional -es también multireferencial (Nicolescu, 1996:43).

Como se mencionó anteriormente, la multidimensionalidad del sujeto es un aspecto pocas veces tomado en cuenta en los estudios culturales. A lo que ahora me referiré es a la categoría moriniana del *homo complexus*, que engloba dentro de sí misma, la multidimensionalidad y multireferencialidad a la que se refiere Nicolescu. *Homo consumans, homo ludens, homo demens, homo religiosus, homo musicus, homo performans*



F041151111CS El *homo complexus* derrochando religiosidad, consumiéndose a fuego lento bajo el sol mixteco: nivel de realidad sacro [Voladores de Papantla]

y *homo narrans*, son algunos aspectos señalados de manera breve, para mostrar al *homo complexus*.

Uno de los aspectos que más llaman la atención dentro del contexto de fiesta y carnaval, es el derroche de tanto de energía física y recursos económicos, “echar la casa por la ventana”, festejar “hasta morir”, son premisas básicas dentro del llamando *homo consumans*:

La idea de consumación que debemos a Georges Bataille nos aclara las dilapidaciones y prodigalidades que encontramos en los potlatchs, las fiestas (arcaicas, campesinas, señoriales, reales, nacionales, privadas), las orgías, las borracheras que nos hacen <<perder la cabeza>>, los juegos a todo o nada, a la ruleta rusa, los éxtasis inauditos de Teresa de Ávila y de la hermana Faustina, todo lo que lleva en sí un fuego pasional extremo, un grado muy elevado de combustión interior, que por ello mismo consume nuestras energías, nos hace <<quemar>> nuestras vidas y nos hace arriesgar nuestra muerte para vivir más intensamente. De este modo, llevamos en nosotros no sólo un principio de economía, sino un principio de lapidación y de disipación (Morin 2003:146).

El sujeto danzante consume su energía física a través de extensas jornadas de baile, procesiones, desfiles, consumir la fuerza física para enaltecer el espíritu propio, conseguir una comunión colectiva a través del sometimiento del cuerpo al agotamiento extremo, emborracharse de sol, de mezcal, emborracharse con la mirada de asombro del espectador, emborracharse bajo el encanto de saber que se danza ante la mirada del Santo Patrón, buscar el éxtasis colectivo y así propiciar parabienes colectivos que se materializaran en fertilidad en la tierra y en las mujeres, lluvia bendita, trabajo abundante, y el buen retorno de la comunidad migrante que vino a festejar a la Fiesta Grande. Todavía, hasta hace muy poco, se tenía el dicho de que “fiesta en donde no hubo un muertito, no fue buena fiesta”.

Un aspecto más del *homo complexus* es el *homo ludens*:

Mientras que el juego desaparece en el adulto animal, salvo cuando éste, domesticado y alimentado, permanece en una situación infantil, el juego persiste e incluso se despliega en el mundo adulto humano, según modos múltiples, y dispone de instituciones específicas en las grandes civilizaciones. Caillois ha distinguido cuatro tipos de juego: *agón* (competición), *alea* (juegos de azar), *mimicry* (disfraces, máscaras), *ilinx* (vértigo), que se encuentran de formas diversas en todas las sociedades (Morin 2003:146).

Cuando el danzante se atavía con su máscara de diablo, se transforma, juega a ser otro, ya no es *fulanito de tal*, ahora es un diablo que baila por las calles asustando a los niños que lloran cuando los ven echando “desmadre” por las calles, recuperar el don “desmadroso” del niño o el adolescente es básico para la danza. Como parte del juego, en algunas ocasiones cuando se encuentran varios grupos de danzantes de diferentes orígenes, se compite para ver quién es más diablo, quien tiene la mejor y más colorida indumentaria, se compite para ver quién tiene la banda musical de viento más estruendosa. Estos juegos de competencia, que algunas ocasiones llegan a extremos de violencia, solo son permitidos dentro de contextos rituales festivos, ya que una vez terminada la fiesta, y dentro de contextos de tiempo cotidiano, estos juegos de competencia no tendrían razón de ser. Dentro de este juego de *ser otro*, el papel de la máscara es fundamental, ya que es un elemento que protege la identidad, es un elemento *aesthetico-ritual-comunal* que se construye a través de un dialogo entre el danzante y el artista que talla en madera la máscara, sobre este aspecto profundizaré en el capítulo IV apartado 6.4.

A través de la máscara, el *homo ludens* se burla del otro, la máscara se convierte en un elemento estético-ritual dirigido a la chacota. En el carnaval vemos personajes con máscara de presidentes, ex presidentes,

primeras damas, dictadores, obispos, tiranos, personajes hollywoodenses, personajes de la televisión; la danza del Macho Mula – en la mixteca oaxaqueña- es una parodia, una representación chusca que a través de la caricatura critica la institución del matrimonio católico, esta *danza-teatro-cómico* representa el rapto de la novia, el macho mula es el personaje central, que roba a las muchachas y después se desentiende de su obligación de casarse, los padres de la novia [ataviados de viejos, una posible reminiscencia de antiguas deidades solares] lo buscan por todo el pueblo para que responda a la afrenta y se case con la novia ofendida:

... hay que añadir la tendencia, que encontramos en todas las sociedades, muy fuerte en determinados individuos, a la bufonada, payasada, parodia, que sin cesar hace estallar en ellos la coraza de lo serio, como si *homo ludens* quisiera romper desde el interior la máscara de *homo sapiens* (Morin, 2003:147).



F05011111ET *Homo demens*: delirio colectivo, búsqueda del éxtasis comunitario, bañarse en caos para salir purificado [Muerteada en Etlá]

Dentro la multidimensionalidad y multipolaridad del *homo complexus*, encontramos también al *homo demens*, que bajo el éxtasis producido por el embrujo estético-ritual-comunitario se vuelve loco de histeria colectiva, cuando está embriagado por este éxtasis colectivo comete excesos con la bebida y con la comida, baila hasta el amanecer, se deja envolver por la locura comunitaria, como una forma más de hacer comunión con el otro, permite que el caos se apodere de su vida, como una forma de escapar del tedio cotidiano y conjurar el aburrimiento.

Si homo es a la vez *sapiens* y *demens*, afectivo, lúdico, imaginario, poético, prosaico, si es un animal histérico, poseído por sus sueños y sin embargo capaz de objetividad, de cálculo, de racionalidad, es que es *homo complexus* (Morin, 2003:158).

Habría que agregar una dimensión más a la propuesta moriniana del *homo complexus*, me refiero al *homo religiosus*, que vive inmerso en un mundo sacralizado, en donde la premisa principal es entender la religión como re-ligarse a través de la vida ritual a la dimensión espiritual de orden extra-mundano, re-ligarse al sentido comunitario del ritual colectivo que pone orden al sin-sentido cotidiano, escapar del caos del tiempo profano cotidiano. Una dimensión más, que va ligada al *homo religiosus*, es el *homo musicus* (Guerra, Stefani 2004:183), aspecto que desarrollaré más ampliamente en el “Capítulo V. Arquitectura del espacio *acústico-semiótico-musical*: La chilena mixteca”, pero que menciono en este espacio para señalar la complejidad del *homo complexus*, valga la redundancia.

Valdría la pena integrar a la propuesta analítica, una dimensión más: *el homo performans*. Turner traslada el interés hacia el ritual como un caso de *performance* (Díaz, 2009:180), lo que ha sido caracterizado dentro de las ciencias sociales como el giro performático. La categoría de *performance* robustece su idea de que las cualidades del “drama social”

procesualizan el espacio y el tiempo. El carnaval surge de los dramas sociales como genero performático, muestra lo que se está haciendo, es creativo, hay lugar para la improvisación, no se rige por reglas, pone acento en la acción, intenta persuadir, seducir, producir espanto y encanto al mismo tiempo. El *homo performans* se “revela a sí mismo”, se conoce mejor a través de la participación en grupo en el performance, o bien observando la presentación performática de otro grupo. En otro orden de ideas, tenemos al *homo narrans* barthesiano, que dentro del carnaval cuenta historias, las dramatiza a través de las danzas y la música, encarna e imita a seres liminales, seres fantásticos, la otredad. A través de la performance el *homo narrans* se expresa estéticamente, materializa un texto mítico antiguo y lo hace visible corporalmente, reelabora el texto, lo actualiza, y lo reinterpreta desde el presente.



F06021111OA El *homo complexus* transdimensional y transcultural: un enigma por descifrar

## La identidad y la dimensión afectiva omnipresente

Los grupos étnicos a lo largo de su historia han desarrollado estrategias para mantener sus prácticas culturales, entendidas como prácticas semiótico-discursivas. Dentro de la compleja semiosfera mixteca oaxaqueña conviven diferentes grupos étnicos, dentro de un sistema *auto-eco-organizador* rico, diverso y complejo. ¿Cuáles han sido estas estrategias que han permitido que estos grupos étnicos continúen desarrollando sus prácticas culturales ancestrales, en medio de un contexto de tanta diversidad y complejidad?

La identidad y su relación con la comprensión de la alteridad, ha sido uno de los grandes *temas* dentro de los estudios de la antropología en México: “La comprensión no es confusión; comporta la distinción entre el mí y el tú; es un «yo me vuelvo tú al mismo tiempo que sigo siendo yo mismo» (Morin,1999:158).” La afectividad es un rasgo humano, que está unido recursivamente con la inteligencia y el desarrollo; puede iluminar, pero también puede volver ciego al pensamiento, “estimula y oscurece el pensamiento”. Dicha dimensión afectiva dentro de los estudios de la dimensión de la identidad poco o nada se ha tomado en cuenta por parte del sujeto investigador:

La intensidad de la afectividad humana va unida a la infantilización y a la juvenilización del individuo. El contacto afectivo con los padres desaparece rápidamente en los mamíferos, pero va a durar toda la vida en el humano, al igual que la necesidad de amistad y de amor (Morin, 2003:136).

Respecto a la afectividad y los niveles de percepción, Nicolescu plantea algunas premisas que complementan la propuesta moriniana:

Guardar una orientación constante en el atravesamiento de los niveles de percepción garantiza una *afectividad* creciente que asegura la

unión entre nosotros y entre nosotros mismos. El conocimiento de sí mismo, los sabios de todos los tiempos lo han afirmado siempre, es un proceso evolutivo sin término. Desde el comienzo de la humanidad hasta el presente, los grandes textos de la literatura, de la mística, y de la religión, las grandes obras de arte, atestiguan, a pesar de todo y contra todo, la presencia constante de la afectividad en este mundo (Nicolescu,1996:69).

Al no considerar la dimensión afectiva en el análisis de las prácticas culturales, entendidas como prácticas semiótico-discursivas, la investigación queda mutilada, ciega:

La evacuación total de la afectividad y la subjetividad vaciaría de nuestro intelecto la existencia para no dejar lugar más que a leyes, ecuaciones, modelos, formas. La eliminación de la afectividad quitaría cualquier sustancia a nuestra realidad (Morin, 2003:137).

### **1.3 El mito de origen mixteco y la complejidad: los demonios de lo imaginario en *el pensamiento simbólico-mitológico-mágico***

*Simplistas antropólogos incapaces  
de concebir que sus «primitivos» se movían  
en los dos pensamientos complementariamente,  
¡sin por ello confundirlos!  
(Morin 1999:167)*

Durante el auge de la antropología culturalista estadounidense, se dividió tajantemente la cultura material de la cultura espiritual, en búsqueda de una supuesta objetividad; la dimensión espiritual quedó relegada, mutilada, referida únicamente a lo tangible, a lo perteneciente al orden de lo visible, de lo que pudiera ser registrado etnográficamente por el antropólogo a través de una larga lista de rasgos culturales materiales.

Entre el saber y la comprensión está el ser. Pero, lo sagrado no se opone a la razón: *en la medida en la que asegura la armonía entre el Sujeto y el Objeto lo sagrado forma parte integrante de la nueva racionalidad* (Nicolescu 1996:59).

La práctica de la danza ancestral ha estado inmersa prácticamente desde su origen dentro de contextos de pensamiento *simbólico-mitológico-mágico*, se danza por fe, se busca a través del cuerpo enaltecer al espíritu; a través del *sacrificio-ritual-corporal* el danzante ofrenda su práctica para agradecer favores divinos, o para solicitarlos. En este sentido, se puede hablar de una cultura espiritual que sustenta la dimensión *emotivo-afectiva-motriz* que pone en marcha el danzante a través de la representación de las danzas dentro de contextos sagrados. ¿Qué aspectos de esta religiosidad inscrita en la cosmogonía permanecen en las prácticas estético-rituales-comunitarias de los mixtecos actuales?



F07250811JX *Sacrificio-ritual-corporal*: la memoria de la cultura ancestral mixteca llega desde lejos para instalarse cómodamente en la tradición [Danza de Diablos]

La importancia de la propuesta epistemológica de Morin-Nicolescu, es el regreso y reintegración de lo espiritual (inmaterial/intangible) en la dimensión física (tangible/material); reintegrar la dimensión espiritual-sagrada a la vida y la vida a lo espiritual-sagrado:

En adelante podemos y debemos reintegrar el espíritu en la *physis* [...] y la *physis* en el espíritu. Igualmente podemos, en el mismo movimiento, reintegrar el espíritu en el *bios* y el *bios* en el espíritu (Morin, 1999:93).

Además, y para enriquecer la propuesta de integrar la dimensión espiritual, es pertinente tomar en cuenta el regreso del pensamiento mágico, el cual permea de manera evidente la cosmogonía mixteca.

En este apartado, cito *in extenso* el mito de origen mixteco, tal y como lo transcribió Dahlgren (1966:258), dicho autor tomó esta versión de un vicario del convento de Cuilapa, y fue posteriormente transcrita por fray Gregorio García, posteriormente aplicaré las herramientas teórico-metodológicas pertinentes para su análisis, las palabras subrayadas en negritas servirán para una mejor guía analítica posterior:

En el año y en el día de la **obscuridad**, y tinieblas, antes que hubiese días, ni años, estando el mundo en grande oscuridad, que todo era un **chaos**, y **confusión**, estaba la tierra cubierta de **agua**, sólo había limo, y lama sobre la haz de la tierra. En aquel tiempo fingien los **indios**, aparecieron visiblemente un dios que tuvo por nombre *un Ciervo* y por sobrenombre *Culebra de León*, y una diosa muy linda y hermosa que su nombre fue *un ciervo* y por sobrenombre *Culebra de Tigre*. Estos dos dioses dicen haber sido **principio** de los demás dioses, que los indios tuvieron. Luego que aparecieron estos dos **dioses visibles** en el mundo, i con **figura humana**, cuentan las historias de esa gente, que con su omnipotencia, y sabiduría, hicieron y **fundaron una peña grande**, sobre la cual edificaron unos muy **suntuosos palacios**, hechos con grandísimo artificio, adonde fue su asiento y morada en la tierra. Y encima de lo más **alto** de la casa y habitación de estos dioses, estaba una **hacha de cobre**, el corte hacia arriba, sobre la cual estaba el **cielo**. Esta peña y palacios estaba en un **cerro** muy alto, junto al pueblo de **Apoala**,

que es la provincia que llaman Mixteca Alta. Esta peña en lengua de esta gente, tenía por nombre, Lugar *donde estaba el cielo...* adonde estuvieron muchos siglos en gran descanso y contento como en lugar ameno i deleitable, estando en este tiempo el mundo en oscuridad.

... Estando pues, estos dioses, **Padre y Madre**, de todos los dioses en sus palacios tuvieron **dos hijos varones** muy hermosos, discretos y **sabios** en todas las artes. El primero se llamó *Viento de nueve culebras* que era nombre, tomado del día en que nació. El segundo se llamó *Viento de nueve cavernas*, que también fue nombre del día de nacimiento. Estos dos niños fueron criados con mucho regalo. El maior, quando queria recrearse, se bolvia en **aguila**. El segundo se transformaba en un animal pequeño, figura de **serpiente**, que tenia **alas**, con que volaba por los aires con tanta agilidad, i sutileça, que entraba por las peñas, i paredes i se hacia **invisible**; de suerte que los que estaban abajo, sentían el ruido i estruendo que hacían ambos a dos. Tomaban estas figuras para dar a entender el **poder** que tenían para **transformarse**, y volverse la que antes tenían. Estando pues, estos hermanos en la casa de sus padres, goçando de mucha tranquilidad, acordaron hacer **ofrenda**, i **sacrificio** a los dioses sus padres, para lo cual tomaron unos como **incensarios**, de barro con unas brasas, sobre las quales echaron cierta cantidad de **veleño**<sup>1</sup> molido... Y esta fue **la primer ofrenda** que se hizo en este mundo. Ofrecido este sacrificio, hicieron estos dos hermanos un **jardin** para su recreación, en la qual pusieron muchos generos de arboles, que llevaban flores, i rosas, i otros que llevaban frutas, muchas yerbas de olor, i de otras especies. En este **jardín i huerta** se estaba de ordinario recreando i deleitando: junto al cual hicieron otro prado mui hermoso, en el qual havia todas las cosas necesarias para las **ofrendas** y **sacrificios** que habían de hacer, i ofrecer a los dioses sus padres. De suerte que despues que estos dos hermanos salieron de casa de sus padres estuvieron en este jardin, teniendo cuidado de regar los **arboles**, i plantas y procurando que fuesen en aumento: i haciendo... ofrenda del veleño en polvo en incensarios de barro. Hacian asimismo **oración, votos, i promesas** a sus padres, i pedíanles que por virtud de aquel veleño, que les ofrecían, i los demás sacrificios que les hacian, que tuviesen por bien de **hacer el cielo**, i que hubiese **claridad en el mundo**:

---

1 **beleño** s. m. Planta de hojas vellosas anchas y largas, flores campaniformes amarillas por encima y rojas por debajo, y fruto con muchas semillas; las hojas y semillas son tóxicas, y contiene una sustancia narcótica, especialmente en la raíz. Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

que se fundase la **tierra**, o... apareciese, i las **aguas** se congregasen, pues no havia otra cosa para su descanso, sino aquel pequeño **vergel**. Y para mas obligarles a que hiciense esto que pedían, se **punçaban** las orejas con unas lancetas de pedernal, para que saliesen gotas de **sangre**. Lo mismo hacian en las **lenguas** y esta sangre la **esparcian**, i echaban sobre los ramos de los arboles i plantas con un hisopo de una rama de **sauce** como una cosa santa y bendita. En lo cual se ocupaban, aguardando el **tiempo** que deseaban, para mas contento suio, mostrando siempre **sujeción** a los dioses sus padres, i atribuiendoles mas **poder**, i deidad que ellos tenian entre si ...

Concluyendo con que depues de haber referido a los hijos, e hijas que tuvieron aquellos dioses, marido y mujer, las cosas que hicieron, adonde tuvieron sus asientos y moradas, las obras y efectos que les atribuyeron dicen los indios que hubo un **Diluvio** general, donde muchos de los **dioses se ahogaron**. Despues de pasado el diluvio se comenzó la creación del cielo, y la tierra por el dios que en su lengua llamaron *Creador de todas las cosas*. Restauróse el genero humano, y de aquesta manera se pobló aquel reino Mixteco.



F08250811JX Compartir un pasado mítico, es compartir lengua, territorio, paisajes: la mixtequidad anclada en el pasado ancestral comunitario [Danza de Chilolos y Chareos

Termina la descripción del mito de origen mixteco. Para el análisis empiezo por enumerar algunas premisas que sobre el mito señala Edgar Morin, posteriormente y con la ayuda del libro *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* (2012) hago un análisis de los principales símbolos presentes en el mito de origen mixteco.

Sobre la relación entre metáfora y mito, Morin señala que:

La metáfora resulta a menudo un modo afectivo y concreto de expresión y comprensión. Poetiza lo cotidiano transportando sobre la trivialidad de las cosas la imagen que asombra, hace sonreír, enmudece, maravilla incluso (Morin, 1999:156).

Lo real y lo imaginario mezclados a través de la metáfora en los mitos de origen, permite que desde la dimensión *afectivo-cognitiva* se establezcan vínculos con el pasado ancestral mixteco, a través del conocimiento de alguna de las tantas versiones que existen sobre el origen ancestral común, el sujeto comunitario se autoafirma y se autoadscribe a un pasado remoto, dicho origen común no se cuestiona como falso o verdadero. De hecho, uno de los elementos en la construcción socio-histórica-político-cultural del sujeto, tiene que ver con un pasado mítico compartido:

La técnica ha ocultado al mito en la visión oficial de la prehistoria. Y sin embargo, hubiéramos podido reconocer una edad paleomítica como atestiguan los ritos de la muerte (supervivencia del doble, nuevo nacimiento); después una mesomítica como testimonian los frescos rupestres (magia, hechizos) y, a su manera, las sociedades arcaicas, testimonios últimos de la prehistoria, totalmente envueltas por una noosfera de espíritus, divinidades y fuerzas sobrenaturales; después una edad neomítica unida a la agricultura, marcada por el surgimiento de las grandes diosas madres; por último, una edad megamítica, la de las sociedades históricas donde se despliegan las divinidades gigantescas de las grandes religiones (Morin, 2003:241).

El caos primigenio dentro de una cierta edad paleomítica, es rebasado a través del primer sacrificio y su respectiva ofrenda, posteriormente nace la cultura, se siembran árboles y jardines, se establece como parte del ritual el consumo de sustancias psicotrópicas, la penitencia a través del sangrado de la lengua y orejas. Sobreviven después del diluvio algunos dioses, que son los que se encargan de poblar de nuevo el reino mixteco tal como lo conocemos actualmente. Aspectos mágicos como la transformación de los hermanos en animales fantásticos, bien podrían tener un *continuum* en la memoria de la cultura con el nahualismo y el tonalismo actuales.

De este modo, el ser humano está sometido a una confrontación ininterrumpida entre el principio de deseo y el principio de realidad, entre su necesidad de respetar la realidad y su tendencia a negarla. A partir de ahí, los mitos y las ilusiones no van a negar la realidad, sino a tejer una realidad soportable (Morin, 2003:139).

Unirse voluntariamente a un pasado mítico común, es protegerse de ese caos primigenio, es buscar la luz dentro de la oscuridad caótica que no permite ver la claridad del cielo. No se trata de cuestionar la realidad del mito, sino de encontrar puentes que unan al presente (a veces doloroso) con lo ancestral, un pasado en donde el mixteco actual se sienta seguro, teniendo la certeza de que su linaje está anclado a un tiempo remoto glorioso. No es de extrañarnos, entonces, que una tendencia casi general en las prácticas dancísticas actuales, es vincularla con lo prehispánico, con ese pasado glorioso que el mito trae desde lejos, como un eco que llega para confirmar que los mixtecos actuales, el pueblo de la lluvia, son sobrevivientes de la hecatombe diluviana mítica. Esta relación recursiva-dialógica entre la realidad, el mito y la afectividad, es sin duda un rasgo que a través de la memoria de la cultura ha mantenido a las identidades étnicas en constante movilidad.

Varias son las analogías que encontramos en el mito mixteco con respecto a otras cosmogonías. El caos primigenio, materializado en *obscuridad-tinieblas-confusión*, que se encuentra casi de manera universal en otros mitos; la tierra cubierta de agua; la posterior aparición de un dios que crea a los demás dioses (Culebra de tigre); el dios que toma figura humana; el asentamiento en una montaña del dios convertido en hombre (Apoala); la construcción de templos-palacios en donde habita el dios creador (Lugar donde estaba el Cielo); un dios Padre y una dios Madre que engendran a un par de dioses hombres; la dualidad de los dos hermanos: uno se convierte en águila (sol-cielo) y el otro en serpiente (tierra-agua); el establecimiento del sacrificio-ofrenda para halagar a los dioses Padre-Madre; el nacimiento de la agricultura (jardines); un edén primigenio (Vergel); el diluvio y finalmente el nacimiento de una nueva era coronada por la creación del cielo y de la tierra y la expansión-poblamiento de los mixtecos. Antes de hacer una revisión de los símbolos dominantes, cito la categoría moriniana de símbolo:

... toda computación trata necesariamente signos/símbolos; asocio estos dos términos porque el de signo lleva en sí la distinción fuerte entre su realidad propia y la realidad que designa, y porque la noción de símbolo lleva en sí la relación fuerte entre su realidad y la realidad que designa (Morin, 1999:170).

Más adelante se señalan dos **sentidos operativos** en el signo/símbolo:

1. **Indicativo e instrumental**, en el que predomina la idea de signo.
2. **Evocador y concreto**, en el que predomina la idea de símbolo, portador y evocador de la presencia y de la virtud de lo que es simbolizado.

A continuación, y bajo las premisas arriba señaladas, presento un análisis de los símbolos presentes en el mito de origen mixteco, con el objetivo de mostrar hasta qué punto dichos elementos míticos han

permanecido en la memoria de la cultura del mixteco actual, y como se materializa dicha memoria en las prácticas *aesthetics-rituales-comunales*, como la danza y la música.



F09021111OA La memoria de la cultura materializada en las prácticas *aesthetics-rituales-comunales*: semiotizando el espacio a través de la música de banda de viento

### **Análisis simbólico-cosmogónico: el árbol del mundo mixteco**

El primer elemento que encontramos en el mito de origen mixteco, en un primer momento, es la *obscuridad-caos-confusión*, este *continuum* determina un mundo cubierto por **agua**; en la tradición mitopoética se trata del **OCÉANO DEL MUNDO**, precisamente de esta agua primigenia es de donde posteriormente surgirá la tierra y el cielo, en este sentido, el agua-océano es una materialización arcaica del caos existente antes de

la creación, el océano es indefinido, desconocido, no apto para la vida humana, es un ente que ejerce su poder caótico que se expande por todos los confines (Toporov, 2002:354).

Posteriormente aparecen el dios y la diosa primigenios, se hacen visibles, llevan por nombres calendáricos *Culebra de León* y *Culebra de Tigre*. Es importante resaltar que la **serpiente** (culebra), es un símbolo presente en casi todas las mitologías del mundo, está asociada a la fertilidad terrestre, a la fertilidad femenina, al agua y a la lluvia. Dentro de la tradición mitopoética, en una etapa posterior la serpiente aparece con rasgos que pertenecen a animales opuestos, es así como aparece la serpiente-dragón, o la serpiente emplumada, que dentro de sus atributos simbólicos aglutinan lo terrestre (serpiente) y lo celeste (dragón-pájaro), lo inferior y lo superior, lo alto y lo bajo (Ivánov, 2002:412). En el caso del mito analizado, tenemos a dos dioses en cuyo nombre calendárico se encuentran simbolizados dos aspectos mitológicos, por un lado la culebra y su asociación a la lluvia y al agua, y por otro lado al león-tigre, asociado a la tierra; históricamente está muy bien documentada la presencia mitológica del jaguar en las diferentes cosmogonías mesoamericanas, desde su temprana aparición en la cultura olmeca.

Una vez que la pareja de dioses se hacen visibles en el mundo, se establecen en una **Peña Grande** y construyen **Suntuosos Palacios**. Para fines analíticos, homologaremos peña grande con **montaña**, cuya función mitológica es una variante del árbol del mundo. La montaña es una metáfora del mundo, copia del universo, en la cual está inscrito el orden cósmico, en este sentido, la montaña es el centro del mundo, el ombligo terrenal en donde habitan los dioses Padre-Madre (Toporov, 2002:336).

La capacidad de los dioses primigenios de transformarse en águilas o en **serpientes** voladoras, o la capacidad de volverse invisibles están ligadas al nagualismo y al tona, como ya he mencionado. El protagonismo que sin duda han tenido los animales en las tradiciones mitopoéticas es muy grande. El sentido de la presencia animal en estadios arcaicos de la humanidad, se debe a que no había una separación tajante entre animales y humanos, tal parece que se trataba en sus orígenes de un colectivo integral. Algunos de estos animales, como el águila, la serpiente y el león, ocupaban un alto escalafón dentro de la jerarquía de los animales sagrados; incluso mucho del comportamiento y actitudes de dichos *animales-sagrados-mitológicos* podían servir de modelo conductual humano (Toporov, 2002:23).

Una vez que se establecen los dioses sobre la tierra, en la peña grande-montaña, se establece **la primera ofrenda-sacrificio** del mundo, en la cual se utiliza el **veleño** colocado sobre un **incensario de barro**. Es importante destacar el papel que juega en la tradición mitopoética el uso de plantas alcaloides psicotrópicas, utilizadas dentro de la *ofrenda-sacrificio-ritual* para alcanzar estados de conciencia alterada. En varias de dichas tradiciones, se utilizan estas sustancias para emprender viajes al mundo superior e inferior, por lo que dichas sustancias y su uso respectivo son reservadas a especialistas rituales y solo deben ser utilizadas en contextos rituales. El éxtasis producido bajo los influjos de sustancias psicotrópicas alcaloides, induce a la danza, a las canciones, a la locura comunal en búsqueda de comunicarse con lo sagrado y lo divino, locura que se transforma en lo opuesto, en luz divina que encuentra un canal de comunicación entre lo visible y lo invisible, abatir el cuerpo para que el espíritu se eleve hasta el lugar del cielo mítico-matriz (Toporov, 2002:81). En la actualidad, el uso de sustancias espirituosas que provocan

estados alterados de consciencia, permanecen dentro de las prácticas culturales de músicos y danzantes mixtecos; no es extraño que, en las jornadas extenuantes de participación dentro de contextos rituales, se observe principalmente el uso de alcohol.



F10250811JX La danza ritual busca re-establecer el tiempo mítico-primigenio-sagrado a través del tiempo-sacralizado-festivo

El **jardín-huerta-vergel** en donde se menciona que está todo lo necesario para las ofrendas y sacrificios, está vinculado a las concepciones mitopoéticas del árbol del mundo. En esta etapa del mito aparece la cultura, materializada en forma de jardín-huerta-vergel, este espacio se imagina como un ser vivo, espacio primordial con profundo sentido de fertilidad-ritualidad. Este espacio arbolado, que contiene flores, rosas, frutas, yerbas de olor, aparece como un lugar para el recreo; estos

elementos simbólicos representan fertilidad, bonanza, paz, riqueza, renovación, que en conjunto se convierten en un **código vegetal**, que a su vez representa en términos generales la **aparición de la cultura**. La imagen de prosperidad que representa en su conjunto el jardín-huerta-vergel del mito mixteco de origen, también están vinculadas con el mitologema del **paraíso-edén** (Toporov, 2002:337).

Desde este paraíso-edén es desde donde se hace la **oración-voto-promesa** dirigida hacia los padres para pedirles que se haga el **cielo**, que aparezca la **claridad** y se **funde la tierra**. El cielo mitológico es parte imprescindible del cosmos, simboliza lo alto en oposición a lo bajo, superioridad, lo inalcanzable; el cielo es omnividente, es la casa del mundo, es principio masculino (padre cielo) fecundador porque regala la lluvia preciosa, fuerza creadora a través de las nubes. Dentro de la tradición mitopoética, la aparición del cielo simboliza el término del caos, sellado por el **matrimonio sagrado** entre la madre-tierra y el padre-cielo (Braguinskaia, 2002:117). El sacrificio a través de la provocación de sangrado de lengua y orejas como forma de pedimento hacia los dioses se realiza utilizando una rama de **sauce**, que simbólicamente representa longevidad y abundancia (Toporov, 2002:382).

Después de instituido el sacrificio para halagar a los dioses, se establece la dimensión del **tiempo** en que se tendrán que efectuar esos sacrificios-ofrenda. Este tiempo mítico o proto-tiempo es el que antecede al tiempo histórico, es el tiempo sagrado inicial, son los ladrillos del modelo del mundo mítico. En oposición a este tiempo **mítico-primigenio-sagrado**, existe el tiempo histórico profano; lo socio-cultural y lo tecnológico-cultural aparecerían entonces dentro de este tiempo empírico-histórico; el tiempo mítico sagrado es el origen de arquetipos y modelos, de fuerzas mágico-espirituales primigenias echadas a andar

a través del primer sacrificio ritual. Para mantener el orden establecido dentro de la dimensión natural y social, es indispensable que el ritual se realice dentro del *tiempo-sacralizado-festivo*, y así recuperar el origen a través de la repetición periódica de este tiempo mítico primigenio. La evocación del pasado mítico a través del ritual busca revivir a los *hombres-dioses-primigenios* y traerlos hasta el presente, el comienzo de la creación que llega como un viajero que viene desde lejos a instalarse cómodamente cuando es invitado a la fiesta de la resurrección del tiempo mítico primigenio (Meletinski, 2002:421). Es pertinente, ahora que en este sub-apartado se menciona lo sagrado en oposición a lo profano, citar lo que a este respecto señala Nicolescu:

Lo sagrado es *lo que une*. Por su sentido, alcanza al origen etimológico de la palabra “religión” (*religare* -unir) pero no es, por sí mismo, el atributo de una u otra religión: “*Lo sagrado no implica la creencia en Dios, en dioses o en espíritus. Es... la experiencia de una realidad y la fuente de la conciencia de existir en el mundo*”-escribe Mircea Eliade. Siendo lo sagrado primero que todo, una experiencia, se traduce por un sentimiento -el sentimiento “religioso”- de eso que une los seres y las cosas y, como consecuencia, induce en lo más recóndito del ser humano *el respeto absoluto* de las alteridades unidas por la vida común sobre una sola y misma Tierra (Nicolescu, 1996:101).

Continuando con el análisis, posteriormente se menciona que después de que los dioses primigenios tuvieron hijos e hijas, llegó un **diluvio general** en donde muchos de **los dioses se ahogaron**. El mitologema del diluvio universal, que podría homologarse con el diluvio general mixteco, es uno de los elementos que se encuentran presentes en gran número de cosmogonías, con sus respectivas variantes. El diluvio universal visto como una catástrofe en la cual sólo sobreviven ciertos personajes que posteriormente harán renacer la vida y expandirse, iniciando una nueva época de esplendor y renacimiento; aunque en otros

mitos se menciona que dios manda el diluvio como castigo por romper algún código-moral-religioso, en el caso del mito mixteco no hay una razón aparente para la catástrofe diluviana. La importancia del diluvio dentro de la tradición mitopoética es porque crea un vínculo entre la naturaleza y la cultura, la cosmogonía y la dimensión moral-filosófica a través del posterior pacto con dios por parte de los sobrevivientes (Toporov, 2002:155).



F11200113CY La danza es sagrada porque une y re-une [Danza de Chinelos]

Finalmente, una vez que termina el diluvio general en el mito mixteco, el *Creador de todas las cosas* hace el cielo y la tierra, entonces se restaura la humanidad, y comienza el poblamiento del **reino mixteco**.

Como se mostró en el análisis anterior, la relación entre los aspectos simbólicos y la dimensión emotivo-cognitiva en el mito de origen mixteco es de una enorme complejidad. Morin define al mito y su relación con el símbolo como:

Al mismo tiempo que la engloba, el mito supera la esfera del símbolo. Constituye bien sea un relato, bien sea una fuente de relatos, y si el relato mitológico encadena símbolos, hay, en ese mismo encadenamiento, una secuencia evenencial bien sea imaginaria, bien sea histórica, bien sea una y otra a la vez, es decir legendaria. Mientras que el pensamiento estrictamente simbólico descifra símbolos (los astros, los tarots, las líneas de la mano, las letras/ cifras de la Biblia, etc.), el pensamiento mitológico teje conjuntamente simbólico, imaginario y eventualmente real (Morin, 1999:174).

Por lo tanto, el mito mixteco de origen es más que la suma de sus principales mitologemas, muchos de los cuales, como ya se mostró, pertenecen a una tradición ancestral mitopoética de orden casi universal. La cadena de símbolos dentro del mito mixteco, es multidimensional, porque es naturaleza, es cultura, es orden filosófico moral, es evocación desde lo emotivo-afectivo del ritual, es sacralidad. Atender la cosmogénesis solamente desde sus aspectos simbólicos, es quitar la riqueza que nos brindan las demás dimensiones desde sus imaginarios. ¿Cuáles serían las funciones del mito de origen entendido como un relato-discurso?

Es cierto que los mitos más grandes o más profundos cuentan el origen del mundo, el origen del hombre, su estatus y su destino en la naturaleza, sus relaciones con los dioses y los espíritus. Pero los mitos no hablan únicamente de la cosmogénesis, ni únicamente del paso de la naturaleza a la cultura, sino también de todo lo que concierne a la identidad, el pasado, el futuro, lo posible, lo imposible y de todo lo que suscita la interrogación, la curiosidad, la necesidad, la aspiración. Transforman la historia de una comunidad, ciudad, pueblo, la hacen legendaria y, de manera más general, tienden a desdoblar todo lo que ocurre en nuestro mundo real y nuestro mundo imaginario para

unirlos y proyectarlos conjuntamente en el mundo mitológico (Morin, 1999:174).



F12180813MQ Evocando el *tiempo-ritual-cíclico* durante la fiesta sagrada [Danza de Concheros]

Por todo lo anteriormente expuesto, y en un análisis más complejo de la cosmogonía mixteca, la función del mito originario se convierte en un elemento más de identidad, un eslabón con el pasado que es posible gracias a la evocación de *tiempo-ritual-cíclico* primigenio puesto en marcha durante la fiesta sagrada; la comunión étnico-comunitaria trae desde el pasado los imaginarios ancestrales hacia el presente, en donde el mundo real y el mundo imaginario se encuentran para estrecharse y permitir la autoafirmación y autoadscripción al árbol del mundo mixteco.

Para complejizar aún más sobre el pensamiento mitológico, Morin señala que dentro de éste existen dos paradigmas:

1. El pensamiento mitológico es el de la inteligibilidad por lo viviente y no por lo físico, por lo singular y no por lo general, por lo concreto y no por lo abstracto.
2. El pensamiento mitológico elimina todo lo que no tiene sentido y le da significación a todo lo que ocurre. No existen eventos puramente contingentes; todos los eventos son de hecho signos y mensajes que piden y obtienen interpretación. El universo mitológico es emisor de mensajes y cualquier cosa natural es portadora de símbolos. El pensamiento mitológico se caracteriza por una proliferación semántica y un exceso de significaciones.

Gracias a las características de la cosmogénesis (acento en lo vivo, singularidad, gusto por lo concreto, sentido, signicidad, polisemia), el mito puede llegar a conmover, ya que integra al hombre con el mundo, evade el caos permanente y la incertidumbre, es ambiguo, resuelve las interrogantes que suscita el abismo de la muerte; en una relación recursiva, el cosmos se vuelve imagen de lo humano, y lo humano se vuelve imagen del cosmos. Dentro del mito se encuentran aspectos mágicos que funcionan dentro del ritual de diversas formas:

La magia interviene en cualquier parte que haya deseo, temor, posibilidad, riesgo, alea. Es un poder que se ejerce según prácticas rituales propias y cubre un campo de acción muy vasto: acción a distancia sobre los vivos o sobre las fuerzas naturales, sometimiento de los espíritus o de los genios, ubicuidad, metamorfosis, curación, maldición, adivinación, predicción, etc. (Morin, 1999:178).

Es así que, dentro de la práctica actual de la danza ancestral mixteca, se busca conjurar los peligros de una sequía, se busca propiciar la fertilidad del campo y de las mujeres, se busca propiciar el beneficio de un trabajo bien remunerado, se busca propiciar condiciones de bienestar económico en condiciones de migración, conjurar los males a los que están expuestos los mixtecos que viven en zonas urbanas, se busca, en fin, que a través de la magia se pueda conjurar el caos y lo aleatorio. La magia, entendida como praxis del pensamiento *simbólico-mitológico* tiene varias características:

1. Se funda en la eficacia del símbolo, que es la de evocar y contener lo que simboliza.
2. Se funda en la existencia mitológica de los dobles y los espíritus.
3. Se funda en el carácter analógico del paradigma antro-po-socio-cósmico.
4. El sacrificio es una operación mágica esencial porque comporta una verdad mitológica esencial: a) renueva las fuerzas de vida o aporta la fecundidad; b) agrada a los espíritus y a los dioses, obtiene protección y ayuda de ellos (principio de reciprocidad); c) permite transferir el mal y la culpa a una víctima expiatoria (canalización de la violencia), purifica a la colectividad (refuerzo de la comunidad).
5. Opera a través de la lógica del doble, sobre figuras, muñecas y estatuas.
6. La magia colectiva protege a la sociedad, regenera la relación antro-po-socio-cósmica.

A través de las aplicaciones de las herramientas teórico-metodológicas morinianas pertinentes, enmarcadas dentro de una epistemología transdisciplinaria, será necesario que tanto en ésta y futuras investigaciones tomemos en consideración trabajar con *el pensamiento simbólico-mitológico-mágico* como macro-concepto operativo:

Hay sin duda un pensamiento y un universo simbólico/mitológico/mágico, y hay que unir estas tres nociones en un macro-concepto para que cada una tenga su plena realización; de otro modo, el símbolo queda como un estado de alma, el mito como un relato legendario, la magia del abracadabra (Morin, 1999:181).

Al referirse Morin al pensamiento *simbólico-mitológico-mágico*, enumera sus principales características:

- a. El símbolo comporta una relación de identidad con lo que simboliza (cosa que expresa la forma analógica de determinados símbolos como la cruz) y, en la plenitud de su fuerza, el símbolo es lo que simboliza.
- b. El símbolo suscita el sentimiento de presencia concreta de lo que es simbolizado y, en la plenitud de su fuerza, constituye, con una sola palabra o una sola figura, una implicación o concentración hologramática original de la totalidad que él hace presente.



F13090912TJ El paisaje mixteco como elemento fundamental en el pensamiento *simbólico-mitológico-mágico*

- c. El símbolo es apto para concentrar en sí un «*cuagulum de sentido*» (Duport, 1981), es decir una constelación de significaciones y de representaciones aparentemente ajenas, aunque unidas simbólicamente por continuidad, analogía, imbricación, englobamiento...
- d. La utilización del símbolo no depende ni de las reglas formales de la lógica, ni de las categorías del pensamiento empírico/racional; hay además una resistencia «ontológica» del símbolo a la conceptualización, es decir, deconcretización.
- e. El símbolo tiene a menudo un carácter y una función comunitaria y, en ese caso, «se convierte en significante de una estructura social a la que pertenece» (Ortigues, 1962).

Finalmente, es importante señalar la relación entre *aesthesis* y **cosmogonía**, ya que la religión, el mito y el arte mantienen vínculos estrechos. La *aesthesis* se proyecta hacia sistemas míticos que a su vez se articulan con el simbolismo ritual. El origen del mundo está ligado al surgimiento del pensamiento estético; articulación entre creación del universo y la creación artística, el mundo es creado gracias a que se danzó

“por mandato divino”; el mundo es creado por el chamán de la Tierra porque danza y canta; “El discurso mítico se convierte así en una forma de arte que posee, a su vez, los códigos para interpretar otros discursos de creación sensible (Olmos, 2005:26)”.

El fenómeno estético en las sociedades ancestrales, está asociado a sentidos, a lo sensible, a discursos simbólicos artísticos, a cosmovisiones. El estudio del arte aparece como un problema *epistemológico-reflexivo-abierto* que busca la comprensión de fenómenos aparentemente intangibles, como la danza y la música:

El sistema estético-simbólico, al igual que otros sistemas simbólicos, se presenta como la condensación del todo y representa otros símbolos rituales del contexto inmediato. Es decir, son símbolos que representan los tiempos más sagrados de la vida indígena (Olmos, 2005:55).

#### **1.4 Hacia la construcción del sentido en la danza ancestral**

Feria del libro en el Museo Nacional de Antropología e Historia. Como cada año, dentro de las actividades propias de la mencionada feria, hay espacios consagrados a la presentación de libros. Esta vez acudo a la presentación de un libro sobre La Danza de Pascolas entre Mayos y Yaquis. El auditorio del museo luce medio vacío, aunque es muy notoria la presencia de varios danzantes pascolas, que acaban de tener una presentación de su danza en el patio central del museo. Después de algunos minutos en los que el autor expone el contenido de su libro, comienza la sección de preguntas y comentarios por parte del público. Los primeros en levantar la mano son 5 o 6 danzantes pascolas, a quienes se les pasa de inmediato el micrófono. Después de felicitar con cierta cortesía al autor, y agradecer su interés por la danza tradicional de su respectivo grupo étnico, empiezan a hacer una serie de aclaraciones con respecto a ciertas interpretaciones que hizo el autor en su libro, señalando



F14270313PR Semiosis compleja en las practicas *aesthetico-rituales-comunitarias*: interpretar para comprender [La Judea]

“errores” de interpretación sobre la danza en varias ocasiones; otro danzante continua con los cuestionamientos acerca de la interpretación que hizo el autor en su libro sobre el uso ritual de la máscara pascola, otro danzante hace lo propio respecto al uso ritual de la indumentaria.

No quiero extenderme en la discusión entre danzantes y el autor del libro, más bien quisiera poner de relevancia la cuestión sobre qué puede hacer el sujeto investigador cuando se encuentra en una situación como esta:

- a. Replantear nuevamente el proyecto de investigación y retirar de la mesa los ejemplares publicados.
- b. Suspender la presentación del libro y reformular sus hipótesis iniciales.
- c. Increpar con categorías rimbombantes a los danzantes para impresionarlos y continuar con el brindis de honor.
- d. Ignorar cualquiera de las anteriores, y en lo sucesivo omitir la opinión de la gente que asiste a las presentaciones de libros.

## Interpretar para comprender

Hacer una interpretación de la danza, sea cual fuere, nos coloca frente al reto de descripción de subjetividades. La veracidad del trabajo etnográfico respecto a la interpretación planteado líneas arriba, permite hacer un primer cuestionamiento, retomado de Clifford Geertz: ¿Cómo se alcanza el conocimiento antropológico del modo en que piensan, sienten y perciben los sujetos investigados? Entramos en un problema de epistemología: ¿Tendríamos que alcanzar una especie de estado de gracia que nos permitiera “ver con los ojos del nativo”? (Geertz, 1994:74). Suponiendo que esto fuera posible, ¿Solo lo haríamos para no vernos envueltos en discusiones sobre “veracidad etnográfica” como lo que sucedió en el museo? No es extraño, por lo tanto, que en el caso de los danzantes pascolas del museo, se tuviera la idea de que los únicos autorizados para hablar de la susodicha danza, sean ellos mismos, desautorizando cualquier otra voz que se arriesgue a interpretar su experiencia próxima. Una actitud parecida he encontrado en algunas comunidades del estado de Oaxaca, en donde algunos líderes comunitarios que cursaron estudios universitarios en la ciudad, se autodeclaman como los únicos autorizados para hablar sobre su cultura.

¿Qué tan relevante puede ser para el análisis centrar la atención en hechos aparentemente universales? El problema con este enfoque analítico es que se entra en el orden de una supuesta naturaleza humana. Otro problema es el de determinar en cada cultura particular, qué importancia tiene la danza como rasgo esencial para la existencia y reproducción del grupo, o si solo se trata de rasgos periféricos u ornamentales. Entonces desde este punto de vista, ya no importaría tanto decir que el cuerpo está universalmente presente en la danza, sino descubrir las particularidades culturales, lo relevante sería mostrar de qué manera está presente el cuerpo dentro de la danza. De la misma manera sería irrelevante para



F15161114CS La fiesta como espacio de lucha de sentidos e insurgencia de símbolos [Danza de Tecuanes]

el análisis decir que la danza es universal, mucho menos tomar como punto de partida este postulado; decir que la danza es universal es un punto de partida y un punto de llegada, que nos dice todo y nada al mismo tiempo.

### **El problema de la interpretación y el sentido**

¿Cuál es el sentido de la danza? Si consideramos que la danza es un lenguaje, cómo sabremos si este lenguaje tiene un solo sentido, o si este lenguaje ha sido distorsionado por nosotros o por el mismo actor cultural. El problema de la interpretación nos lleva a los terrenos de la lingüística, del psicoanálisis y, más aun, al terreno de la hermenéutica.

Freud se sitúa precisamente en uno de los extremos de esta corriente: con él no sólo es una 'escritura' lo que ofrece la interpretación, son todo un conjunto de signos susceptible de ser considerado como texto por descifrar; así, pues, tanto un sueño, un síntoma neurótico, como un rito, un mito, una obra de arte o una creencia (Ricoeur, 1970: 27).

Una interpretación densa, debe incluir la exegesis que los propios actores ofrezcan sobre el hecho dancístico, focalizar aspectos subyacentes que la propia descripción etnográfica pudiera omitir cuando no se toman en cuenta el discurso de los actores sobre el valor simbólico que le otorgan a sus propios elementos culturales, entender que el mismo hecho cultural de la danza demarca sus propios espacios, la única manera de comprender al otro es utilizando sus propias categorías, búsqueda del sentido de la danza, más que búsqueda de significados.

Buscar el sentido de la danza nos permite llegar a una comprensión de la danza, volverla inteligible, descifrar el bombardeo de símbolos que está presente en cada escenificación. Es probable que armados con este enfoque semiótico de la cultura estemos mejor capacitados para la construcción de un posible dialogo con el otro, estemos mejor capacitados para entender el mundo conceptual en el cual se vive la danza, se posibilite: "conversar con ellos". En la construcción de una antropología interpretativa (Geertz, 1987:39), el debate está indudablemente presente, la cuestión entonces es nuestra capacidad de ser conscientes de qué tanto consenso o debate generan nuestras interpretaciones acerca de temas como la danza; por supuesto que en este debate tendrían que entrar necesariamente las interpretaciones que se hacen los otros sobre sí mismos (como en el ejemplo inicial de los danzantes pascolas que cuestionaban al investigador sobre "su interpretación" sobre "su danza"). Entonces, bajo esta percepción toda etnografía, sin duda, estará sometida a la discusión y al debate, hecho que eventualmente resulta necesario y saludable.

## **La producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo**

El sentido se desliza, se construye, aparece y desaparece, se simula, se esconde en los intersticios de la construcción arquitectónica semiótico-discursiva; este núcleo problemático cruza de manera transversal las ciencias del lenguaje, las sociales y el arte:

En una primera definición compleja de sentido, que supera la de simple significado, lo entendemos como un proceso y un recorrido cognitivo-emotivo que se relaciona con la dimensión cultural, la ideológica, la del poder, entre otras, con el cual los sujetos procuran conocer, comprender, explicar, analizar, interpretar el mundo, la realidad y a sí mismos; pero también por el cual los sujetos, dialécticamente, son interpelados, dominados y/o liberados (Haidar, 2006:99).

Entonces, bajo esta propuesta, los estudios que tienen como objeto principal a la danza tradicional ya no estarían enfocados en “descubrir” significados inscritos dentro de la parafernalia multidimensional y multireferencial dancística; al análisis tendría que ir a un nivel más profundo, atendiendo a la dimensión ritual, no basta con enunciar que la danza es un ritual complejo, hay que explicar y mostrar por qué lo es; en la dimensión del poder, es necesario analizar los vínculos entre la práctica dancística y el acceso a puestos administrativos públicos (tanto del orden administrativo local, y de usos y costumbres); en la dimensión identitaria hay que tomar en consideración su compleja construcción y dinámica; a la dimensión simbólica y su eficacia habría que completarla con la parte afectiva; etc. la referencia a lo emotivo tendría que aparecer de manera recursiva dentro de cada una de las multidimensiones y multireferencias; lo emotivo-cognitivo debe recorrer transversalmente tanto al sujeto investigador como al sujeto investigado, ya que ambos se conocen y re-conocen a través de dichos estudios, en este mismo sentido, ambos construyen al objeto de estudio de manera dialéctica.

La propuesta de Haidar incluye cuatro ejes analíticos para el análisis de arquitectura de la producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo-transdisciplinario:

1. Dialéctica entre las condiciones de producción y las condiciones de recepción del sentido. (exterioridad/interioridad), todas las producciones semiótico-discursivas generan múltiples sentidos que configuran un espectro de polisemias flotantes en los textos/discursos verbo-visuales.
2. Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos que configuran la arquitectura del sentido semiótico-discursivo. (Entre lo exterior y lo interior).
3. Relación entre lo explícito y lo implícito; y la relación entre la denotación y la connotación.
4. Las complejas relaciones entre la verdad, la mentira, lo verosímil (“el simulacro”, se aborda desde las materialidades) en relación al sentido (Haidar, 2006:99).

### **1.5 El regreso del sujeto en la investigación**

Una constante dentro de los estudios de la danza es la desaparición del sujeto-danzante, que no aparece como sujeto-productor de *aesthesis-ritual-comunal*. El investigador llega a las comunidades, pagando por hacer grabaciones en audio y video, para poco tiempo después marcharse, sin tomar en cuenta que al “pagar” al informante, le está poniendo un precio mercantil a una práctica que no está originalmente creada para ese fin; en este sentido, el investigador es quien principalmente fetichiza las danzas, cuando hace trabajo de campo en las comunidades. Una vez que se inicia el trabajo de análisis de gabinete, se describirán las complejas coreografías; se describirá la danza a través de monografías que siguen a manera de receta de cocina, lo que se debe o no se deba incluir dentro de la etnografía de la danza; se le despojará de toda la carga *emotivo-corporal*, y solo quedará una visión hermenéutica unilateral del sujeto-investigador, a quien poco importó el sujeto-danzante. ¿Es necesario entonces, una ética

del sujeto-investigador que no vea al sujeto-danzante solamente como productor de prácticas “exóticas”? ¿Será necesario reintegrar al sujeto con toda su complejidad multidimensional-multireferencial dentro de una nueva tendencia que intente salvar esta “ceguera” teórico-metodológica?

En efecto, la ciencia occidental se fundó sobre la eliminación positivista del sujeto a partir de la idea de que los objetos, al existir independientemente del sujeto, podían ser observados y explicados en tanto tales (Morin, 1997:65).

En pos de la búsqueda del objetivismo científico, se eliminó al sujeto-danzante, y no sólo eso, ya que en muchas monografías realizadas desde las instituciones gubernamentales dedicadas a las culturas populares e indígenas durante los años setentas, se eliminó al sujeto-investigador.

Así aparece la gran paradoja: sujeto y objeto son indisociables, pero nuestro modo de pensar excluye a uno u otro, dejándonos solamente libres de elegir, según el momento de la travesía, entre el sujeto metafísico y el objeto positivista (Morin, 1997:67).

A este mismo respecto, Nicolescu señala que:

*La objetividad*, erigida en criterio supremo de verdad, ha tenido una consecuencia inevitable: *la transformación del sujeto en objeto*. La muerte del hombre, que anuncia tantas otras muertes, es el precio a pagar por un conocimiento objetivo. El ser humano deviene objeto -objeto de la explotación del hombre por el hombre, objeto de experiencia de ideologías que se proclamaban científicas, objeto de estudios científicos para ser disecado, formalizado, y manipulado (Nicolescu, 1996:11).

Por lo tanto, habrá que cambiar esta situación habrá que dejar de ser el clásico *sujeto-investigador-objetivo*, y pasar a ser el *sujeto-investigador-reflexivo*. La reintegración tanto del *sujeto-objeto-emotivo-afectivo*, como del *sujeto-investigador-emotivo-afectivo*:



F16311214HJ El *sujeto-investigador-reflexivo* construye objetos de estudio desde una perspectiva crítica

Así es que el mundo está en el interior de nuestro espíritu, el cual está en el interior del mundo. En ese proceso, sujeto y objeto son constitutivos uno del otro (Morin, 1997:69).

Es importante para la creación de la categoría transdisciplinaria de sujeto, tomar en cuenta la relación sujeto-objeto, para lo cual Morin afirma que:

El sujeto debe permanecer abierto, desprovisto de un principio de decidibilidad en sí mismo; el objeto mismo debe permanecer abierto, por una parte sobre el sujeto, por otra parte sobre su ambiente, el cual, a su vez, se abre necesariamente y continúa abriéndose más allá de los límites de nuestro entendimiento [...] Podemos, en fin, darle un sentido epistémico a nuestra concepción abierta de la relación sujeto-objeto. Esta concepción nos indica que el objeto debe ser concebido en su eco-sistema y más aún en un mundo *abierto* (que el conocimiento no puede completar) y en un meta-sistema, una teoría a elaborar en la cual sujeto y objeto serían ambos integrables (Morin, 1997:71).

Más adelante, propone la concepción compleja del sujeto:

Ser sujeto, es ser autónomo siendo, al mismo tiempo, dependiente. Es ser algo provisorio, parpadeante, incierto, es ser casi todo para sí mismo, y casi nada para el universo (Morin 1997:97).

A continuación, enumero las características que propone Morin en la concepción de la categoría de sujeto:

1. Situarse en el centro del propio mundo para computar a ese mundo y computarse a sí mismo (posibilidad egoísta y posibilidad altruista del sujeto).
2. Realizar una distinción ontológica entre Sí y no-Sí.
3. Realizar la auto-afirmación y la auto-trascendentalización de Sí. De este modo se constituye e instituye el auto-ego-centrismo, es decir el carácter primario y fundamental de la subjetividad (Morin, 2002:155).

En la búsqueda de una definición compleja de la categoría de sujeto, Morin afirma que:

Vemos esbozarse de este modo un concepto de sujeto radicalmente diferente del de las filosofías del Ego trascendental o de la consciencia fundadora. El sujeto viviente emerge del proceso complejo de la auto-eco-organización y, en este proceso, ser, maquina, cómputo, sujeto constituyen nociones a la vez inseparables y fundadoras unas de otras (Morin, 1999:54).

Finalmente, al referirse a la relación objeto-sujeto, Morin señala que: *el operador del conocimiento debe convertirse al mismo tiempo en objeto del conocimiento* (Morin, 1999:36).

### **Los sujetos semiótico-discursivos**

Cuatro son las posiciones que orientan de manera distinta las investigaciones:

- a. Enfatizar el polo de la producción polifónica del discurso: sujeto productor, enunciador.
- b. Seleccionar el polo de la recepción polifónica del discurso: sujeto receptor, coenunciador.

- c. Relacionar la producción y la recepción discursivas, lo que implica construir modelos operativos que cubran ambos polos.
- d. Tomar el texto/ discurso como el productor como el generador del sentido, y desde este punto, centrarse en los procesos de recepción.

El problema de la subjetividad: el sujeto adquiere estatutos ontológicos, epistemológicos, lógico-gramatical, lingüístico, psicológico, del inconsciente, social, ideológico, histórico, cultural, del discurso, etc.

Veamos ahora la discusión de dos posiciones antagónicas:

1. El ser humano es el sujeto de la historia.
2. La historia es un proceso sin sujeto, resultante de estructuras estructurantes. (Posición maniqueista y reduccionista).

Los sujetos entran, necesariamente, en relaciones socio-histórico-cultural-políticas que no son reductibles a la simple intersubjetividad. En otras palabras, reducir las complejas relaciones sociales a una dimensión intersubjetiva es producir un falso análisis (Haidar, 2006:95).

<i>Posición subjetiva</i>	<i>Posición Objetiva</i>
Individual	Colectivo
Activo	Pasivo
Psicológico	Socio-cultural-histórico-político
Autónomo, libre	Sujetado, no libre
Origen del sentido	Soporte del sentido
Coherente	Contradictorio
Consciente	Inconsciente

Los sujetos de las prácticas semiótico-discursivas:

- a. Son de carácter colectivo/individual.
- b. Son socio-cultural-histórico-político-psicológicos.
- c. Estableces relaciones socioculturales y representan lugares socioculturales, y también individuales.

d. Produciendo discursos y semiosis desde determinadas formaciones ideológicas que gobiernan siempre las formaciones discursivo-semióticas, en las cuales se originan las matrices de sentido (Haidar, 2006:97).

La complejidad teórico-metodológica que se ha mostrado en las anteriores propuestas sobre el sujeto, nos muestra que, para entender los laberintos de la danza, es necesario reelaborar modelos analíticos que pongan énfasis en las propuestas de la complejidad y la transdisciplinariedad para una mejor comprensión del mundo, lo cual es una de las principales premisas del presente libro.

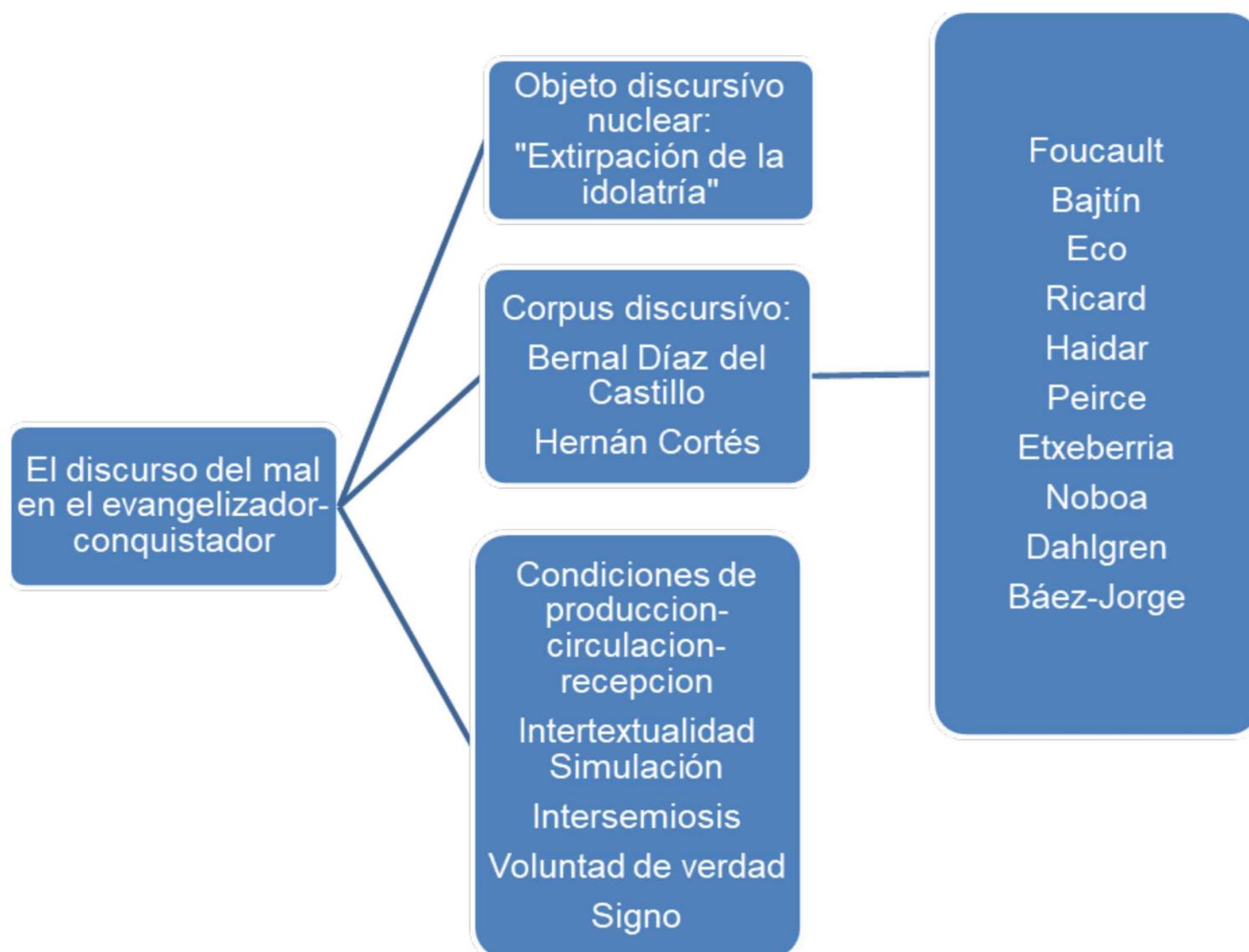
# CAPÍTULO II

## *La construcción del sentido en el discurso del mal en la visión del conquistador-evangelizador durante la Colonia*

*Bernardino de Sahagún, creyó siempre que la religión de los antiguos mexicanos era una añagaza de Satanás y que había que extirparla del alma india.*

Octavio Paz (Paz 1987:43)

### Modelo visual operativo capítulo II



### Introducción

El objetivo principal de este capítulo, es mostrar como el discurso sobre el diablo y el concepto del mal mantuvo continuidad en la visión de

conquistadores y evangelizadores. La selección del *corpus* discursivo se realizó tomando en consideración las fuentes escritas por Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, que por su importancia transhistórica, son consideradas desde la dimensión analítica como discursos fundantes. En el primer apartado **2.1 Cartas de relación como *corpus* analítico del discurso del conquistador**, se especifica la metodología aplicada, y se cita de manera textual los fragmentos que son analizados, los cuales incluyen la palabra **demonio** o **diablo**, así como también se señala el objetivo discursivo nuclear que es “**la extirpación de la idolatría**”. En el apartado **2.2 Análisis del discurso del mal en el conquistador**, se analizan las condiciones de producción-circulación-recepción del discurso del mal, para lo cual se utiliza la propuesta foucaultiana de las **condiciones de posibilidad** de los discursos, el tabú del objeto, el ritual de las circunstancias, el derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla, la oposición razón/locura, lo falso verdadero; todas estas herramientas analíticas se irán tejiendo y articulándose desde la **dimensión del poder**, mostrando como dichos discursos fueron usados para legitimación simbólica y material, y de esta manera mutilar de sus propiedades rituales y ceremoniales a las deidades mesoamericanas ancestrales; en este mismo apartado, se incluye un subapartado que hace referencia a el discurso del conquistador y sus materialidades ideológicas y del poder; también se menciona cómo la empresa colonizadora fue pieza clave en la expansión del capitalismo; en otro subapartado se examinan los aspectos de intertextualidad sincrónica entre el discurso de Cortés y Díaz, el sentido y los silencios semiótico-discursivos. En el apartado **2.3 El discurso del evangelizador como *continuum* del discurso del conquistador**, se analiza la construcción del discurso del mal, la “condición satánica” de las tierras mesoamericanas; más adelante se hace



F17140215OR *Aesthesis-ritual-comunal-decolonial*: Carnaval de Oruro, Bolivia

referencia a la supuesta **conquista espiritual** que se realizó a través de una maquinaria *ideológico-política-religiosa*, que buscaba precisamente erradicar la “condición satánica” materializando los discursos dentro de una lógica del poder, para el análisis de la materialidad histórica se muestra cómo el complejo aparato ritual ancestral pudo mantener cierta continuidad a través de estrategias de **simulación**, reelaborando simbólicamente algunas de las prácticas dancísticas y musicales, y seguir resistiendo en la clandestinidad, alejados de la mirada inquisitorial del conquistador-evangelizador. En el apartado 2.4 **El diablo medieval traído a Mesoamérica en los imaginarios intelectual-emocionales en el conquistador y el misionero evangelizador**, se continúa con el análisis de la satanización de los dioses mesoamericanos desde una **teología de la colonización**, y la introducción por parte de los frailes de la categoría de pecado; más adelante se incluye un subapartado sobre el **teatro evangelizador** como herramienta pedagógica de adoctrinamiento, en donde aparece el diablo como engañador y embaucador, se señala la

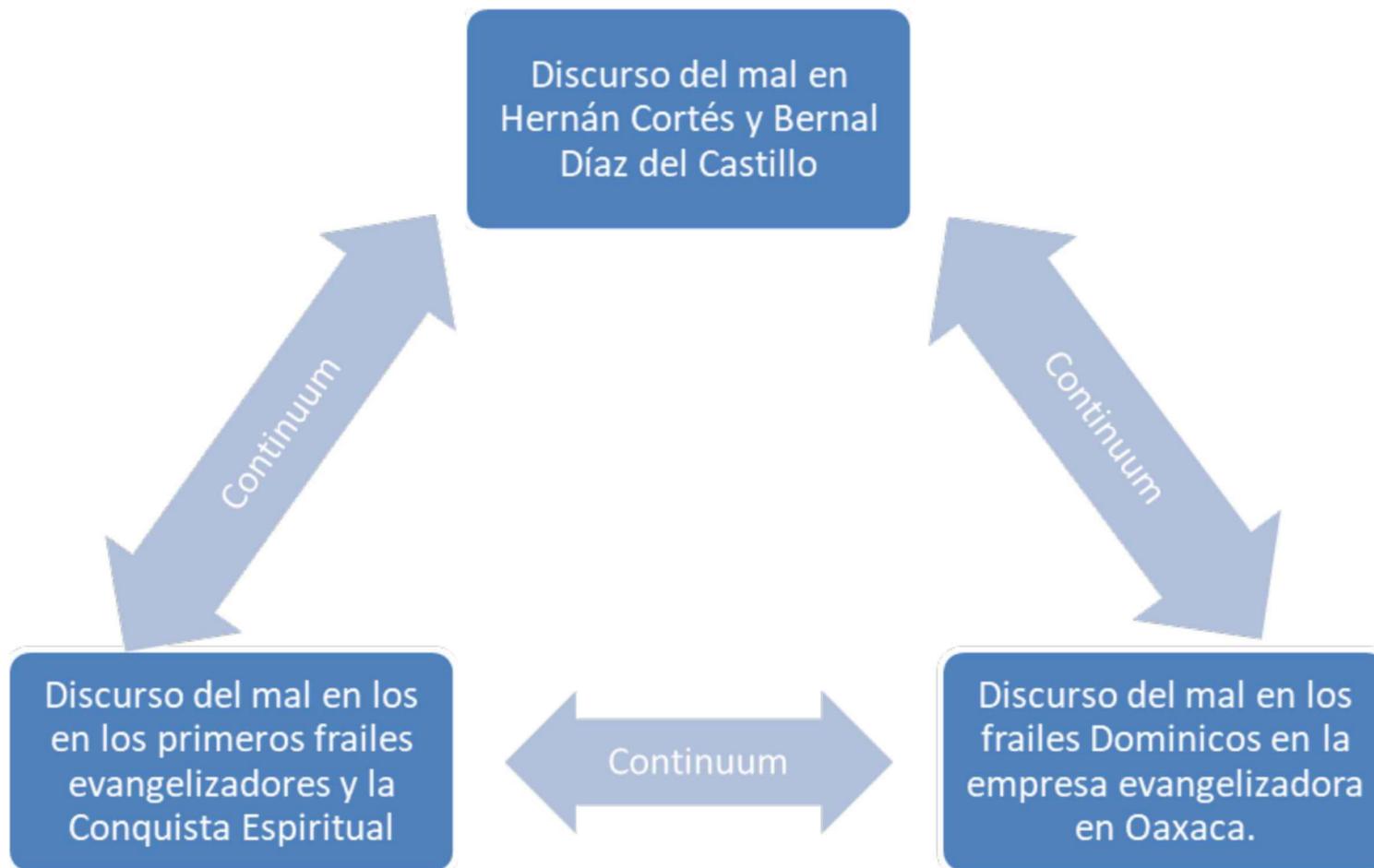
**traducción intersemiótica** en la cual el sentido del diablo como enemigo fue subvertido, convirtiendo al diablo en amigo del sojuzgado, la noción del bien y el mal y su sentido metonímico y finalmente se señala el origen de la cruz cristiana como elemento exorcizador de demonios del monte.

## **2.1 Cartas de relación como *corpus* analítico del discurso del conquistador**

*La iglesia dice: "el cuerpo es una culpa".  
La ciencia dice: "el cuerpo es una máquina".  
La publicidad dice: "el cuerpo es un negocio".  
Y el cuerpo dice: "Yo soy una fiesta".*

Eduardo Galeano

Para construir el *corpus* discursivo del conquistador se considera como **discurso fundante** la obra "**Cartas de Relación**" de Hernán Cortés, en las que se dirige al emperador Carlos V para dar cuenta de lo que sucedía de este lado del mar. Mucho se ha insistido en el carácter exagerado del tono de las cartas, las cuales reflejan mucho del sentimiento mesiánico-quijotesco de Cortés. Para los fines analíticos de este apartado se incluyen únicamente los fragmentos en donde aparece la palabra "diablo" o "demonio", que al parecer es homóloga dentro de este documento. Más adelante, también se tomará como discurso fundante el libro "**Historia de la Conquista de la Nueva España**" de Bernal Díaz Del Castillo, en donde se seleccionarán los fragmentos en donde se utilizó la palabra "diablo" o "demonio". El objetivo de seleccionar a estos dos autores es porque fueron ellos dos los principales protagonistas en la conquista militar; por lo tanto, sus discursos materializados en los informes, crónicas y cartas de relación son fundamentales, y además porque existe un *continuum* en la construcción del discurso del mal entre el conquistador y el evangelizador, como se muestra en el presente capítulo.



Modelo gráfico que muestra el continuum discursivo de la noción del mal

Empecemos con la aparición de la palabra **demonio** en la Primera Carta de Relación del 10 de julio de 1519:

Podrán vuestras majestades si fueren servidos hacer por cosa verdadera relación a nuestro muy Santo Padre para que en la conversión de esta gente se ponga diligencia y buena orden, pues que de ello se espera sacar tan gran fruto, y también para que Su Santidad haya por bien y permita que los malos y rebeldes, siendo primero amonestados puedan ser punidos y castigados como enemigos de nuestra santa fe católica, y será ocasión de castigo y espanto a los que fueren rebeldes en venir en conocimiento de la verdad y evitarse han tan grandes males y daños como son los que en servicio del **demonio** hacen. Porque aun allende de lo arriba hemos hecho relación a Vuestras Majestades de los niños y hombres y mujeres que matan y ofrecen en sus sacrificios, hemos sabido y sido informados de cierto que todos son sodomitas y usan aquel abominable pecado. En todo suplicamos a Vuestras Mercedes manden proveer como vieren que más conviene al servicio de Dios y de Vuestras Reales Altezas y como los que aquí en su servicio estamos seamos favorecidos y aprovechados (Cortés, 1985:22).

Más adelante, en la quinta carta de relación aparecerá la palabra **diablo** en un contexto parecido al anterior, por lo que “diablo” y “demonio” pueden ser homologables para fines analíticos:

...y en presencia de aquel señor le hice quemar, dándole a entender al dicho señor la causa de aquella justicia, que era porque había muerto aquel indio y comido dél, lo cual era defendido por vuestra majestad y por mí en su real nombre les había sido requerido y mandado que lo hiciesen; y que así por le haber muerto y comido dél le mandaba quemar, porque yo no quería que matasen a nadie, antes iba por mandado de Vuestra Majestad a ampararlos y defendellos, así sus personas como sus haciendas, y hacerles cómo habían de tener y adorar a un solo Dios que está en los cielos, criador y hacedor de todas las cosas por quien todas las criaturas viven y se gobiernan, y dejar todos sus ídolos y ritos que hasta allí habían tenido porque eran mentiras y engaños que el **diablo**, enemigo de la naturaleza humana, les hacía para los engañar y llevarlos a la condenación perpetua donde temían muy grandes y espantosos tormentos, y por los apartar del conocimiento de Dios porque no se salvaran y fuesen a gozar de la gloria y bienaventuranza que Dios prometió y tiene aparejada a los que en Él creyeran, lo cual el **diablo** perdió por su malicia y maldad; y que ansimesmo les venía a hacer saber cómo en la tierra está Vuestra Majestad, a quien el universo por providencia divina obedece y sirve, y que ellos ansimesmo se habían de someter y estar debajo de su imperial yugo y hacer lo que en su real nombre los que acá por ministros de Vuestra Majestad estamos les mandásemos (Cortés, 1985:228).

Es necesario señalar que el **objeto discursivo nuclear** dentro de las cartas de relación es “**la extirpación de la idolatría**”, y dentro de este aparece el demonio/diablo como objeto discursivo que se repite, mostrando una fuerte tensión:

El objeto discursivo no se origina de la nada, sino que está profundamente predeterminado por las representaciones y las prácticas sociales. De ahí que la noción de objeto discursivo es indisociable de lo que llamamos preconstruídos (Haidar, 2006:317).

Ahora comparemos cómo aparece la **noción del mal** y el diablo o demonio en Bernal Díaz del Castillo [en donde aparece también como objeto discursivo nuclear la extirpación de la idolatría] en el capítulo LXXVII titulado *Cómo trajeron las hijas a presentar a Cortés y a todos nosotros, y lo que sobre ello se hizo*:

...y para que con mejor voluntad tomásemos aquellas sus hijas, para tenerlas, como dicen, por mujeres, que luego dejen sus malos ídolos, y crean y adoren a nuestro señor Dios, que es el que nosotros creemos y adoramos, y verán cuánto bien les irá: porque, además de tener salud y buenos temporales, sus cosas se les harán prósperamente, y cuando se mueran irán sus ánimas a los cielos a gozar de la gloria perdurable; y que si hacen sacrificios que suelen hacer a aquellos sus ídolos, que son **diablos**, les llevarían a los infiernos, donde para siempre jamás arderán en vivas llamas (Díaz, 1974:132).

En el capítulo XC titulado *Cómo luego otro día nuestro capitán a ver al gran Moctezuma y de ciertas pláticas que tuvieron*, aparece de nuevo la noción del mal:

... y dijimos, cuando nos preguntaron que por qué adorábamos aquella cruz, que la adorábamos por otra que era señal donde nuestro señor fue crucificado por nuestra salvación, que aquesta muerte y pasión que permitió que así fuese por salvar por ella todo el linaje humano, que estaba perdido; y que aqueste nuestro Dios resucitó al tercero día y está en los cielos, y es el que hizo el cielo y la tierra y la mar, y crió todas las cosas que hay en el mundo, y las aguas y rocíos, y ninguna cosa se hace sin su santa voluntad y que en él creemos y adoramos, y que aquellos que ellos tienen por dioses, que no los son, sino **diablos**, que son cosa muy malas, y cuales tienen figuras, que peores tienen los hechos: que mirasen cuán malos son y de poca valía, que adonde tenemos puestas cruces, como las que vieron sus embajadores, con temor de ellas no osan parecer delante, y que el tiempo andando lo verían (Díaz, 1974:164).



F18060114PI Decolonizar cuerpo y espíritu: estrategias de simulación para conservar la memoria de la cultura: Diablada de Píllaro, Ecuador

Más adelante, Díaz del Castillo cita textualmente las palabras de Hernán Cortés dirigiéndose a Moctezuma en una **discusión teológica** en el capítulo XCII titulado *Cómo nuestro capitán salió a ver la ciudad de México y el Tatelulco, que es la plaza mayor, y el gran cu de su Huichilobos, y lo que pasó:*

Señor Montezuma: no sé yo cómo un tan gran señor y sabio varón como vuestra merced es, no haya colegido en su pensamiento cómo no son estos vuestros ídolos dioses, sino cosas malas, que se llaman **diablos**, y para que vuestra merced lo conozca y todos sus *papas* lo vean claro, hacedme una merced: que hayáis por bien que en lo alto de esta torre pongamos una cruz, y en una parte de estos adoratorios, donde están vuestros Uichilobos y Tezcatepuca, haremos un aparato donde pongamos una imagen de nuestra señora (la cual imagen ya el Montezuma la había visto), y veréis el temor que de ello tienen estos ídolos que os tienen engañados (Díaz, 1974:174).

El *corpus* analítico citado anteriormente, contiene la totalidad de ocasiones en que aparece en el discurso la palabra “diablo” y/o “demonio” tanto en la obra de Hernán Cortés como en la de Bernal Díaz del Castillo. Visto desde la época actual, evidentemente se trata en ambos casos de un discurso de tipo histórico y de subtipo histórico-religioso, aunque contextualizado en su época originaria, se trataba de informes militares-administrativos, crónicas de viaje materializadas en forma de texto y cartas de relación, esto es importante de señalar ya que la tipología cambia de acuerdo a la ubicación temporal.

## **2.2 Análisis del discurso del mal en el conquistador**

### **Condiciones de producción, circulación y recepción del discurso del mal**

En ambos casos, tanto el discurso de Hernán Cortés como el discurso de Bernal Díaz del Castillo, son considerados como discursos fundantes, ya que constantemente son utilizados como fuente histórica. Para esta parte del análisis acudo a la propuesta foucaultiana y su hipótesis sobre las **condiciones de posibilidad de los discursos**:

...en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (Foucault, 1980:11).

Procedimientos de exclusión en el discurso del conquistador:

- 1. Lo prohibido: tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla.** Al demonizar en su totalidad al extenso panteón azteca, se niega la vida ceremonial y ritual, y aunque ambos militares se muestran sorprendidos por la arquitectura monumental del conquistado, pocas veces hace referencia a la función de dichas construcciones. La fiebre del oro también es un tabú, del que poco o casi nada se habla.

2. **Oposición entre razón y locura: palabras nulas y sin valor, sin importancia, carentes de verdad, sin valor jurídico, sin presencia jurídica-legal, sin embargo tienen la capacidad de revelar verdades ocultas, predecir el porvenir y ver desde su ingenuidad sabidurías ocultas a los no-locos (Verdades enmascaradas).** En el discurso del conquistador los dioses mesoamericanos son de poca valía, poco importa entonces arrasar la cultura material y espiritual, no importan las leyes locales, ya que ahora los conquistados se tienen que someter al “yugo imperial”.
3. **Lo verdadero y lo falso: voluntad de verdad, voluntad de saber.** La verdadera religión es la católica, la falsa religión es la mesoamericana, y como es falsa pertenece al orden de las cosas no-humanas, por lo tanto, pertenece al orden del mal, a las cosas del demonio. Los soldados españoles son legítimamente autorizados para **descalificar socio-histórico-político-culturalmente** a los “idoltras adoradores del diablo”

La voluntad de verdad es una “prodigiosa maquina destinada a excluir”, aunque existen otros sistemas de exclusión, los tres señalados por el autor atañen a la parte discursiva que pone en juego el poder y el deseo.

Las cartas de relación de Hernán Cortés circulaban casi de manera inmediata, en pequeñas ediciones, de hecho, Manuel Alcalá señala en su nota introductoria, que sus cartas “le merecieron el honor temprano de autor prohibido (Cortés, 1985:IX)”; esta fama se debió a la notoria contradicción entre la corona española y los conquistadores, materializada en las cartas y crónicas. La primera impresión de las cartas fue en 1522, y la segunda en 1523. Se sabe muy poco sobre quiénes eran los sujetos que comparaban estas ediciones, así como del por qué se consideró un autor prohibido. Mucho se ha escrito sobre el valor histórico y el valor literario de estas cartas, pero también casi nada se ha escrito sobre el **discurso de poder** oculto en estas cartas, cuestión que retomaré más adelante.

Por otro lado, la Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo, es una obra que fue concluida en

el año de 1568; una copia de este manuscrito llegó a España en el año de 1575 (recordemos que en el siglo XVI era común la circulación de obras manuscritas). La obra fue publicada hasta el año 1632. ¿Qué tan verdadera es esta “historia verdadera”? Los estudios hasta la fecha realizados por los biógrafos del principal soldado español, presente en las batallas primeras de conquista indican que esta historia “verdadera” fue escrita a manera de testimonio que podría en un futuro demostrar lealtad a la corona española, y que podría ser prueba “verdadera”, para así exigir el justo pago por estos caros servicios. Un dato más: esta “historia verdadera” fue la respuesta del soldado español a las cartas de relación de Hernán Cortés, quien en sus descripciones se ubicó personalmente como el artífice principal y héroe de la conquista, restándole mérito a los demás soldados españoles. Muchas críticas se han hecho desde la época actual a la obra de Díaz del Castillo, una de las más acérrimas proviene de W. Arens, en su obra “El mito del canibalismo. Antropología y Antropofagia”, en la cual cuestiona que cómo es posible que el soldado español escribiera una obra crónica tan extensa sin nunca haber tomado una sola nota, también cuestiona que cómo es posible que haya citado diálogos en lengua indígena cuando él no la hablaba.

En resumen, en las condiciones de producción tanto la obra de Cortés como la de Díaz del Castillo se trata de textos que no fueron escritos para ser documentos históricos, mucho menos literarios, ya que se trataba de **informes y crónicas** cuya finalidad era la búsqueda de **legitimación simbólica y material** del poder personal, se trataba de la búsqueda del reconocimiento de méritos personales durante la campaña militar de conquista, búsqueda de la trascendencia material, atesorando y acumulando bienes. La circulación de ambos textos fue distinta, mientras las cartas de relación circulaban casi de inmediato,

la historia verdadera fue de circulación póstuma al autor. En cuanto al diablo/demonio como objeto discursivo, en ambos casos se denominó de manera genérica a todos los dioses del extenso panteón ancestral azteca, a todos se les **mutilaron sus propiedades rituales y ceremoniales**, para transformarlos en demonios/diablos cuyo culto había que extirpar, para imponer a través de la espada la “verdadera religión”.



F19121215SO El diablo mixteco transcultural: danza de diablos en Somis, California

### **El discurso del conquistador y sus materialidades**

Para continuar con el análisis del discurso del conquistador, acudo a la propuesta de las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos (Haidar, 2006:82); de las 13 materialidades propuestas, retomo la ideológica, la del poder y la histórica.

La materialidad discursiva de la **ideología**, permite vislumbrar por qué “la religión opera, por lo menos en las posiciones fundamentalistas y oficialistas de la iglesia, en un sentido de dominación y de sujeción no reflexivas”. La materialidad del **poder** está muy vinculada, en este caso, a la materialidad ideológica, ya que cómo hemos visto, lo religioso fue el pretexto para invadir y proscribir la religión ancestral, que a través de un sinnúmero de malabarismos ideológicos terminó siendo demonizada en su totalidad. Finalmente, la materialidad histórica permite destacar “el impacto de los acontecimientos históricos sobre la producción semiótica-discursiva y viceversa”, también permite el análisis del dato histórico cómo discurso, y el análisis del sentido de la historia y “de los sujetos que la construyen”.

### **Ideología del conquistador: nosotros los católicos somos los buenos, ustedes los idólatras son los malos**

Retomemos los corpus analíticos de ambos conquistadores para analizar la construcción del enemigo “maligno”. En la primera carta de relación de Cortés a Carlos V [a quien se dirige como “Santo Padre”] informa sobre el proceso de conversión forzada, y ante la resistencia a la imposición a este sistema de creencias ajeno, solicita la aprobación para “**castigar**” a los que se opongan a recibir la nueva fe, además de que en términos generales los categoriza a todos como “**enemigos de nuestra santa fe católica**” o sea, adoradores del **diablo**. Castigar a los enemigos de la “**santa iglesia**”, los que adoran al diablo. Una cosa más es agregada: además de todo lo anterior, por si no fuera suficiente para justificar la barbarie cometida, Cortés informa que “**todos son sodomitas**”, termina el párrafo despidiéndose y corroborando su disposición a continuar al servicio de “Dios y de Vuestras Reales Altezas”.

En la quinta carta describe como hace “**quemar**” a un señor que es acusado de **canibalismo**, aclarando que fue una causa justa, y para legitimar más el ajusticiamiento narra que el actuó en nombre de “**Vuestra Majestad**” para proteger a la víctima. Es así como el conquistador se erige como defensor del oprimido que es víctima del canibalismo, legitimando sus acciones criminales ya que el “iba por mandado de Vuestra Majestad a “aparallos y defendellos”, y no solo defenderlos de ser canibalizados, también protegería sus “personas” y sus “haciendas”. También explica que enseñará como **adorar a un solo Dios**, para que esto se lleve a cabo es necesario que los “**naturales**” abandonen todos sus ídolos y sus **ritos**, porque son **engaños del diablo** (el diablo es enemigo de la naturaleza humana), la amenaza para los que continúen con sus “**idolatrías**” es el infierno y sus crueles tormentos. Finalmente, a través de la carta describe como ha venido a esta tierra para hacerles saber que en la tierra está “Vuestra Majestad” a “quien el universo por providencia divina obedece”, para después informar a los naturales que “se habían de **someter y estar debajo de su imperial yugo**”, y obedecer a sus ministros, o sea, a los conquistadores militares.

En resumen, en el discurso del conquistador Hernán Cortés tenemos que en esta tierra se adoraba al diablo, todos eran sodomitas, caníbales, idólatras; por lo tanto, eran enemigos de la santa fe católica, por lo tanto, había que castigar y someter bajo el yugo imperial e imponer la creencia en un solo dios verdadero.

Históricamente las dinámicas identitarias entre conquistadores y conquistados han permitido legitimar la visión de “**ellos**” como “**no humanos**”, cuestionándose su capacidad de razón y la posesión de un alma.

Esta heteroasignación inferiorizante del otro puede ser vista ella misma como mal cometido fundamental que estimula la comisión de otros múltiples males: dominar y explotar, hasta el extremo de la esclavitud, al otro al que consideramos más próximo al animal domesticable que al humano; o marginarle, segregarle y en el límite exterminarle, si lo acercamos al animal peligroso que puede dañarnos, a la manera del león, con fuerza salvaje, o a la manera del microbio que propaga la peste (Etxeberria, 2007:56).

El peligro siempre latente en las dinámicas identitarias entre conquistadores y conquistados es el **maniqueísmo** expresado en la expresión “nosotros buenos frente a ellos malos y peligrosos”.

Cuando hay identidades en conflicto, significa que hay poderes en conflicto, con su capacidad de destructividad. Con frecuencia no son poderes equilibrados. Porque hay identidades hegemónicas e identidades vulnerables. En su confrontación, cada una tiene su propia tentación del mal, su propia patología. En el caso de las primeras, se trata del dominio, descarado en unas ocasiones e invisibilizado en otras; las segundas, en cambio, tienden a fomentar la versión integrista y esencialista de su cultura, para evitar grietas internas que les debilitarían al enfrentarse a quien perciben más fuerte (Etxeberria, 2007:58).

Analicemos ahora la obra de Díaz del Castillo. En el capítulo LXXVII, se hace una descripción de cómo fueron ofrecidas algunas mujeres a los soldados españoles para que fuesen tomadas como esposas, como condición primera, estas mujeres tuvieron que abandonar sus creencias y dejar “sus **malos ídolos**” y adorar al dios cristiano, se señala las ventajas de “salud y prosperidad”, y la ventaja de que al morir, las almas de estas recién conversas gozarán de la “**gloria perdurable**” en el cielo; de no aceptar la conversión a la fe impuesta y continuar con sus sacrificios a “sus ídolos”, “que son **diablos**”, el **castigo es el infierno** y sus llamas ardientes.

En el capítulo XC, en el cual se describe una discusión teológica entre Cortés y Moctezuma, el conquistador argumenta el por qué la adoración



F20040114PI El diablo como símbolo de resistencia: Diablada de Píllaro, Ecuador de la cruz, lo simbólico de la cruz, la muerte de dios para “salvar” a “todo el linaje humano”, y que el dios omnificador vive en el cielo. La discusión continua con el mismo argumento del conquistador, los dioses de Moctezuma no lo son, “son **diablos**, que son cosas muy malas”, son de “**poca valía**” y es necesario sustituirlos con cruces.

Por último, en el capítulo XCII cita textualmente a Cortés en un diálogo en el cual le cuestiona a Moctezuma su creencia en “ídolos dioses”, “que se llaman **diablos**”. No conforme con cuestionar el sistema de creencias del anfitrión, le solicita que le permita colocar “una **cruz**” en la parte alta del templo mayor en donde se localizan los templos de Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, y no solo la cruz, también le solicita hacer un altar para colocar la imagen de la **Virgen**, afirmando que con esto se demostrará “el **temor** que de ello tienen estos ídolos que os tienen **engañados**”.

En resumen, tenemos que las mujeres tuvieron que ser forzadas al bautismo antes de ser “tomadas”; dejar a sus dioses malos, sus “malos ídolos” y sustituirlos por un dios verdadero; se les promete el cielo en donde gozaran de una “gloria perdurable; se les amenaza de que en caso de seguir adorando al “diablo” recibirán como castigo el infierno; que el dios cristiano murió para salvación de “todo el linaje humano”; los dioses mesoamericanos son de “poca valía” y por lo tanto es necesario sustituirlos por el dios cristiano; el diablo los ha tenido engañados.

### **Empresa colonizadora, expansión del capitalismo**

Ahora detengámonos un momento en el análisis de la formación social, entendida como “la manera como se articulan los modos de producción, por la estructura de las clases sociales antagónicas, por la superestructura y por la forma del Estado (Haidar, 2006:198)”. Desde la fallida expedición de Cristóbal Colón y su error geográfico que condenó a los habitantes del continente a ser denominados genéricamente como “**indios**”, es importante tomar en consideración la dimensión del poder y el objetivo de España, que fue la expansión de rutas comerciales y de nuevos productos, por no mencionar la fiebre del oro. El discurso del mal es enunciado para legitimar el despojo:

Cuidadosa distorsión de la historia de un pueblo, realizada por sus enemigos, para mejor combatirle. Y una distorsión lo más monstruosa posible, a fin de lograr el objetivo marcado: la descalificación moral de ese pueblo, cuya supremacía hay que combatir por todos los medios (Alvar, 1997:5).

El antagonismo se construye a partir de la construcción de un discurso del mal, distorsión monstruosa a través de la cual los soldados españoles se erigen como legítimamente autorizados para descalificar *socio-histórico-político-culturalmente* a los “*idolatradores del diablo*”.

Las expediciones de España al “Nuevo Mundo” buscaban extender sus dominios hacia nuevos territorios, de hecho, fueron ellos quienes como país expansionista imperial tuvieron por primera vez colonias en el continente recién “descubierto”. Dentro de este contexto expansionista, la **iglesia católica española** como **aparato ideológico** unido estrechamente a la corona ejerció una fuerte influencia sobre conquistadores y sobre evangelizadores. Es así que la formación social [que también genera varios aparatos ideológicos e instituciones] generó una ideología materializada en un supuesto destino manifiesto religioso, en el cual España estaba destinada a ser la elegida para acabar con la idolatría, exterminar a los paganos enemigos de la “verdadera fe”; aunque el trasfondo era que, bajo estos discursos religiosos se ocultaba el interés económico y político: la dimensión del poder. En resumen, la formación social del imperio expansionista español generó una ideología materializada en el destino manifiesto catocéntrico español, que a su vez generó un discurso que se materializó, por ejemplo, en los discursos tanto de conquistadores como de evangelizadores.

### **Intertextualidad sincrónica entre el discurso del mal de Hernán Cortés y el discurso de Bernal Díaz del Castillo**

Aunque los dos textos de los conquistadores circularon de diferentes canales, tienen algunas diferencias en cuanto al tema de la noción del mal: mientras que Cortés refiere que todos eran “sodomitas”, Díaz del Castillo centra su atención en la necesidad de bautizar a las mujeres antes de ser “tomadas”. Una diferencia más: mientras Cortés busca persuadir a los habitantes del “nuevo mundo” a través de la amenaza de la violencia y la muerte en caso de negarse a recibir el bautizo, Díaz del Castillo les “promete el cielo”, y argumenta que el “verdadero dios” murió por la salvación de “todo el linaje humano”.

Las coincidencias entre ambos discursos son más notables: en los dos aparece **el asombro** porque en esta tierra se adora al “diablo” que es un “mal ídolo”, de “poca valía” y que además los ha mantenido “engañados”; por lo tanto, son “enemigos de la verdadera fe católica”; por lo tanto, hay que “someter”, “castigar” e “imponer” al único dios “verdadero”.

Existen grandes contradicciones entre la obra de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, ya que en las Cartas de Relación lo que busca el conquistador es enaltecerse como el principal artífice, anulando el papel de los demás capitanes que le acompañaron, despojándolos de su nombre propio y de sus méritos en campaña. En cambio, la obra de Bernal tiene como objetivo la reivindicación del papel militar que desempeñaron en la Conquista los soldados de menor jerarquía como él, insistiendo en que las “grandes crónicas” niegan el papel fundamental de los soldados, sin cuya actuación no se pudo haber logrado la empresa colonial. En resumen, mientras que el objetivo de Cortés es enaltecer su papel como capitán militar, negando a través de su discurso el papel fundamental de los soldados de menor jerarquía militar, el propósito de Díaz del Castillo es reivindicar el papel de los soldados como colectividad sin la cual Cortés no hubiera podido lograr la conquista.

También me quiero yo poner aquí en esta relación, a la postre de todos, puesto que vine a descubrir dos veces primero que don Hernando Cortés, según lo tengo ya dicho en el capítulo de ello habla, y tercera vez con el mismo Cortés; mi nombre es Bernal Díaz del Castillo, y soy vecino y regidor de la ciudad de Santiago de Guatemala, y natural de la muy insigne y muy nombrada villa de Medina del Campo, hijo de Francisco Díaz del Castillo [...]; y doy muchas gracias y loores a Nuestro Señor Jesucristo y a Nuestra Señora la Virgen Santa María, su bendita madre, que me ha guardado que no sea sacrificado como en aquellos tiempos se sacrificaron todos los más de mis compañeros que nombrados tengo, para que ahora se descubran y se vean muy

claramente nuestros heroicos hechos y quiénes fueron los valerosos capitanes y fuertes soldados que ganamos esta parte del Nuevo Mundo y no se refiera la honra de todos a un solo capitán (Díaz, 1974:572)

### **El sentido en el discurso del conquistador**

¿Qué es lo explícito en ambos discursos? Que ellos están haciendo su trabajo eficientemente, que son fieles vasallos a la corona española y por lo tanto a Carlos V. Lo principal es **degradar** al máximo al colonizado, entre más pequeño se vea, entre más ninguneado, la figura del conquistador se eleva más alto. El narrar de manera épica las batallas de conquista, buscaban enaltecerse ellos mismos, al presentarse dentro de los textos como personajes quijotesco idealistas, altruistas, desinteresados y nobles caballeros, buscan trascender para que en esta lógica fueran reconocidos y recompensados por sus “**servicios**”.

¿Qué es lo implícito en ambos discursos? La dimensión del **poder** es lo que subyace en ambos discursos, la ambición por el oro y las posesiones terrenales. Las cartas narradas de manera épica y quijotesca buscaron siempre llamar la atención de la corona española quien era la que otorgaba legalmente los derechos de **encomienda** y **posesión** de haciendas. El categorizar a toda la población como “idolatrás”, “caníbales” y “sodomitas” permitió que a través de esa distorsión de la realidad se pudiera ejercer la aniquilación sistemática de la cultura material ancestral de Mesoamérica, para una vez consumada la conquista militar, dejar paso a la conquista espiritual encargada a las ordenes mendicantes de frailes.

### **Los silencios semiótico-discursivos en el discurso del conquistador**

Para profundizar el análisis del sentido, se sintetizan las propuestas sobre los tipos de silencios:



F21140215OR Semiotizar el espacio para decolonizar el cuerpo: Carnaval de Oruro, Bolivia

1. Olvido, omisión, interrupción (Lo que se calla, se omite, se oculta o se interrumpe). El silencio es equivalente a la ausencia del habla, puede ser dimensional, breve, corto, prolongado (silencio impuesto), largo, etc. [Tobon]
2. Las emociones, el místico, la contemplación, la introspección, la revuelta, la resistencia, la disciplina, el ejercicio de poder, la derrota de la voluntad [Orlandi].

La censura impide que los sujetos se inscriban en determinadas formaciones discursivas, con lo cual se prohíben ciertos sentidos y que los sujetos ocupen ciertos lugares. Los procesos de censura dependen del orden del discurso, y se encuentran en varios ámbitos: en lo político, en la moral, en la estética, etcétera (Haidar, 2006:188)

En el caso de Cortés, el **olvido** tiene que ver con la estrategia discursiva de solo enaltecerse el mismo olvidando a propósito el nombrar

a sus compañeros soldados de menor rango, como es el caso de Díaz del Castillo. En otro nivel, hace **omisión** de los nombres propios de las deidades ancestrales, si bien nombra a Huitzilopochtli y a Tezcatlipoca, deidades principales, omite nombrar al restante complejo de deidades del panteón azteca. Al colocar cruces e imágenes del culto cristiano en lo alto de los templos sagrados y destruir las imágenes aztecas, lo que en realidad busca es **interrumpir** el culto antiguo, advirtiendo que quien no se someta a la “verdadera religión” será “punido” y castigado con gran espanto.

Dentro de la propuesta analítica de Orlandi, el silencio más notorio es el que proviene de las **emociones**, si bien ambos conquistadores se maravillan con la arquitectura, el sistema de chinampas y de mercados, no se habla del miedo, del terror de los soldados españoles a ser capturado durante la batalla para posteriormente ser sacrificado en lo alto de una pirámide.

En resumen, los silencios que encontramos de acuerdo a lo arriba expuesto, no se habla de los dioses con su nombre propio, ni tampoco les interesa saber la **función espiritual y social** que cumplía cada uno de esos “diablos”, tampoco se habla de que la intención oculta bajo la empresa evangelizadora es en realidad una empresa capitalista de expansión de territorios, saqueo y explotación de los recursos materiales, tampoco se habla del miedo a ser capturado y sacrificado.

La principal estrategia discursiva en ambos conquistadores es la **negación del otro**, negación de su vida espiritual (sus dioses son el diablo), negación de su vida social (son caníbales, hacen sacrificios), negación de sus prácticas sexuales (son sodomitas); ni siquiera respetaron la jerarquía del tlatoani Moctezuma al pedirle que colocara una cruz en lo alto del Templo Mayor. La ideología de “razón y progreso”, construyó

una representación del “otro” que lo vaciaba de sentido, que le negaba posibilidad de presencia y participación histórica; creando así una herramienta efectiva para colonizar desde un centro rector “superior”. La negación del otro como **no-cultura**, fue la base política e ideológica para la futura explotación de los pueblos originarios. Los españoles creen ser “superiores” y ven al indígena como “inferior”. Europa se erige como el “**lugar de la enunciación**”, moderna, blanca y cristiana; la diferencia religiosa y el color de la piel como justificante colonial. Este “modelo civilizatorio” necesitó de una *matriz colonial* o matriz de poder, la cual se entiende como:

... una estructura de autoridad colectiva y de dominación política, que se establece como un patrón de poder con carácter y vocación global, pretende alcanzar con la misión civilizatoria occidental a todos los confines del planeta, desde una visión homogeneizadora de las culturas, mediante la aplicación de una estrategia de violencia sistemática (Noboa, 2011:124).

En cuanto a la **dimensión retórica** del discurso en ambos conquistadores hay una clara intención de persuasión. El discurso de Cortés busca convencer a la corona española de lo importante que es la empresa colonial que él dirige, a través de sus cartas de relación ofrece un panoramadeéxito, buscandoqueselereconozca, y que estereconocimiento se materialice y se exprese en mayor cantidad de encomiendas y títulos de nobleza. También busca convencer a Moctezuma de la superioridad del dios cristiano sobre los dioses paganos-diablos; la persuasión se manifiesta a través de la amenaza de la violencia y el exterminio de en caso de negarse a recibir la nueva fe. La persuasión también incluye la autodesignación de soldado quijotesco, que hace la guerra justa contra los idólatras de manera altruista, sin ambición aparente, y que solo busca la gloria de “Vuestras Majestades” y la expansión de los territorios en que se impondrá la “verdadera fe”.

Por su parte Díaz del Castillo busca persuadir a sus posibles lectores de que los soldados de menor jerarquía también pueden contar la “**historia verdadera**”, y así demostrar que también tuvo su persona un papel importante dentro de la empresa capitalista colonial, buscando también beneficios materiales en forma de encomiendas y haciendas. El convencimiento argumental dirigido hacia los conquistados es la promesa del cielo, y los tormentos del infierno en caso de seguir con sus prácticas idolátricas dirigidas hacia sus dioses-diablos.

### **2.3 El discurso del evangelizador como *continuum* del discurso del conquistador**

Continuando con el análisis, recurramos a un fragmento de la obra *Historia de los indios de la Nueva España* de fray Toribio de Benavente “Motolinía” (escrita en 1565). En dicho fragmento encontramos el fundamento central de la “**condición satánica**” generalizada hacia el complejo ritual mesoamericano, que permeó casi la totalidad del pensamiento de los misioneros evangelizadores. Es muy importante señalar que este discurso religioso circulaba únicamente a manera de informes administrativos que eran enviados a las autoridades eclesiásticas ubicadas en España. Por lo que habrá que matizar el discurso escrito por parte de los evangelizadores, ya que algunos fueron seducidos por la cultura ancestral; ese efecto conocido como “el conquistador conquistado” produjo una cantidad enorme de datos que la mayoría de las veces, y dependiendo del objeto de estudio, son casi las únicas fuentes de información histórica y etnohistórica. Aunque estos discursos religiosos no circulaban en otros ámbitos que no fuesen los administrativos, permearon de manera casi tajante la formación imaginaria de los evangelizadores. Cito a continuación el fragmento discursivo:

Era esta tierra un traslado del infierno, ver los moradores de ella de noche dar voces, unos llamando al **demonio**, otros borrachos, otros cantando y bailando; tañían a atabales, bocinas, cometas y caracoles grandes, en especial en las fiestas de sus **demonios** (Benavente, 1985:19-25).

El discurso evangelizador pertenece a varios tipos y subtipos de discurso, dependiendo de la ubicación en tiempo y espacio (diacrónico y sincrónico). Si lo ubicamos en el tiempo y espacio originales (1565) se trata de un tipo de discurso eminentemente religioso, pero con una fuerte carga **política-ideológica**. Sin embargo, al ubicar ese mismo discurso en la actualidad, pierde mucha de su carga política e ideológica y se convierte en un **discurso científico**, dentro de las disciplinas como la historia y la etnohistoria.

La característica general del **discurso evangelizador** es que se refiere a las prácticas religiosas de los recién conquistados, a la necesidad de extirparlas, a aparejar la conquista militar con la conquista espiritual; homologando cualquier tipo de noción de ritualidad con prácticas



F22040114PI El diablo como símbolo insurgente re-toma los espacios de poder:  
la calle es nuestra

demoniacas. La función de estos discursos en su contexto histórico original, era la de informar acerca del estado de las cosas en cuestión de creencias religiosas a las autoridades eclesiásticas superiores en España; dichos informes contenían información de primera mano, en base a estos informes se ponían en práctica estrategias y programas para la empresa evangelizadora, que por supuesto caminaba de la mano paralelamente con la empresa de conquista militar.

Este discurso aparece en el momento en que ante la expansión de la empresa colonial se hace necesaria la “**conquista espiritual**”, se busca el sometimiento corporal y espiritual a través de los bautismos masivos, la **maquinaria ideológico-religiosa-política** se encamina a abatir el paganismo en esta tierra “infernal”; en el marco de una formación social pre-capitalista que se expandía por todo el continente americano recién “descubierto”. Este discurso circuló por prácticamente todo el antiguo territorio, con algunas modificaciones, tanto agustinos como dominicos y franciscanos adoptaron el discurso de la “**condición satánica**” de la cultura ritual ancestral. Sin embargo, la recepción de dicho discurso generó múltiples estrategias de simulación para así continuar en la clandestinidad con sus antiguas prácticas: se ocultó a la antigua deidad dentro del cuerpo o detrás de los altares de los dioses impuestos por el evangelizador-conquistador; a través de la simulación se continuó con la veneración de lugares sagrados, pero ahora “a nombre” del santo católico impuesto por la administración colonial.

La materialidad más importante dentro de este discurso religioso-político es la del poder, ya que a través de una serie de malabarismos ideológicos se satanizó a las deidades ancestrales mesoamericanas, a los antiguos templos, a sus antiguos sacerdotes y practicantes y a todo el complejo ritual adyacente. Categorizar por completo a los nuevos

territorios como “el infierno”, permitió acelerar el proceso de “conquista espiritual” a través de bautismos forzados y eliminación de todo vestigio “pagano”, acelerar la desaparición de la vida ritual, que por supuesto incluía la desaparición forzada de las prácticas dancísticas y musicales, evitar a toda costa y a cualquier precio que a través del ritual antiguo se continuara “llamando al demonio”, evitar a través del aparato represor inquisitorial que se continuara bailando, cantando y haciendo música en la “fiestas de sus demonios”.

La materialidad del poder dentro del discurso de satanización de la vida ritual mesoamericana permitió al aparato militar-conquistador arrasar con culturas enteras ante la negación de abandonar sus prácticas antiguas. De acuerdo con los informes de los conquistadores en las cartas de relación, la única manera posible de que un pueblo fuera perdonado de ser arrasado y así evitar que sus mujeres y niños fueran asesinados, era jurar lealtad y sometimiento a la corona española, y rechazar a Satanás y aceptar al dios católico-cristiano. Al rechazar sus antiguas prácticas, eran de inmediato instruidos en las nuevas formas rituales-ceremoniales del culto impuesto, ante la gran cantidad de conversos forzados, fue necesaria la implementación masiva de bautizos forzados y adoctrinamiento a través de enormes capillas abiertas construidas en los conventos y monasterios del siglo XVI.

La materialidad histórica del **discurso del mal**, referida sobre todo a trabajos como el del historiador Robert Ricard (1986) y su multicitado libro “La conquista espiritual de México”, el cual necesita ser revisado críticamente, ya que al tratarse de discursos que en su contexto original fueron fundantes de hechos criminales como el aniquilamiento de pueblos enteros y la destrucción de la memoria material de la cultura (pinturas, códices, escultura, arquitectura, etc.), al ser trasladados a la

actualidad se despojan en mucho de su contenido ideológico de poder, incluso se llega a apologías desde el discurso científico-histórico, como es el caso de Ricard, que en varias ocasiones en la obra arriba citada hace justificaciones ideológicas a la conquista espiritual, sin duda permeado por su condición de sacerdote e historiador.

La producción discursiva de la iglesia católica, entendida como una sociedad de discurso en el siglo XVI, controlaba a través de procedimientos de control y exclusión (Foucault, 1980) el discurso del colonizado. El derecho privilegiado del sujeto que habla, o sea el evangelizador como representante de la iglesia en las tierras recién conquistadas, excluye cualquier práctica religiosa ajena al catolicismo, categorizando como demoniaco cualquier práctica religiosa nativa. Un mecanismo más de exclusión es la **voluntad de verdad**: la religión verdadera es la religión católica, cualquier otra religión es falsa. Este discurso sería utilizado en el adoctrinamiento de la “nueva fe”, y cualquiera que se opusiera a recibir al nuevo dios cristiano, era condenado a vivir exiliado física y espiritualmente.

El evangelizador como sujeto discursivo perteneciente a la iglesia como aparato ideológico rector y fundante, describía a través de informes lo que le admiraba, lo que le era ajeno, el asombro ante la alteridad para la cual no tenía ningún referente anterior. En este sentido, tanto el evangelizador como el conquistador presuponían que tanto su discurso como sus acciones eran válidas, para corroborar esta información, basta una revisión a las **cartas de relación** de Hernán Cortés para darse cuenta que el conquistador estaba realmente convencido que con sus acciones militares hacía un gran favor al reino de dios y a la corona española, y que la salvación de las almas en esta “tierra infernal” era la gran misión y empresa de su vida. Paradójicamente, los testimonios tanto de

conquistadores como de evangelizadores, se consideran fuentes históricas para la reconstrucción actual de lo que ellos mismos destruyeron, muchos de ellos desde la actualidad son vistos como “pioneros de la antropología”, cuestión por demás controvertible.

Los “indios” representaban para estas órdenes mendicantes (franciscanos, dominicos y agustinos) la inocencia de Adán antes del pecado original, por lo tanto, había que resguardarlos del contacto contaminador con los conquistadores españoles, quienes permanecían hondamente dislocados ante la nueva humanidad que aparecía ante sus ojos. El símbolo de la cruz era conocido entre los aztecas, representaba los cuatro rumbos del universo. Huitzilopochtli nació de la virgen Teteoinan, practicaban la comunión, una especie de bautismo y confesión. Estos símiles con el catolicismo que hallaron los frailes, generaron la idea de “**la parodia diabólica**”, en donde los antiguos dioses del mundo conquistado procuraban –de acuerdo a los frailes cronistas- asemejarse al Dios “verdadero”, el demonio a través de estos dioses paganos persuade a las doncellas, impone penitencias supersticiosas, sacrificios humanos, remeda fiestas y sacramentos, intenta imitar misterios católicos como el de la Santísima Trinidad. Extirpar la “idolatría” implicaba, por supuesto, la destrucción de los ídolos, destrucción de manuscritos, las piedras de los antiguos teocallis se usaron para construir iglesias y monasterios.

La obsesión de la idolatría y de la herejía llegó a ser tan dominante en algunos misioneros que se les hizo sospechoso todo cuanto tuviera que ver con la civilización del paganismo, como quiera que fuera (Ricard, 1986:133).

En julio de 1526 llegan a México los dominicos, quienes de manera gradual mantuvieron su presencia en la región mixteco-zapoteca, utilizando a la ciudad de Oaxaca como centro de operaciones general,

Teposcolula y Yanhuitlan como punto de apoyo para la Mixteca, ejerciendo así un monopolio sobre el territorio. Ser bautizado era la ceremonia en la cual se renunciaba al paganismo, se exorcizaba al demonio que vivía dentro del cuerpo. Pero antes de ser **bautizado** había que reunir ciertos requisitos, saber el Padre Nuestro, el Credo, el Ave María y haber asistido a pláticas edificantes. Ricard describe el festejo posterior a la ceremonia bautismal, a través del cual eran ya oficialmente cristianos:

Entre tanto sonaban la música y las campanas y todo terminaba con un sermón, en el cual se recordaba a los nuevos cristianos las obligaciones que acababan de contraer. Por la tarde había danzas (*mitotes*) y todo género de regocijos (Ricard, 1986:177).

La enseñanza del catecismo y la doctrina cristiana incluía un elemento pedagógico visual: los **cuadros o pinturas** que mostraban los tormentos que recibirían en el infierno quienes no se sometieran a la nueva fe. En estos cuadros aparecían ilustrados los demonios torturando a los indios que habían rechazado la fe, o que una vez aceptada la habían roto y regresaban a sus prácticas paganas. Una vez instaurado el sacramento de la confesión, también se utilizó como herramienta visual de ayuda al misionero, que el confesante dibujara sus pecados. El beneficio principal de los recién convertidos fue el acceso al servicio de hospitales, que eran construidos y mantenidos por ellos mismos.

En cuanto a las ofrendas en el territorio de la Mixteca, los frailes se encontraron con que de manera general se ofrecía la quema de copal, la oración, el autosacrificio a través de heridas en las orejas y lengua y el sacrificio de aves. También se practicaba algo parecido al **Juego del Volador** (danza de voladores), una importante práctica ritual-dancística con fines de propiciación:



F23270713HL El diablo como re-elaboración simbólica de resistencia: Calenda Huajolotitlán, Oaxaca

Esta es la manera que tenían de pedir agua al dios Cozijo, cuando venia su fiesta y tenían necesidad de agua, pintábanlo algunos, arriba de unos leños en lo alto de un cue, cortados los maderos en zartas, y encima de uno de ellos salía el papa a cantar y a bailar y a hacer su ceremonia para pedir agua. En la cima del más alto leño, había otros más pequeños atados a modo de escalera por donde el papa podía descender y subir, cuando el papa que estaba amarrado por un pie y sujeto a lo más alto le daba un empujón a la escalera quedándose arriba. Además había bailes y sacrificios (Dahlgren, 1966:248).

Otro rasgo presente en la mixteca ancestral era el uso mágico del oráculo. De hecho, de acuerdo a la versión de Burgoa, fue un sacerdote mixteco quien anuncio el fin del señorío azteca, respondiendo a una consulta al oráculo solicitada por una comitiva enviada por Moctezuma,

quien buscaba repuestas ante el desasosiego por la llegada de los conquistadores españoles.

La estricta vigilancia del español inquisidor propicio la **simulación**, que fue transformándose a través del tiempo, del culto a los dioses ancestrales, al culto del santo patrón. ¿Cuál fue el impacto de la “conquista espiritual? La **reelaboración simbólica** utilizando referentes anclados en la antigua cosmovisión, y procesos de **resistencia**. La dimensión cosmogónica es una construcción simbólica vinculada a la religión-magia y al pensamiento mítico, en este sentido, la cosmovisión renueva la práctica ritual (dualidad de las deidades ancestrales, neutralidad moral benévolas/malévolas).

Examino la imagen del Diablo como manifestación simbólica de lo sagrado expresada en mitos, rituales, seres sobrenaturales y creaciones plásticas y literaturas diversas (Báez-Jorge, 2003:34).

La necesidad de permanecer anclado a la dimensión sagrada ancestral se pone de manifiesto cuando el sujeto que danza entra en contacto con las fuerzas sobrenaturales, el tiempo-espacio se despliega de manera extra-ordinaria a la que se vive en el tiempo cotidiano; este tiempo-espacio se transforma en sagrado, *tiempo-espacio ritual* regido por normas y códigos propios. Es la irrupción de lo sagrado, donde se trasgreden las leyes de la lógica mundana del sujeto que observa el ritual dancístico, poniendo énfasis a través de los sentidos de lo sobrenatural del fenómeno.

El espacio humano es conquistado por lo no-humano, una pandilla de diablos que amenazan, que buscan atemorizar, pero ahora ya no en el sentido religioso original que fue impuesto por los sujetos evangelizadores de la época colonial, no, ahora el temor y la amenaza se convierten en burla, en fiesta carnavalesca, se trata de **semiótizar el espacio**, de sacralizar e irrumpir con lo sagrado de una manera transgresora.



F24010114PI Semiotizar el espacio de manera transgresora: Diablada de Píllaro

La irrupción de lo sobrenatural sacraliza las calles durante la procesión de los diablos modernos, el camino lleno de tapetes multicolores de aserrín es lo que delimita el espacio sagrado.

Entiendo por sobrenatural todo fenómeno que se decía cae dentro del espacio de actividad propio de la volición divina, pero también de otras instancias espirituales, como contraparte del espacio de acción de la naturaleza (Cervantes, 1996:270).

Existe una distinción entre el espacio público y el espacio privado para explicar los diferentes lugares en donde se aparecen los seres sobrenaturales, se propone también una división sexual de lugares y ámbitos productivos de dichas apariciones:

...las figuras sobrenaturales masculinas eran vistas o en lugares fuera del pueblo o en el corazón del mismo pero ligadas a actividades de hombres (el diablo rondaba un puente al norte, lejos de la población, y se paseaba por el casco de la hacienda inmediata al caserío bajo la forma de un charro negro), mientras las femeninas estaban presentes

dentro del pueblo o fuera de él pero asociadas a lugares de trabajo de mujeres (Santa Ana en la iglesia y la llorona en el río donde las mujeres lavaban la ropa y al cual iban por agua para las viviendas) (Ayala, 2013:39).

La **otredad** más lejana es el diablo:

En la Nueva España los frailes mantenían vivo este concepto de degradación moral por cuestiones de lejanía en función de los centros de enseñanza religiosa. Estos frailes, y lo ve Guy Rozat en su trabajo sobre el jesuita Andrés Pérez de Rivas, no elaboraban una geografía ni una etnología física, sino una ordenación simbólico religiosa que tenía como objetivo enumerar, inventariar y clasificar los diferentes grupos humanos, pues no todos los indios eran iguales, sino que si los más próximos eran ya criaturas de Dios, los de más allá eran realmente más criaturas del demonio (Ayala, 2013:40).

#### **2.4 El diablo medieval traído a Mesoamérica como parte fundamental en los imaginarios *intelectual-emocionales* en el conquistador y el misionero evangelizador**

Ya en pleno proceso de conquista militar y espiritual, los cultos populares funcionaron como alternativa a la evangelización misionera, como resistencia étnica; para después desembocar a través de un largo proceso histórico en religiosidad popular (religión precolombina + cristianismo colonial = religiosidad popular). Como se mencionó en párrafos anteriores, existían ciertas **convergencias entre elementos religiosos mesoamericanos y elementos cristianos**: algo parecido al bautismo, a la confesión y a la comunión. Estos sorprendentes paralelismos entre ritos indígenas y las prácticas cristianas fueron advertidos por varios cronistas. En cuanto a la noción del mal entre ambas culturas, existen varias convergencias simbólicas: las figuras malignas son enemigas del hombre, pueden ser fatalmente seductoras e intrigantes. Satanizar a los “dioses vencidos” fue el instrumento ideológico para tratar de desaparecer los cultos “paganos”, para buscar su completa aniquilación.

## **Satanización de los dioses mesoamericanos: teología de la colonización**

La devastadora empresa colonial, declaró al Diablo como promotor de la “idolatría” mesoamericana”; embaucador que forzaba a través de sus malas artes a adorarlo; instigador a cometer delitos contra la nueva fe, sin importar que el “pecador” ya hubiera sido bautizado por los misioneros; instigador de rebeliones y revueltas; una imagen y semejanza del diablo conforme a sus intenciones de cumplir con “el despojo más colosal de la historia del mundo (Galeano, 1971)”:

Los frailes estaban convencidos de que **el diablo engaña**, y que con su astucia logró engañar a los mesoamericanos antiguos para que hicieran rituales al sol, a la luna, a las cavernas, a los cerros, a los lagos, etc. Al no existir la noción del mal, ni la palabra diablo, se asociaron los nombres de los dioses vencidos con la maldad. Los propósitos políticos de la empresa colonial afectaron no solamente la organización social, sino que también afectaron la vida ritual y sus respectivas jerarquías sacerdotales. El sistema de creencias mágico-religiosas pasó a la categoría de “parodias diabólicas” de la “verdadera religión”, resolviendo así el problema de las convergencias y rituales parecidos entre ambos cultos.

El siglo XVI se terminaba, y aún la imagen del diablo no se configuraba en el imaginario mesoamericano; el sistema de creencias colonial empezaría su largo peregrinaje de reinterpretaciones en cada una de los diversos grupos étnicos. Estas manifestaciones reinterpretativas sustituyeron en la práctica ritual a los ancestrales “espíritus guardianes”, deidades protectoras o “corazones del pueblo”, por las imágenes de los santos patronos comunitarios; objetos significantes, referentes de identidad local, como se muestra en el Capítulo III, en el cual existe un



F25210215PS El *Tiw* de la mina: deidad ancestral dueña del cerro, la simulación como estrategia. Interior de mina Cerro del Potosí, Bolivia

*continuum* entre las piedras mixtecas “**corazón del pueblo**” y el Señor de los Corazones, santo patrón de Huajuapán de León.

El sentido de estas prácticas e ideologías coloniales remite, necesariamente, al proyecto de la España señorial convencida de su misión divina centrada en la conversión de los infieles, la extirpación de la herejía y la implantación del reino de Jesucristo en la Tierra (Báez-Jorge, 2003:282).

La intromisión de la empresa colonial afectó la vida cotidiana, las instituciones y el imaginario mesoamericano. El diablo fue culpado de las numerosas **rebeliones** de los pobladores originarios, que prácticamente se iniciaron desde el desembarque de los conquistadores. La resistencia ante las acciones de evangelización engendró un complejo proceso de

reelaboración simbólica. Este “**diablo político**” preocupó a los frailes, ya que a través de su imagen podrían surgir antiguas prácticas rituales prehispánicas, echando por la borda todo el trabajo evangelizador. En esta búsqueda furiosa del diablo, se arrasó con una cultura. El diablo encarnaría una herramienta de oposición al cristianismo.

### **El teatro evangelizador y la implantación del diablo**

La primera obra de teatro evangelizador escrita en lengua náhuatl fue la obra *El Juicio final (Nexcuitilmachiotl motenahua)* escrita por fray Andrés de Olmos. Durante el estreno en 1533 en Tlatelolco, en una escena se utilizaron petardos como preludio a la aparición del Anticristo, mientras un personaje femenino, Lucia –quien es condenada al fuego eterno por cometer cuatrocientas veces adulterio- es arrastrada al infierno por unos personajes vestidos de diablo:

Horcasitas considera que la presencia del personaje que representa al Diablo en el drama náhuatl debió seguir los trazos de las imágenes medievales: orejas de burro, desnudo, alas en las piernas, garras en los pies, cuernos, orejas puntiagudas, barbas de chivo, etc. (Báez-Jorge, 2003:333).

Por otro lado, la pintura novohispana también fue una herramienta visual para implantar la imagen del diablo. La asociación con el diablo de nahuales (“brujos transformistas”), tonas (destino) y cerros (lugar de celebración del antiguo culto) con el diablo, se generaliza:

Advierto, también, la presencia de otros perfiles demoniacos que denotan relación directa con la sujeción política y económica cimentada en el proceso colonial. La punta de este iceberg asoma en la vinculación de Lucifer con el alcohol y la caña de azúcar; la ganadería –y las figuras externas y temidas del charro y el vaquero-; los hombres negros y/o mulatos, y los ladinos –mestizos o “catrines”- contextuados en el ejercicio hegemónico del poder y en su caracterización urbana (Báez-Jorge, 2003:582).



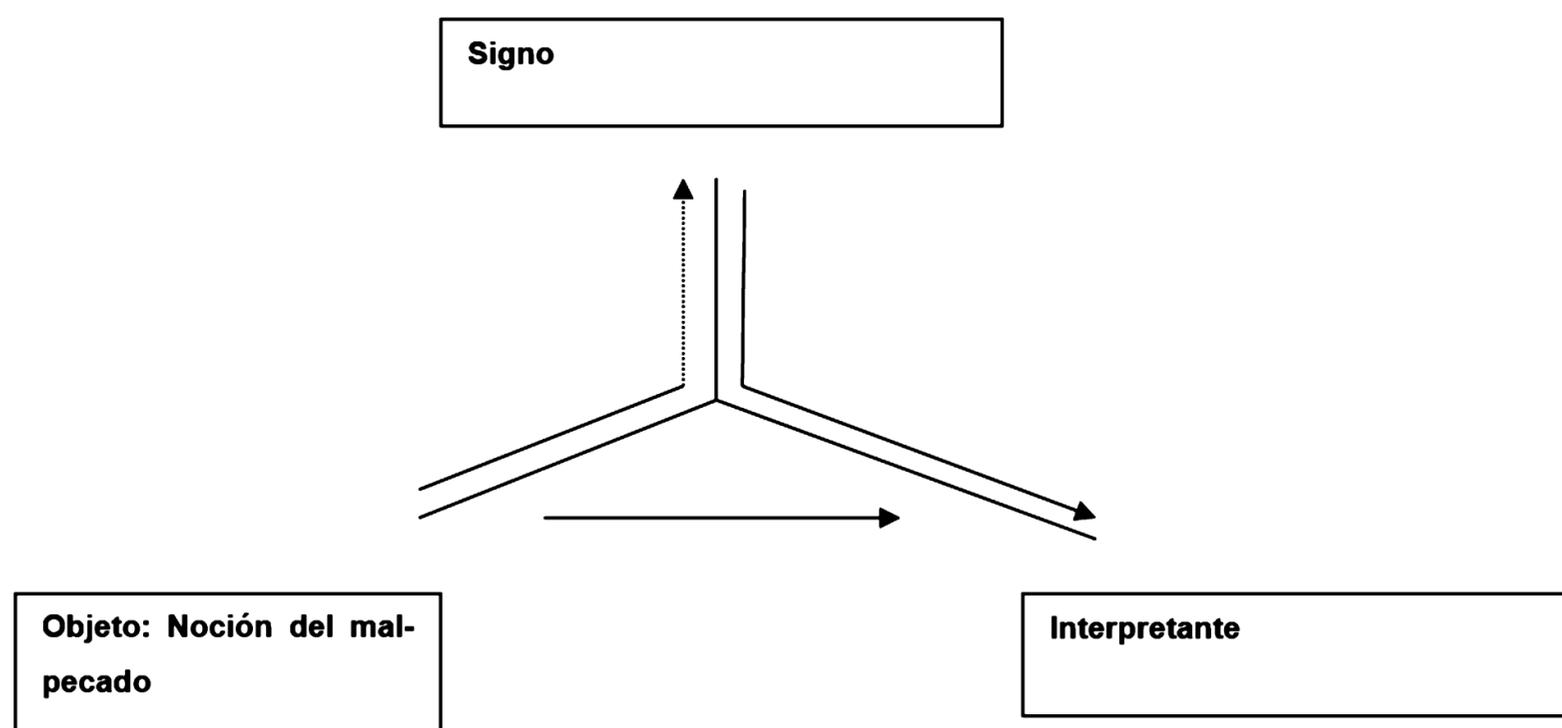
F26010314PI La traducción intersemiótica provocó una inversión del sentido del diablo: Diablada de Píllaro, Ecuador

Los elementos visuales [pinturas, cuadros], fueron una herramienta de **traducción intersemiótica** [Jakobson 1959] de la noción del mal a través de la imagen, una trasmutación de signos de un sistema semiótico hacia otro sistema semiótico de diferente naturaleza. En el caso del teatro evangelizador la traducción intersemiótica es más compleja, ya que incluye diálogos en lengua nativa, escenografía, danza y música.

Una notable dificultad, cuando se trata de traducción intersemiótica, se refiere al tipo de comparación que puede hacerse entre sistemas semióticos distintos. Una traducción opera en diferentes “niveles de descripción”, seleccionando propiedades o aspectos que podemos llamar de “relevantes” del signo traducido. **Una traducciónes, primordialmente, una operación semiótica, una operación con signos.** Es obvio que una traducción es también un fenómeno cultural, o de trans-aculturación, una vez que es siempre datada y situada (Torop, 2002, 2007), (Eco, 2003),

y es también un fenómeno cognitivo, porque requieren del traductor diversas habilidades cognitivas. Para Peirce, la semiosis consiste en una relación entre tres términos irreductiblemente conectados (Signo-Objeto-Interpretante), que son sus mínimos elementos constitutivos:

1. El signo es la fuente-semiótica (obra traducida). El objeto del signo traducido es el objeto de la obra traducida. El interpretante es el signo traductor (blanco-semiótico). En este caso, el objeto de la obra traducida actúa, a través de ella, indirectamente sobre el blanco-semiótico:



Modelo del fenómeno de traducción intersemiótica entre la noción del mal cristiana y el diablo, dirigida hacia los interpretantes del teatro náhuatl de evangelización, basada en el modelo de semiosis de Peirce, en la cual el objeto es la noción del mal-pecado, el signo es la obra de teatro y el interpretante es el sujeto a evangelizar-cristianizar

Siguiendo este modelo, ¿Qué tan eficaz fue la traducción de los autos de fe que funcionaban como teatro edificante, cuando se tradujeron a la lengua náhuatl? ¿Qué tan fiel pudo ser la traducción cuando recién estaban llegando los frailes misioneros y aún desconocían la riqueza metafórica de la lengua náhuatl? Esto solo por nombrar algunos cuestionamientos que saltan en la inmediatez. Para complejizar más, tendríamos el problema del referente: ¿Cómo explicar visualmente lo que es un castillo medieval a través de un escenario? ¿Cómo explicar lo que teológicamente es “el juicio final”?



F27260713HL *Aesthesis-ritual-comunal-decolonial-transgresora*: el diablo mixteco. Huajolotitlán, Oaxaca

Regresando a la premisa de que el objetivo principal tanto de conquistadores como de evangelizadores era “extirpar la idolatría”, sería muy pertinente analizar las condiciones de recepción del discurso evangelizador materializado en las obras de teatro edificante y en los autos de fe. Sin embargo, sobreviven en la memoria de la cultura vestigios de las condiciones recepción, por ejemplo, en la danza de diablos de la Costa de Oaxaca, de acuerdo a la tradición oral, se dice que **los abuelos pronto se dieron cuenta que a lo único que le temían los españoles era al diablo, y, por lo tanto, se hicieron amigos del diablo**; lo cual indicaría,

que la estrategia de evangelización a través del teatro edificante, no tuvo eficacia simbólica.

Siguiendo la propuesta de Eco (2007:17) de que “traducir quiere decir [...] construir un doble del sistema textual que [...] pueda producir efectos análogos en el lector”, es importante tomar en cuenta la premisa de que “las traducciones involucran relaciones en sistemas estructurados”; por ejemplo, en la evangelización durante la colonia, un caso más de sustitución fue el teatro, como lo hemos venido mencionando, que era bien conocido y practicado por los aztecas. La estrategia fue hacer traducciones de autos sacramentales al náhuatl, para que después fueran representados por los sujetos a evangelizar. Los temas de estos autos sacramentales eran el infierno, el demonio las tentaciones, el aprendizaje del trabajo, el dolor. Un aporte visual por parte de los indígenas que representaban estas obras teatrales fue el uso de flores en el escenario diseñado por ellos mismos. El **diablo** era un personaje que nunca faltó en este tipo de obras de teatro con fines edificantes y de conversión.

¿Qué tan eficaz fue esta traducción? ¿Cambio de alguna manera el sentido originario para el cual los antiguos aztecas crearon esas obras de teatro? ¿Qué tan eficaz fue incluir la figura del diablo en esos autos sacramentales?

### **La noción del bien y el mal y su sentido metonímico**

Acudo a la propuesta de Báez, en la cual sintetiza el sentido metonímico de las categorías del bien y del mal, las cuales pueden ser muy productivas para el análisis de las danzas tradicionales contemporáneas:

Las categorías del Bien y el Mal y su sentido metonímico (Báez-Jorge, 2003:584):

Bien	Mal
Sol	Luna
Día	Noche
Cielo	Tierra
Pobreza	Riqueza
Salud	Enfermedad
Agricultura	Ganadería
Humano	No humano
Sobriedad	Embriaguez
Equilibrio	Desorden
Autóctono	Foráneo
Propio	Ajeno
Equilibrio	Inestabilidad
Vida	Muerte

El sentido metonímico bien-sol, sobrevive en la memoria de la cultura a través del complejo de danzas al cual denomino **danzas solares**, las cuales se llevan a cabo en los días de carnaval y fiestas de todos santos. Le llamo complejo porque abarca una buena parte del territorio mesoamericano, se reconocen por el uso de máscaras con rasgos de “viejitos”, que están directamente relacionados con el dios mesoamericano Huehuetéotl, deidad solar por antonomasia. Incluso en varios lugares se le sigue llamando danza de Huehues, Huehuentones, Huehues Grandes, Huehues Chicos, Huehues Nenes, o simplemente Danza de Viejitos como en la zona lacustre de Michoacán. El sentido metonímico mal-luna, o encontramos presente en la indumentaria de la danza de Moros y Cristianos, en la cual los malos [los moros], utilizan lunas dentro de su indumentaria. En este mismo orden de ideas, el sentido metonímico bien-día tiene que ver con la hora en que se llevan a cabo las danzas, que normalmente es al amanecer, por ejemplo, en las veladas concheras las cuales inician a danzar al amanecer, caso contrario al sentido metonímico



F28052712MX Sentido metonímico en las danzas solares: bien/sol. Danza de los viejitos

mal-noche, como por ejemplo en la danza de diablos de Juxtlahuaca que inicia a partir de que el empieza a obscurecer.

El sentido bien-cielo/mal-tierra es observable a través de la expresión corporal y el gesto: en la mayoría de danzas cuyo sentido es la propiciación de la fertilidad los pasos se dirigen hacia el cielo, los brazos se alzan hacia las nubes, la punta de los pies apenas roza la tierra. En contraste tenemos las **danzas guerreras** como la azteca-chichimeca las cuales pisan fuerte con ambas piernas sobre la tierra. El aspecto metonímico bien-pobreza/mal-riqueza lo podemos observar en la danza de diablos, en la cual la indumentaria muestra rasgos de cómo se viste la gente que dentro de este contexto se considera como gente rica: traje,

corbata, botas, cadenas de oro, relojes, guantes, etc. En cuanto al sentido bien-agricultura/mal-ganadería podemos poner el ejemplo de una de las tantas **danzas agrícolas** como puede ser la danza de pastoras que es representada tanto por mujeres mazahuas como por mujeres otomíes, en dicha re-presentación el uso de flores y de un bastón [semejante al bastón de cultivo o coa] saltan a la vista; en contraste, la ropa de ganadero está presente en algunas versiones de la danza de diablos de Juxtlahuaca y en la danza de rubios de este mismo lugar, la cual representa una actividad nocturna ya que es la hora en que los arrieros pueden desplazarse con mejor comodidad por las condiciones climáticas extremas, por lo tanto la ganadería que se lleva a cabo como actividad nocturna, también está asociada al mal.

### **La cruz cristiana para exorcizar a los demonios del monte**

De acuerdo a esta oposición campo-ciudad plateada por los frailes misioneros, los territorios no poblados estaban invadidos de deidades paganas, el monte se convirtió en sitio ideal para que el diablo se manifestara como príncipe de la naturaleza, deambulando para atrapar víctimas:

...los frailes evangelizadores siempre se esforzaron por ir sembrando de cruces los caminos, las encrucijadas y los montes con la finalidad de exorcizarlos y expulsar de ellos a los demonios (Ayala, 2013:40).

La estrategia de las cruces por todos lados buscaba anular o disminuir la influencia del diablo sobre los recién bautizados, la estrategia siguiente fue implantar el temor al dios cristiano: temor al diablo errante por el monte, y temor al dios cristiano que vive dentro de la iglesia del pueblo, temor por ambos frentes:

Así pues, en lamentedelosfraileselDiablonoresidíayapermanentemente en las poblaciones como antaño, sino que había sido obligado por los

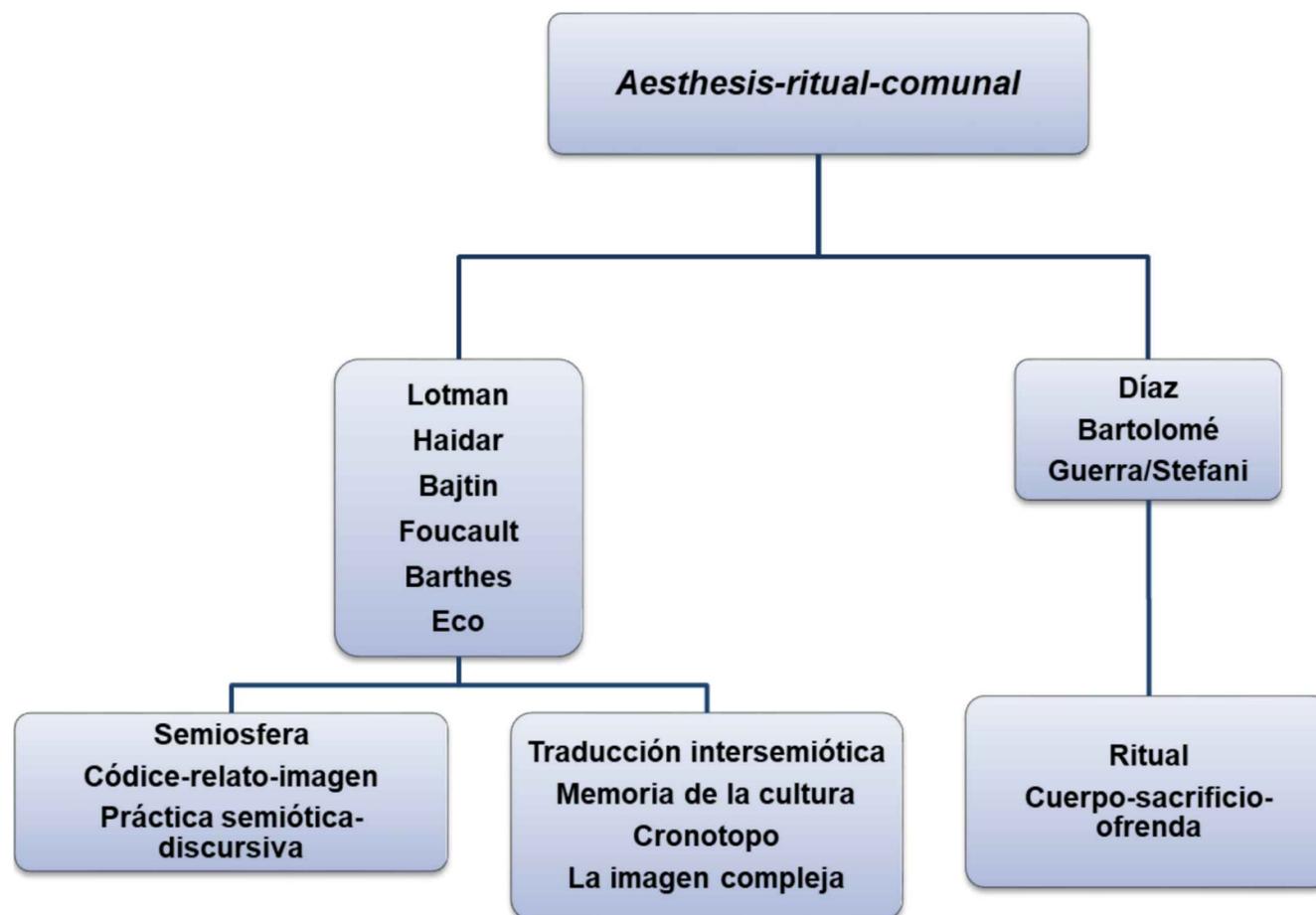
frailes a convertirse en una criatura eminentemente montaraz que sólo usurpaba de manera momentánea los dominios urbanos para acechar a sus víctimas. Dentro de los pueblos, donde la vida en policía era un sinónimo del orden del cosmos dispuesto por Dios (porque todo lo que Dios hizo regla y orden lleva), solo fugaz y ocasionalmente se aparecía el Diablo (Ayala, 2013:41).

Una vez que el diablo es condenado a vagar por los campos, se convierte en amo y señor del monte, se esconde en todas partes, en cualquier lugar está presto a espantar por toda Mesoamérica. Sahagún denominó a estas criaturas que aterrorizaban a los caminantes como *estantiguas*, a las cuales entendía como fantasmas o ilusiones de Tezcatlipoca. Evidentemente estantigua está directamente relacionada con el demonio (estantigua quiere decir en latín “enemigo antiguo”). Cómo es evidente, existe un *continuum* entre el discurso del conquistador y el del evangelizador, que de manera recursiva acudieron continuamente a la noción del mal para justificar las acciones de invasión, de despojo e imposición de cultos.

# CAPÍTULO III

## *La danza del diablo: aesthesis-ritual-comunal en la mixteca oaxaqueña*

Modelo visual operativo capítulo III



### Introducción

El objetivo del presente capítulo es mostrar como la categoría transdisciplinaria de *aesthesis-ritual-comunal* funciona como una herramienta heurística cuando se articula con la danza de diablos mixteca. En el primer apartado **3.1 La semiosfera mixteca oaxaqueña: continuidad y profundidad histórica**, se acude a la categoría lotmaniana que ha resultado una herramienta analítica muy productiva en estudios culturales, y se aplica al contexto mixteco; en el subapartado **El pueblo de la lluvia: contexto socio-histórico-político-cultural mixteco** se incluyen datos sobre la dimensión histórica, la importancia de los códices y su

información como fuente mítica de linajes y vida ritual-ceremonial en sus relatos-imagen, la situación política al momento de la invasión y guerra de conquista española, así como información sobre la cosmovisión; en el subapartado **Tierra del Sol: los mixtecos actuales** se muestra el *continuum* que existe en los rituales de petición y propiciación de lluvias, el culto a las deidades ancestrales encarnadas en el Santo Patrón y su exaltación identitaria de dichas prácticas, el prestigio que otorga la participación dentro del complejo sistema de cargos, la guerra de las imágenes en los procesos de evangelización y su método pedagógico de adoctrinamiento por parte de la maquinaria ideológica misionera, y cómo se realizó la recepción y traducción intersemiótica en la política de sustitución de un culto por otro culto cuyo texto no tenía ningún referente anterior, en cuyo proceso la imagen del diablo fue fundamental como instrumento de control del comportamiento.

En el apartado **3.2 Etnografía de la danza de Los Diablos de La Divina Providencia** se incluye una descripción etnográfica a través de los imaginarios colectivos; en el subapartado **Poética de los restos arqueológicos: el Cerro de las Minas** se señala la importancia de los sitios arqueológicos como moradas de los ancestros y su importancia en la reconstrucción de la memoria de la cultura; en el subapartado **La guerra de Independencia y el Sitio de Huajuapán: resistir hasta el último aliento**, se narra desde la dimensión histórica la importancia del Sitio de Huajuapán, mostrando como los imaginarios épicos también forman parte de la identidad étnica regional; en el siguiente subapartado titulado **El Señor de los Corazones: corazón del pueblo, santo patrón, el morenito**, aparece la importancia de los imaginarios que amalgaman lo sagrado y lo profano en la conformación de los estados *emotivo-cognitivos* de los sujetos comunitarios; el siguiente subapartado *aesthis-ritual-*

*comunal en escena* explica cómo se construyó dicha categoría analítica, además se menciona la importancia del sentido de la danza como productor de estados emocionales, para la dimensión ritual se utiliza la propuesta de Díaz (1998) en donde se enumeran sus características, más adelante se analiza la multidimensionalidad y multireferencialidad de la categoría de identidad étnica y se detallan sus principales características (Bartolomé, 1997); en el subapartado **Etnografía de la danza de los diablos de La Divina Providencia** se describe el origen y antecedentes de la práctica dancística que en años recientes fue puesta en marcha por la comunidad migrante en un nuevo contexto urbano.

En el apartado **3.3 *Aesthesis-ritual-comunal* a escena: reproducción de lo simbólico en la memoria ancestral de la cultura**, se hace un análisis de la danza como práctica semiótico-discursiva dentro de la compleja semiosfera oaxaqueña mixteca, para lo cual se acude a las propuestas teóricas sobre la memoria de la cultura y sus mecanismos mnemotécnicos (Lotman, 1988), se hace además referencia sobre el andar histórico de la imagen del diablo y como este es constantemente redelineado en cada nuevo contexto en donde es insertado como texto, se analiza como la teología de la colonización pretendió incorporar la imagen del diablo como sistema de control y como los sujetos étnicos se reapropiaron de dicha imagen como un recurso de oposición.

En el penúltimo apartado **3.4 El diablo en las cosmovisiones mixtecas contemporáneas**, se enumeran las características actuales de la imagen del maligno: el diablo es mestizo, vive en cavernas, es rico y opulento, está asociado con el agua y con la ganadería; en el subapartado ***Aesthesis-ritual-comunal: cronotopo del encuentro*** se aplica en el análisis la categoría bajtiniana de cronotopo (Bajtin, 1989) la cual ha mostrado ser una herramienta muy productiva, de tal manera que la

fiesta aparece como un cronotopo del encuentro en donde la identidad es exacerbada; en el subapartado *Aesthesis-ritual-comunal: en cuerpo y alma* se destaca la importancia de la categoría de cuerpo y su vínculo con la dimensión emocional, el cuerpo como metáfora (Guerra, Stefani, 2004) en el danzante diablo, que se encuentra inscrita en la indumentaria y en los estilos expresivos, también se hace mención del sentido del cuerpo como sacrificio y la risa como elemento transgresor; en el subapartado *Aesthesis-ritual-comunal: con la música por dentro para celebrar con el corazón*, se señala cómo la dimensión *acústico-sonora* es tan importante en el lucimiento corporal del danzante y como es vehículo de exaltación emotiva tanto en los sujetos danzantes y en los sujetos receptores.

En el último apartado del presente capítulo **3.5 Semiótica de la imagen del mal: la fotografía etnográfica** se señala la importancia de la imagen etnográfica y sus características, así como su importancia en la construcción del dato, y se hace mención de las condiciones de *producción-circulación-recepción* de la imagen en la actualidad; en el subapartado **Los diablos danzantes como sujetos semiótico-discursivos** se aplica la propuesta de Haidar para el análisis de la complejidad de lo subjetivo, en este orden de ideas, el danzante como productor y generador de sentidos se inserta en un espacio ritual de representación-enunciación, espacio semiotizado que se traslada a otro nivel de realidad o zona de no-resistencia, se analiza cómo existe cierta migración del ámbito ritual hacia otros espacios estéticos, finalmente se utilizan las propuestas teórico-metodológicas de Foucault (1980), Barthes (1986) y Eco (1968) para el análisis de la imagen compleja del diablo.



F29260713HL Semiosfera del diablo mixteco: transgredir tiempo y espacio desde la *aesthesis-ritual-comunal-insurgente*

### 3.1 La Semiosfera Mixteca Oaxaqueña: continuidad y profundidad histórica

*Quiérete como se quiere al sol y a la lluvia.  
Quiérete como se quiere a la poesía recién hecha.  
No esperes de nadie.  
Todo lo que puedes apreciar y querer de ésta tierra,  
está dentro de ti.*

Natalia Toledo

La zona geográfico-cultural conocida como La Mixteca, en el estado de Oaxaca constituye una semiosfera, categoría lotmaniana que permite varios niveles de análisis: carácter delimitado a través de fronteras semióticas internas y externas; homogeneidad e individualidad semiótica, procesos comunicativos dentro de este espacio y producción de nueva información; códigos semióticos histórico-culturales; fronteras-filtro que delimitan la penetración de lo externo en lo interno, reelaboraciones que una vez filtradas se adaptan a la cultura propia; mecanismos de

traducción que permiten integrar al lenguaje cultural propio mensajes externos; el espacio semiótico como organizador de mundos semióticos amorfos en la oposición centro/periferia; la memoria de la cultura.

### **El pueblo de la lluvia: contexto *socio-histórico-político-cultural* mixteco**

La antigua Mixteca fue un área densamente poblada; con la llegada de los españoles la población fue disminuyendo a causa de epidemias de viruela, sarampión y tifo. Otros factores fueron el hambre que provocó la falta de brazos que produjeran alimento, las guerras de conquista, la explotación por parte de los encomenderos, la agrupación forzada en pueblos o repúblicas de indios. La situación llegó a extremos tan insoportables ante la imposibilidad de llevar una vida digna, que la gente abandonaba sus casas, vagaba sin rumbo fijo, llegando incluso al suicidio. El despoblamiento fue mayor en la zona de la costa, en donde fue sustituida la población por esclavos afrodescendientes. Se calcula que desapareció un 75 por ciento de la población, de un total aproximado de 1 056 000 habitantes del siglo XVI.

Una fuente de información histórica importantísima son los **códices mixtecos**, que se destacan por la particularidad y belleza de su arte, contienen información histórica sobre los fundadores de las principales dinastías que gobernaron en el periodo Posclásico; en su narrativa plástica mezclan la historia de reyes-gobernantes con aspectos mitológicos de origen, narran la descendencia divina del gobernante; por lo anterior, los *códices-linajes-genealógicos* legitimaron el uso de los símbolos de poder a través de la creencia de que esta élite era la intermediaria entre los humanos y las divinidades. En estos documentos aparecen diferencias cosmogónicas sobre el origen del mundo, porque cada códice contiene la lógica cosmogónica del linaje respectivo,

cada documento narra los orígenes del señorío propio, en muy pocas ocasiones llegan a coincidir en cuanto a contenidos míticos. En síntesis, existen ocho códices prehispánicos (Hermann, 2008:26), que perduraron a pesar de la destrucción de los conquistadores, *relatos-imagen* que ofrecen ocho distintos mitos de origen de los ancestros mixtecos:

**Códice Bodley Anverso:** Contiene la genealogía de Tilantongo desde el siglo X hasta el siglo XVI.

**Códice Bodley Reverso:** Origen mítico del señor Lugar Bulto de Xipe y 4 Viento; contiene una reconstrucción de genealogías de Tlaxiaco y Achiuatla.

**Códice Nutall Anverso:** Origen mítico-histórico del señorío de Suchixtlán, periodo del siglo X al XVI.

**Códice Nutall Reverso:** Biografía del gobernante 8 Venado, elaborado aproximadamente en el siglo XIV.

**Códice Vindobonensis Anverso:** Relato sobre los orígenes míticos de los mixtecos.

**Códice Vindobonensis Reverso:** Genealogía de Tilantongo del siglo X al siglo XIV.

**Códice Colombino-Becker:** Biografía del gobernante mixteco 8 Venado (1063-1115) y del gobernante 4 Viento (1092-1164).

**Códice Selden:** Genealogías de Jaltepec del siglo X al siglo XIV.

El periodo de Conquista de la Mixteca realizado por Pedro de Alvarado y Francisco de Orozco (1520-1522) fue favorecido por las añejas rivalidades entre pueblos vecinos. En este periodo de arribo de los españoles, la Mixteca estaba bajo el dominio azteca (1458-1520), aunque conservaban sus antiguas divisiones territoriales y políticas. Durante este tiempo, hubo seis rebeliones mixtecas en contra del yugo azteca, que sin embargo fueron prontamente sofocadas. La relación con sus vecinos zapotecos fue de paz en algunos periodos, en otros fue de guerra, pero también fue de alianza para combatir a los aztecas. Finalmente, zapotecos y mixtecos se unieron a los aztecas para combatir juntos contra el invasor español:



F30140614HX El pueblo de la lluvia se celebra a sí mismo exaltando su identidad a través de la danza

La Mixteca estaba básicamente dividida en un gran número de señoríos formados cada uno por un pueblo y su comarca inmediata; que en algunos casos equivalía a un centro ceremonial con sus rancherías. En el momento de la conquista, la mayoría de ellos se hallaban agrupados en una serie de provincias o principados de diversos tamaños, mientras otros seguían independientes (Dahlgren, 1966:147).

Los antiguos mixtecos destacaron por ser grandiosos pintores de códices, como se anotó en líneas anteriores, aunque también sobresalieron como orfebres y en la cerámica. El esplendor del arte mixteco se encuentra ubicado en el periodo de 1350 a 1521 y se divide en cuatro grupos: cerámica, códices, arte lapidario y metalurgia. Estas cuatro manifestaciones artísticas guardan un estilo propio, incluso comparten los mismos dibujos en el caso de los códices y la cerámica, destacando las figuras de animales. Además, estos cuatro grupos plásticos han permitido establecer conexiones con otras *aesthesis*.

La cosmovisión antigua de los mixtecos o *Ñuu Savi* es un conjunto de saberes filosóficos que ponen en el centro el orden en oposición al caos, constituyendo la **búsqueda de la armonía con el universo**, la búsqueda de la reproducción de este supuesto orden armónico reflejado en el orden de la vida terrenal, fenómenos materializados en leyes de creación y mantenimiento del orden del mundo. De acuerdo a Ojeda (2010) la creación del mundo mixteco, según la versión registrada por fray Gregorio de Aguilar (Dahlgren lo cita como fray Gregorio García), narra que después de un inicio de oscuridad y tinieblas, llega la luz; después de la confusión llegan los dioses primigenios, que posteriormente parirán a los demás dioses. En un segundo momento los dioses seleccionan su morada en la tierra, en un cerro muy alto; una vez establecidos los dioses padre y madre, estos engendran hijos sabios, hermosos, discretos y competentes en todas las artes. En un tercer momento, los hijos establecen el culto a los dioses de sus padres, utilizando incensarios de barro, hacen la primera ofrenda del mundo. Posteriormente, aparecerán los sacrificios rituales propiciatorios a través de la sangre bendita. Por último, aparece un diluvio que acaba con todos los dioses, para que después aparezca un dios creador del cielo y de la tierra que restituye el género humano y así de esta manera se pobló el reino mixteco: Transformación del caos en orden por el acto divino de la creación.

Al igual que en otras culturas de Mesoamérica aparece el modelo arquetípico de los **cuatro rumbos del universo** y la deidad creadora en el centro; este modelo abstracto sugiere la idea del infinito como un círculo sin límites, una versión del cosmos con un origen céntrico eterno, punto de apoyo necesario. Esta idea cosmogónica se reproduce hasta la actualidad en las comunidades mixtecas contemporáneas: el ombligo del mundo es el pueblo propio, desde el cual salen los caminos hacia

los cuatro puntos cardinales de la tierra, y la deidad creadora antigua se transforma en el santo patrono actual.

### **Tierra del Sol: Los mixtecos actuales**

En la actualidad, los mixtecos son el cuarto grupo étnico más numeroso de México y se autodenominan como *Ñuu Savi*, que traducido al español significa “Pueblo de lluvia”. Fueron los nahuas quienes nombraron esta vasta región como *Mixtlan* (lugar de nubes), o *Mixtecapan* (país o nación de los mixtecos). Este accidentado territorio está dividido, por su altura, en la Mixteca Alta, la Mixteca Baja y la Mixteca de la Costa. Políticamente abarca el noroeste de Oaxaca, el sur de Puebla y una porción al oriente de Guerrero. Dentro de esta semiosfera, conviven grupos étnicos amuzgos, chocholtecos, ixcatecos, nahuas, popolocas, triquis, y afrodescendientes. El referente de ser hablante de la lengua mixteca como emblema identitario, no es definitivo, ya que mucha gente que ya no habla la lengua mixteca, sigue manteniendo su identidad como mixteco, incluso cuando migran temporalmente a otras ciudades dentro o fuera del país; de hecho, los mixtecos actuales son grandes promotores de los valores étnicos propios, su música, su danza, sus artes, su gastronomía, y la promoción de la lengua mixteca a través de talleres comunitarios.

Pese a sus diferencias internas, todos los mixtecos participan del mismo mito de origen, lo cual es la mejor prueba de un pasado común y compartido (Mindek, 2003:14).

La gran diversidad de **nichos ecológico-culturales** ha propiciado un gran intercambio de bienes simbólicos desde tiempos antiguos hasta la actualidad. El prestigio ancestral de los artistas plásticos mixtecos ha continuado a través del tejido de sombreros de palma, de la producción de textiles, y sobre todo en la elaboración de máscaras talladas en madera que se utilizan en las diversas danzas.



F31260713HL Pedir por la lluvia sagrada acariciando la piel del mundo

El ciclo anual de fiestas está estrechamente vinculado al calendario católico, aunque mantiene cierta continuidad con prácticas prehispánicas, ligadas a la memoria de la cultura mixteca. La principal de estas continuidades es la que se refiere a los **rituales de petición y propiciación de lluvias**, y los rituales asociados al agradecimiento por la buena cosecha.

Otra continuidad en la memoria ancestral de la cultura mixteca, tiene que ver con las deidades locales, como es el “**corazón del pueblo**”: el dios tallado en piedra, dueño del cerro y de los animales, el patrón del lugar; éstas son entidades no-humanas a quienes hay que pedir permiso a través de rituales, antes de hacer cualquier incursión o alteración al entorno natural. Estos dioses que sobrevivieron a la barbarie de extirpación “idolátrica” por parte de la espada y la cruz, actualmente son venerados a través de fiestas comunitarias; en varios cerros de la mixteca existen estos adoratorios naturales, estos seres antropomorfos sobreviven en la

memoria de la cultura materializados en piezas arqueológicas que están celosamente custodiadas por su enorme carga simbólica: son “el corazón del pueblo”:

El sacerdote comunicaba al cacique que era menester convocar a la fiesta anual, que duraba varios días, incluían como rasgos principales: autosacrificios, comida, borrachera, canto y danza. Esta deidad principal era conocida como “Corazón del Pueblo”, era identificada por su nombre calendárico, era antropomorfo, de tamaño pequeño y de piedra verde (Dahlgren, 1966:229).

Los mixtecos actuales empiezan a ceder paso a un culto de religiosidad popular católica, en la que el “corazón del pueblo” que encarnó la antigua deidad prehispánica de piedra verde, es ahora encarnado por el culto al santo patrono local. Es dentro del contexto de la fiesta grande al santo patrón donde se hace gran derroche de **exaltación identitaria**, se gasta mucho dinero, se echa la casa por la ventana para contratar grupos musicales de moda, se queman castillos, toritos; la fiesta es ocasión para el encuentro entre amigos y familiares, intercambio de varias noticias, como las relacionadas con los que están lejos del terruño, de los que ya no están entre nosotros, tiempo de estrenar ropa nueva, nuevo sombrero, tiempo para el romance entre jóvenes y no tan jóvenes.

El **prestigio** se gana sirviendo a la comunidad, cumpliendo con los cargos comunitarios, cooperando para el mantenimiento del pueblo, para los gastos de la fiesta; la pertenencia a la comunidad es un proceso acumulativo, cuya evaluación es la confirmación de la pertenencia al grupo étnico por parte de la colectividad. Dentro de la semiosfera mixteca, la música y la danza son parte fundamental en la fiesta. La música está presente en todo el ciclo de vida: nacimiento, bautizo, confirmación, primera comunión, boda, muerte. La diversidad de estilos es una constante dentro del territorio, porque cada músico se presenta

como representante de su propio pueblo, es un embajador cultural que desempeña la función de “hablar” en nombre del pueblo a través de la música. En este sentido, la premisa es tocar como nadie, y mostrar cómo se tocan en el pueblo los sones, tocarle “recio”, por lo que difícilmente se encontrarán interpretaciones que suenen parecidas entre sí; **la música es identidad**, distinción entre lo propio y lo ajeno, reapropiación y reelaboración de lo que viene de fuera, traducción a un lenguaje propio.

La danza ancestral, la que ha sido heredada a través de varias generaciones, es un elemento emblemático de identidad local para los mixtecos actuales. Cada danza busca tener sus rasgos particulares, por lo cual cada pueblo busca que su coreografía, su indumentaria, sus textos, su musicalización sean diferentes de las demás danzas: ser diferentes porque la danza es identidad:

En el plano ritual y simbólico, las relaciones entre los indígenas y los afro-mestizos se expresan a través de las danzas, en las que tanto unos como otros se burlan de los rasgos que consideran risibles en el otro, y también en los mestizos (Mindek, 2003:26).

En julio de 1526 llegan a México la orden mendicante de los dominicos, quienes de manera progresiva mantuvieron presencia en la región mixteca-zapoteca, utilizando a la ciudad de Oaxaca como centro de operaciones general, y a Teposcolula y Yanhuitlan como punto de apoyo para la Mixteca, ejerciendo así un monopolio evangélico sobre el territorio (Ricard, 1986:138).

Recibir el sacramento bautismal era la ceremonia en la cual se renunciaba al paganismo, se exorcizaba al “demonio” que vivía dentro del cuerpo. Pero antes de ser bautizado había que reunir ciertos requisitos de orden obligatorio para el neo-converso: saber las oraciones piedra angular del catolicismo, el Padre Nuestro, el Credo, el Ave María y haber

asistido a pláticas edificantes. Una vez que el diablo deshabitaba el cuerpo y el alma del ancestral mesoamericano, se hacía una gran fiesta:

Entre tanto sonaban la música y las campanas y todo terminaba con un sermón, en el cual se recordaba a los nuevos cristianos las obligaciones que acababan de contraer. Por la tarde había danzas (*mitotes*) y todo género de regocijos (Ricard, 1986:177).

La enseñanza del catecismo y la doctrina cristiana incluía un elemento pedagógico visual que resultó poderoso y muy efectivo: los cuadros o pinturas que exponían los terribles tormentos que se recibirían en el infierno quienes no se sometieran a la nueva fe: **la guerra de las imágenes** iniciaba. En estos cuadros aparecían ilustrados los demonios torturando a los indios que habían rechazado la fe, o que una vez aceptada la habían roto y regresaban a sus antiguas prácticas paganas. Una vez instaurado el sacramento de la confesión, también se utilizó como herramienta visual de ayuda para el misionero, que el confesante dibujara sus pecados. El beneficio principal de los neoconvertidos que aceptaban, al menos en apariencia, renunciar a su antigua fe, fue el acceso al servicio de hospitales, que eran construidos, mantenidos y asistidos por otros indígenas (Ricard, 1986:181).

Antes de la llegada de los españoles, **la noción de pecado no existía**. El equivalente más cercano a la noción de pecado era concebido por los antiguos como “impureza corporal”; el acto de confesión y su posterior acto de penitencia a través del autosacrificio, que consistía en sacarse sangre de las orejas y de la lengua, solo estaba asociado a conductas sexuales y a la embriaguez (Dahlgren, 1966:241). Las antiguas prácticas rituales de ofrendas de sangre a través de heridas en el cuerpo por parte de los antiguos, se transformaron paulatinamente en las procesiones flagelantes, mismas que sobreviven en la actualidad, como es el caso de Taxco y Tzintzuntzan.

Una vez echada a andar la **maquinaria ideológica misionera**, la iglesia y su respectivo convento (construidos sobre las ruinas de los antiguos teocalis) se convirtieron en centro rector político-cultural desde donde se tomaban decisiones administrativas importantes, y desde donde se aplicaban los sacramentos católicos. Abatir el paganismo en los centros más importantes permanecía como la meta misionera fundamental, dislocar antiguas cosmovisiones, sustituir un culto por otro culto, para así fortalecer la conquista militar a través de la conquista espiritual. Aparece el atrio de la iglesia como lugar primordial de la vida religiosa: camposanto, espacio para procesiones, espacio para la conversión masiva –en el caso de las capillas abiertas–, y lugar de resguardo para la población española en caso de una posible rebelión.

Muy pronto los misioneros notaron la gran afición de los indígenas por las fiestas fastuosas, en las cuales se hacía todo un derroche de elementos simbólicos materiales y espirituales, herencia del antiguo culto hacia las deidades ancestrales:

Por otra parte, en la época anterior a la Conquista las fiestas y ceremonias eran continuas, brillantísimas y largas: había, por ello mismo, necesidad de remplazarlas por algo análogo (Ricard, 1986:272).

La preocupación principal de la empresa evangelizadora era que al hacer un comparativo entre ambos cultos, los neoconvertos las hallaran poco atractivas, incitando de esta manera el regreso a antiguas prácticas paganas. De ahí el esmero por los frailes por hacer resplandecientes oficios, procesiones y fiestas ostentosas llenas de música, y de esta manera atraerlos a los templos edificadas para el nuevo culto; esta preocupación influyó de manera determinante en la imponente arquitectura religiosa conventual, cuya construcción fue hecha por manos indígenas. Las procesiones indígenas se convirtieron en algo fastuoso, superando en



F32260713HL La guerra de las imágenes no cesa: ¿Quién es más diablo?

ese rubro a las que se hacían en España, se multiplicaron y crecieron, se efectuaban durante todo el año, al igual que las antiguas fiestas “paganas”, se volvieron cotidianas, en ellas participaba todo el pueblo, sin ningún tipo de jerarquía social. Las procesiones remplazaban antiguos ritos paganos, por lo cual nunca fue la intención de los misioneros prohibirles estos actos, ya que funcionaban de alguna manera como **válvula de escape social**. Enmarcados fundamentalmente por canto, música y danza, el reto misionero fue cristianizar esas prácticas.

Las danzas quedaron integradas a tal grado que en algunas ocasiones se efectuaban dentro de las iglesias. El atrio, la plaza pública y los patios de las casas se transformaron en el espacio por excelencia para la ejecución de la danza. El método de sustitución de antiguas prácticas paganas se aplicó de manera notable a través de la Danza Moros y Cristianos. Esta danza representa un simulacro de lucha, que incluye diálogos, entre moros y cristianos, encabezados por Pilatos al mando de los moros y Santiago

al mando del ejército cristiano. La danza termina con la rendición y el bautismo de los musulmanes y el triunfo espiritual-militar-político del bando cristiano. Es importante hacer notar que los misioneros Dominicos no fueron quienes introdujeron esta danza en la Nueva España, pero si fueron sus principales difusores y promotores (Ricard, 1986:290).

Aunque la política de sustitución aplicada a la práctica dancística estaba en marcha, no cesó la preocupación de los misioneros por el auge y esplendor que estaba cobrando, misma que podría llevar a que los neoconversos regresaran a sus antiguas prácticas paganas y remplazaran el culto divino que tan insistentemente defendían y que tanto trabajo les había llevado imponer. Es así que en 1555 se prohibió danzar antes del alba, y suspender la danza una vez iniciada la misa principal. Las prohibiciones de ninguna manera menguaron esta práctica, porque ante un acto prohibitivo, simplemente trasladaban a otro espacio la danza, por ejemplo, en el caso del santuario de la Virgen de Guadalupe:

En 1853 el arzobispo de México prohibió estas danzas, pero con esa tenacidad que les es característica, los indios se limitaron a mudar de sitio, pasando del sagrado recinto a la plaza que ciñe el santuario, y perduran hasta nuestros días (Ricard, 1986:295).

En conclusión, la práctica de la danza se sale del control del clero. La duda respecto a en qué grado esta práctica estaba disfrazada de cristiandad para conservar el antiguo sentido, nunca les sería resuelta. Sahagún se mostró siempre inquieto respecto al culto a la Virgen María, en el cual veía una “**idolatría disfrazada**”, o sea, que en vez de rendirle culto a la imagen a la “madre de dios”, en realidad se continuaba haciendo un culto a la deidad prehispánica Tonantzin. En este caso, a la mirada del misionero, pudo tener cierto éxito la sustitución del culto, lo que no previeron fue la sustitución de la peregrinación al santuario antiguo.

Un caso más de política de sustitución de un culto por otro fue el teatro (Ricard,1986:304), práctica muy conocida por los aztecas. La estrategia fue hacer traducciones de autos sacramentales al náhuatl, para que después fueran representados por los propios indios. Los temas de estos autos sacramentales eran el infierno, el demonio, las tentaciones, el aprendizaje del trabajo, el dolor. Un aporte visual por parte de los indígenas que representaban estas obras teatrales fue el uso de flores en el escenario, que era diseñado por ellos mismos. El diablo era un personaje que nunca faltó en este tipo de obras de teatro con fines edificantes y de conversión. Es muy probable que de uno de estos autos titulado “La Adoración de Los Reyes” se haya desprendido la Pastorela como la conocemos actualmente. Permitirles a algunos actores disfrazarse de animales durante estas dramatizaciones, fue una manera de conservar en la memoria de la cultura ancestral un rasgo de la antigua tradición teatral azteca, que los misioneros no prohibieron. Lo único que si prohibieron fue la participación de las mujeres, para no alentar un posible regreso a las antiguas prácticas “paganas”. El **infierno y el diablo** eran los temas centrales del teatro edificante, el objetivo principal era **atemorizar el corazón de los hombres**.

### **3.2 Etnografía de La Danza de Los Diablos de La Divina Providencia**

#### **Huajuapán de León a través de sus Imaginarios colectivos**

La Heroica Ciudad de Huajuapán de León es también conocida como “La Tierra del Sol”, como “La Perla de la Mixteca”, como “El país de Las Nubes” o como la “Puerta de Luz de Oaxaca”. Guaxuapa, como era conocida por los abuelos, se encontraba situada en la falda del cerro de La Soledad, posteriormente se fundó en el lugar actual de asentamiento la Nueva Guaxuapa, aproximadamente en el año de 1561.

Etimológicamente hablando, Huajuapán significa “huajes junto al río” y proviene del náhuatl: huaxin (huaje) y apam (río). En el mixteco actual se le conoce como Ñudee (tierra de valientes). En el año de 1884, por decreto, se le llamó oficialmente como Huajuapán de León, en alusión al General Antonio de León, figura importante en la guerra de Independencia y quien fuera el primer presidente municipal de Huajuapán.

Se encuentra ubicada al sur de la Capital mexicana a unos 350 kms, y a 194 kms de la Ciudad de Oaxaca. Su clima es templado. De acuerdo al más reciente censo realizado en el año de 2010, la población total es de 69 839 habitantes.

### **Poética de los restos arqueológicos: el Cerro de las Minas**

Al igual que sucedió con las deidades antiguas mixtecas, que se categorizaron de forma general como “demonios”, los templos de culto antiguos fueron categorizados como “casas del demonio”. La Mixteca está llena de cerros en cuyas cimas hay ruinas de antiguos lugares de culto, que son testimonio material de la importancia de estos lugares. Los sitios arqueológicos son considerados por sus habitantes contemporáneos, como **moradas de los ancestros**, no hay que olvidar que las antiguas divinidades vivían en los cerros. La belleza de las ruinas arqueológicas, de los “cerros hechos a mano” como fueron llamadas por algunos cronistas como Sahagún, nos hace conscientes de la devastación-desolación del tiempo, de lo caduco de la vida y las civilizaciones; pero también nos consuela ante la posibilidad de recuperar ese pasado a través de la **reconstrucción de la memoria de la cultura**, a través de la restauración del tiempo ancestral, reconstrucción de un tiempo que se pensaba irrecuperable. Poética hacia el pasado endeble: “la ruina es



F33240713HJ Huajuapán vestido de fiesta: romper lo cotidiano semiotizando el espacio y hacer de la calle un jardín

apreciada precisamente por su carácter incompleto, por las marcas que el tiempo ha dejado en ella, por la vegetación salvaje que la cubre, por sus musgos y sus grietas (Eco, 2010:285)”. Este encanto hace que estos lugares se conviertan en emblemas identitarios de fuerte pertenencia comunitaria.

El Cerro de las Minas (cultura Ñuiñe) se ubica al norte de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca. Fue centro rector económico-político-cultural en un radio de 10 a 15 km. Fue fundado en el Preclásico Tardío, es el único sitio arqueológico que puede ser visitado por el público. Construido principalmente con plataformas escalonadas, el sitio está asentado en la punta de un cerro, lo que sugiere que fue un punto estratégico militar:

El palacio cuenta con cuartos, un patio central con escalinata y una tumba grande, la tumba 5, en el lado opuesto a la escalinata. En las laderas sur y oeste del cerro se encuentran por lo menos tres conjuntos

de casas con tumbas, probablemente centros de barrios controlados por familias de elite (Winter, 2008:38).



F34240711HJ Poética de las casas viejas como morada de los ancestros:  
El Cerro de las minas

La información que han arrojado las investigaciones sobre este sitio, hacen referencia a rasgos culturales como el sistema de construcción “bloqueylaja”, escrituranuiñe, cerámica anaranjada-café, figurillas hechas con moldes, instrumentos musicales (silbatos), “cabecitas colosales”, urnas con la representación del dios viejo del fuego huehuateotl y entierros humanos. Los antiguos habitantes de este lugar hablaban el protomixteco; el Cerro de las Minas fue abandonado aproximadamente en el año 800 d.C.

Actualmente se busca superar el abandono del sitio por parte de las autoridades del INAH, como también se busca evitar el “vandalismo” de pintas de graffiti del que han sido víctima los muros de edificios y escalinatas principales. Lo que se busca es hacer conciencia en las generaciones de niños y adolescentes respecto a la importancia del sitio, las estrategias incluyen visitas guiadas a alumnos de primaria, secundaria

y preparatoria. Además, las autoridades municipales encargadas del área cultural, han realizado algunos eventos de música y danza tomando como **escenario natural** el sitio arqueológico.

### **La guerra de Independencia y el Sitio de Huajuapán: resistir hasta el último aliento**

Durante la Guerra de Independencia, en los meses de abril a julio del año 1812, sucedió en Huajuapán de León uno de los sucesos más importantes en la historia de México: el Sitio más prolongado, que duró 111 días; el pueblo liderado por el Capitán Valerio Trujano, resistió heroicamente ante las tropas realistas. El día 5 de abril de 1812 frente al atrio de la Catedral de Huajuapán, Valerio Trujano y su Estado Mayor convocan al pueblo Ñudée para defenderse del yugo español. En la arenga les dice que fue enviado por órdenes del General José María Morelos, y después de encomendarse al Señor de los Corazones ofrece su “sangre como precio por la libertad”. Son muchos los personajes que intervinieron en este hecho histórico y que han permanecido en la memoria de la cultura, personajes entrañables que forman parte de los imaginarios huajuapeños: La niña Conchita, Remigio Sarabia, Ignacio Navarro, Don José Herrera y Miguel Camacho.

En la tradición oral quien más revuelo ha causado en los imaginarios es el personaje de Remigio Sarabia, mejor conocido como el Indio de *Nuyóo*. El sitio se había tornado insoportable, sin comida, sin parque, con muchas bajas; el Capitán Valerio Trujano se entera que el General José María Morelos rompió con el cerco de Cuautla y que se encuentra muy cerca, en Chilapa; ante la desesperación manda llamar a Remigio Sarabia encomendándole que cruce la línea del ejército realista y pida ayuda a Morelos. En la madrugada, Remigio cruza por la barranca sin ser visto ni oído por los soldados españoles. La tradición oral nos brinda



F35240711HJ Remigio Sarabia, el indio de *Nuyóo*: memoria viva de ciertos días

dos versiones de este hecho: la primera nos dice que Remigio cruzó inadvertido gracias a una piel de cerdo que utilizó para cubrirse y cruzar sin ser visto; la segunda nos dice que Remigio era una persona dotada de poderes de nahual, por lo que transformarse en algún animal para no ser visto, pudo ser una tarea fácil. En cuanto sale Remigio en busca de la ayuda de Morelos, se inicia un novenario al Señor de los Corazones, para pedirle ayuda, para pedir por todos los sitiados, para encomendar a los caídos en la lucha, para pedir piedad. Exactamente nueve días después, cuando el novenario terminaba, y cuando las esperanzas estaban casi extintas, entra José María Morelos a Huajuapán, rompiendo así el sitio más prolongado de la historia, “el pueblo Ñudée se vistió de Gloria” porque es un pueblo de valientes.

El 23 de julio de 1812 fue roto el Sitio más prolongado de la Guerra de Independencia. Por las calles de Huajuapán pasaron triunfantes el

Padre Morelos, Nicolás Bravo, Hermenegildo Galeana y el General Vicente Guerrero, al derrotar al ejército realista del comandante Regules y de Francisco Candelas (Mendoza, 1984:43).

### **El Señor de los Corazones: Corazón del Pueblo, Santo Patrón, El Morenito**

El principal milagro atribuido a esta imagen es haberlos liberado del sitio español narrado anteriormente; se sabe que antes de este hecho histórico la celebración era en el mes de diciembre, pero ante la magnitud del milagro, se cambió la fecha de la fiesta grande al día 23 de julio, el día en que entró José María Morelos a romper el sitio.

La imagen del Señor de los Corazones es una figura que representa un Cristo de piel morena. Según la tradición oral, esta imagen era propiedad de un esclavo, quien decidió donarla a la iglesia, después de que por descuido estuvo a punto de ser consumida por las llamas de un incendio en el antiguo lugar de residencia de la imagen.

Al igual que hace doscientos años, se hace un novenario que culmina el 23 de julio; una vez que termina el novenario, se inicia una procesión por las calles principales de Huajuapán, el trayecto es adornado con **tapetes-alfombra multicolores** de aserrín que son creaciones artísticas efímeras producidas por los vecinos, y que son instaladas durante la madrugada; algunas leyendas inscritas en los tapetes de aserrín dicen: “Viva Cristo, Señor de los Corazones” o “Bienvenido Morenito”. Este espacio de encuentro para elaborar los tapetes-alfombra, se ha convertido en una tradición, en un lugar para el reencuentro entre familiares que vienen de sus lugares de asentamiento migracional, únicamente para cumplir con este encargo.

La procesión es acompañada con música de mariachis, bandas de viento, personas descalzas, personas enfermas o con alguna discapacidad. Durante el recorrido, se busca afanosamente la oportunidad de cargar al “Morenito”, mientras tanto la gente arroja globos y papelitos de colores desde las azoteas de las casas. Una vez concluida esta procesión, la imagen es bajada de su altar para que sea besada por los miles de fieles, que vienen desde diferentes partes de la región mixteca y del país a manifestar su fe. Quince días dura la fiesta, la cual es aprovechada para ofrecer a través de una Expo-Feria un sinfín de mercancías de la región, también hay juegos mecánicos, bailes populares y eventos culturales.

Es importante resaltar que en este imaginario colectivo se amalgaman lo sagrado y lo profano, lo cívico y lo religioso, ya que alrededor de la imagen del “Morenito” se encuentran las heroicas acciones locales de Valerio Trujano, Remigio Sarabia y José María Morelos. Esta



F36240711HJ El Señor de los Corazones: el corazón del pueblo

bidimensionalidad les confiere a los huajuapeños la auto-adscripción de “Pueblo de valientes, patriotas y cristianos”; esta celebración reúne a todos los barrios y colonias de Huajuapán, por lo que se considera a el Santo Patrón un referente primordial de identidad étnica.

### ***Aesthesis-ritual-comunal a escena***

La categoría o concepto de *estética* proviene de *aisthesis*, que significa “sensibilidad”. En la actualidad, la categoría de estética se refiere al conjunto de teorías que estudian lo bello y lo feo, y es aplicada en el análisis del arte. Sin embargo, en las sociedades tradicionales la estética va más allá de estos fines, está asociada a sentidos, a lo sensible, a discursos visuales, a cosmovisiones; por lo que la categoría de estética se ha quedado corta para fines heurísticos dentro de un modelo de análisis para las culturas ancestrales, por lo que se propone la categoría de **aesthesis**, entendida como una manera de decolonizar la estética para que surja la dimensión subjetiva, el regreso del sujeto emotivo-afectivo cargado de todo su bagaje socio-histórico-político-cultural (Mignolo, 2010, 2019).

El sentido de la *aesthesis* de la danza es producir estados emocionales; la ***presentación-representación-decodificación*** se hace de forma pública a través del ritual dancístico, las máscaras de diablo, la indumentaria de catrín, la música de chilenas y demás aspectos de la danza, se transfieren y se comparten en forma colectiva, en la plaza, en el atrio de la iglesia, en la Casa de Cultura, en las calles de la ciudad, en las calles del barrio.

**La dimensión ritual** de la danza requiere de ciertos matices, a continuación, se presentan las características de ritual, posteriormente se aplica esta categoría al objeto de estudio. Retomo de manera textual extensa la síntesis que hace Rodrigo Díaz sobre las características que comparten los rituales:

1. *repetición*: ya sea en un tiempo y espacio establecidos o vagamente preestablecidos, ya sea de contenido, de forma, o de cualquier combinación de éstos;
2. *acción*: una cualidad básica del ritual es que configura una actividad no espontánea; en él existen <<actuaciones>> como las indicadas en una obra de teatro; de aquí -es decir, de esta analogía- que el ritual implique hacer algo, y no sólo decir o pensar algo;
3. *comportamiento «especial» o estilización*: las acciones o los símbolos desplegados en el ritual son en sí mismos extraordinarios, u ordinarios pero usados de un modo inusitado -estilizado-, un modo que fija la atención de los participantes y observadores en ellos; en los rituales hay como una complacencia en fascinar, desconcertar y confundir: no en pocas ocasiones producen disonancias cognoscitivas;
4. *orden*: los rituales son, por definición, eventos organizados, tanto de personas como de elementos culturales; tienen un principio y un fin; no excluyen momentos o elementos de caos y espontaneidad, pero éstos se hacen presentes sólo en un tiempo y espacio prescritos; el orden constituye muchas veces el modo dominante y puede llegar a ser exageradamente preciso: incluso es este acento en el orden lo que de continuo singulariza o coloca al ritual como una instancia aparte; me interesa poner de relieve un caso particular:
  - 4.1. *reglas y guías*: lo que suele quedar explícito en los rituales -y reconocido por quiénes los ejecutan- es quién hace qué y cuándo; las guías y reglas de acción, prescritas por tradición o convención, son explícitas, pero las razones para actuar, los significados, los motivos o las interpretaciones de las acciones rituales no lo son necesariamente; una regla central de los rituales es aquella que estipula quién puede participar directamente y quién no: institucionalmente, los rituales incluyen y excluyen, segregan e integran, oponen y vinculan en ciertos contextos a ciertos actores humanos y no humanos;
5. *estilo presentacional evocativo y puesta en escena*: los rituales intentan producir, por lo menos, un estado de alerta, solícito y atento, aunque, en realidad, apuntan a comprometer de alguna forma -afectiva, volitiva, cognitiva- a los actores, y comúnmente lo hacen mediante manipulaciones de símbolos y de estímulos sensoriales;
6. *dimensión colectiva*: por definición los rituales poseen un significado social, su mera representación contiene ya un mensaje social; la representación no

es sólo un instrumento para expresar algo, es en sí misma un aspecto de lo que se está expresando; señalo un caso particular:

- 6.1. *dimensión pública*: no es necesario que todo ritual contemple una audiencia: es dable pensar en rituales ejecutados por un solo actor cuando sigue reglas que son de dominio público -enseñadas y aprendidas socialmente-, es decir, las reglas exigen que sean reconocidas públicamente y que sean transmitidas por alguna comunidad o por un actor pertinentes;
7. *felicidad e infelicidad*: la evaluación del desempeño de los rituales no se hace en función de su validez, sino en términos de su adecuación y relevancia institucional o cultural; la evaluación descansa en la «felicidad» o «infelicidad» de su realización (en el sentido propuesto por Austin, 1970); no obstante, en antropología muy poca atención se ha dedicado a los desempeños rituales «infelices»;
8. *multimedia*: los rituales hacen acopio de múltiples y heterogéneos canales de expresión: sonidos y música, tatuajes y máscaras, cantos y danzas, colores y olores, gestos, disfraces y vestidos especiales, alimentos y bebidas, reposo y meditación, silencio; constituye un género híbrido; y
9. *tiempo y espacio singulares*: los rituales fragmentan el fluir de la vida cotidiana, se realizan en un tiempo y en un lugar más o menos acotados, o que se van acotando en su mismo desarrollo; al mismo tiempo esos pedazos de tiempo y espacio, que se estiran y encojen, dotan de peculiaridad al ritual que en ellos se despliega, le imponen un límite (Díaz, 1998:226).

La *danza-ritual*, retomando la propuesta de Díaz, quedaría configurada por las características arriba señaladas; la *repetición* dentro de un tiempo-espacio que puede ser el atrio de la iglesia en los días de fiesta patronal, la calle, la plaza pública, etc.; la *acción* que si bien la danza sigue cierto guion teatral-performático preestablecido, se presta a la improvisación; el *comportamiento especial o estilización*, inscrito en la corporalidad del danzante, en el manejo del icono del diablo, en los símbolos-metáfora (chivarras y látigo), el danzante-diablo que busca “fascinar, desconcertar y confundir” y la “disonancia cognoscitiva” que produce el impacto visual de la danza del diablo en el atrio de la iglesia; se mantiene un *orden-reglas-guías* a través de la organización

interna del grupo, el principio y el fin de la danza es señalado por el personaje conocido como el Mahoma, quien vigila el orden, al danzante se le prepara y se le explica lo que hay que hacer, el sentido y la historia de la danza, el grupo decide quien participa y quien no, en el ámbito sagrado hay un vínculo con actores humanos (los sujetos que observan) y actores no humanos (el Santo Patrón); el *estilo presentacional evocativo y puesta en escena* obliga al espectador estar alerta, invadir el espacio de representación puede acarrear ser víctima de un latigazo, los danzantes buscan la atención “afectiva, volitiva, cognitiva” de los actores humanos y no humanos; la *dimensión colectiva* es fundamental en el caso de la danza-ritual; la *felicidad e infelicidad* dependerá de la evaluación que cada grupo de danza elabore, durante y al final de la representación, aunque siempre se busca que año con año se mejore, la evaluación de los actores que observaron la danza será relevante en la medida que la representación haya sido más “vistosa” que el año anterior, o menos “bonita” que el año anterior; la *multimedia* es el aspecto del orden de lo visual que más atrae a las personas, es lo que seduce la mirada, la música de banda tocando chilenas es un canal de expresión que llama al baile, que invita a sumarse a la Calenda, el color y la indumentaria de los danzantes son sumamente atractivos, el sabor del mezcal que reparte el Mahoma a la gente que se va sumando a la fiesta, el diablo que nos invita a bailar, seducción de los sentidos; el *tiempo y espacio singulares*, la danza-ritual rompe el tiempo cotidiano, tanto para el danzante, como para el público que recibe la danza.

La multidimensionalidad de la categoría de identidad es un problema de investigación que no pretendemos agotar en este trabajo: identidad mundial, identidad continental, identidad nacional, identidad regional, identidad étnica, identidad comunitaria. Esta tipología contiene criterios



F37250711JX Densidad de sentido en la máscara: el diablo tiene mil formas que provocan acaloradas discusiones, ya que la categoría de identidad es polisémica, apunta a múltiples y complejos fenómenos; en este sentido, es poco pertinente referir a la existencia de identidades esenciales:

...la identidad representa un fenómeno procesual y cambiante, históricamente ligado a contextos específicos... La historia identitaria de una sociedad aparece así como un vasto conjunto de diferentes imágenes especulares de sí misma, aunque generalmente orientadas hacia un modelo que pretende definirla (Bartolomé, 1997:43).

Un aspecto determinante de la identidad étnica es su carácter contrastivo, *nosotros* y los *otros*, expresión de relación entre identidades diferenciadas. Lo étnico aparece como una construcción ideológica, vinculada a la historia de cada grupo:

En general, la mayoría de los términos usados para nominar a los blancos o mestizos tienden a calificarlos como “catrines”, es decir gente rica y elegante; significativamente, en el nivel popular, la figura del demonio es representada como un “catrín”, incluso en las imágenes de la lotería (Bartolomé, 1997:47).

La identidad étnica posee un **contenido elevado de afectividad**, que se puede observar en los siguientes aspectos: identificarse con sujetos semejantes a *nosotros*, la seguridad emocional que proporciona la fiesta como máxima expresión de la identidad étnica, las lealtades étnicas de parentesco, compartir una historia y un territorio común, etc.

Los grupos étnicos no son internamente homogéneos, no existe una forma estandarizada de ser mixteco, ya que el territorio mixteco está conformado por grupos heterogéneos, aunque compartan tradiciones culturales: “Para ser gramáticamente inteligibles las identidades no necesitan ser estructuralmente equivalentes (Bartolomé, 1997:59)”. Las variaciones en la indumentaria de la danza sirven para marcar diferencia, aunque paradójicamente, marcan una filiación común. Las bases culturales de la identidad étnica (Bartolomé, 1997:75) serían: la lengua, el territorio, la indumentaria, compartir imaginarios simbólicos, el estilo de vida, la historia, la economía, el parentesco y la participación política.

En cuanto a la **filiación lingüística**, no se presupone que esto implique una adscripción homogénea-totalizante, ya que en la compleja semiosfera mixteca oaxaqueña la unidad está basada en la diversidad; recientemente, los mixtecos han demostrado un incremento en el número de hablantes. Como hemos mencionado, la pérdida de la lengua materna no supone la pérdida de la identidad, porque aunque es un referente fundamental en la memoria de la cultura, no es el único.

La **vida cotidiana** es uno de los espacios en donde se concreta la dimensión simbólica de la cultura, lugar de expresión de una identidad social (nosotros) búsqueda de diferenciación de otra identidad (ellos). Ser mixteco, ser huajuapeño, y pertenecer a un barrio o colonia, simboliza una manera de existir, que se construye día a día a través de la cotidianidad.

El **territorio** es el espacio donde ocurre la vida, marco físico-simbólico para la experiencia del grupo, sustento de la memoria de la cultura. En los códices mixtecos, el territorio se representa a través de la metáfora visual de la estera, simbolizando como se entretajan la dimensión tiempo-espacio. Los cerros que rodean el paisaje de Huajuapán de León, la plaza pública, el parque, el kiosco, el atrio de la iglesia, las calles de la ciudad y el espacio de representación de la danza dentro del barrio, son referentes visuales cargados de sentido emotivo-afectivo.

La **historia** como referente identitario inscrita en la memoria de la cultura, es fundamental en la autoconciencia étnica, adquiere un valor político-cultural porque brinda la oportunidad de compartir un pasado común. Es así que acontecimientos históricos huajuapeños como la fundación de la Villa, su ascenso a la categoría de Ciudad, el Sitio de Huajuapán, y demás aspectos históricos, permanecen vigentes en la memoria colectiva.

Respecto a la **dimensión económica**, sobre todo en el *continuum* campo-ciudad, la realidad ha demostrado que abandonar la clase campesina no supone un abandono de la filiación étnica. El principio de reciprocidad está presente en los grupos de migrantes que desde 1920 empezaron a llegar en las inmediaciones de la ciudad de Huajuapán, los referentes simbólicos fueron insertados y refuncionalizados por parte de los actores para recrear las tradiciones dentro del nuevo contexto, sobre todo en lo que se refiere a la danza y la música como referentes primordiales.

La **indumentaria** es marcadora de identidad, desde los tiempos ancestrales; la vestimenta como símbolo diacrítico de identidad destaca la pertenencia étnica, la adscripción regional y comunitaria. Este último aspecto es muy notorio en los grupos de danza tradicional de la semiosfera

mixteca oaxaqueña, en donde se puede observar que ningún grupo tiene una indumentaria parecida, aunque se trate de la misma danza, siempre se busca tener una imagen propia, no parecerse al grupo del pueblo vecino, incluso no parecerse al grupo del barrio de al lado, juego constante entre lo homogéneo/heterogéneo; cómo bien reza la sabiduría popular: “juntos, pero no revueltos”.

El **parentesco** juega un papel importante en la configuración de identidades, las relaciones de parentesco determinan la filiación étnica por consanguineidad, por alianza o por compadrazgo. En el caso de los grupos de danza, es una práctica común que al interior haya hermanos o hermanas, primos o primas, padres e hijos, compadres, y también es común que se invite a participar a personas que se han integrado al parentesco por alianzas matrimoniales.

Finalmente, la identidad étnica y sus bases culturales de reproducción tienen también sustento dentro del ámbito local o comunitario, lo que se ha dado en llamar la *Comunalidad* (Rendón, 2003), o sea, el arte de hacer comunidad. La identidad comunitaria, entendida como una dimensión de la identidad étnica de adscripción local de barrio y/o colonia, se ve reafirmada a través de la fiesta, es la expresión máxima de Comunalidad; la danza, la música, la comida y la bebida, se organizan colectivamente para regocijarse y alegrarse; es el tiempo para que los migrantes regresen a su pueblo de origen, a la patria chica.

La propuesta es que integrando de manera transdisciplinaria las tres categorías desarrolladas anteriormente, se pueda ofrecer una visión más amplia que ayude a la comprensión de la danza como práctica semiótica-discursiva; la *aesthesis-ritual-comunal*, como categoría analítica compleja, que permite comprender la complejidad de la danza ancestral.

## Etnografía de la danza de Los Diablos de La Divina Providencia

Son varias las comunidades que se disputan el origen de esta danza: Tecomaxtlahuaca, Tlacotepec y Juxtlahuaca. En realidad, es poco relevante la génesis de esta práctica, sin embargo, hay que reconocer que existen rivalidades y disputas por detentar el origen de la danza. El antecedente de la danza de diablos es la danza de los Chareos, también conocida en otros lugares como danza de los Moros y Cristianos o Santiagos. Fueron los frailes dominicos quienes denominaron “de los Chareos” a esta versión local de la danza porque uno de los personajes que intervienen en la danza se llama Archareo. Antiguamente, durante el desarrollo de la danza de Chareos, Salín, personaje moro que está bajo las órdenes de Pilatos, al enfrentarse a Santiago decía:



F38260713HL La *aesthesis-ritual-comunal* toma la calle como escenario

Yo Mahoma no he de dejar, aunque me lleven los diablos...

Acto seguido, Santiago blande su espada sobre el impío moro el cual cae muerto al instante. Este el pie para que los diablos entren al escenario para cargarlo: “¡Ya se lo llevó el diablo!”, cargan con el cuerpo inerte del soldado moro, lo pasean alrededor del escenario, y salen por una esquina. De esta manera iban entrando los diablos cada que un moro caiga bajo la espada de Santiago. Al final de la danza, cuando se decía el último parlamento, entraban los diablos tronando sus chicotes, bailando chilenas, con música viva que interpreta una banda de viento.

Antiguamente la banda de música tocaba una pieza especial conocida como la pieza de los tereretes, y era cuando los Mahomas desafiaban a los diablos o viceversa, abriendo los brazos y moviendo afirmativamente la cabeza en señal de aprobación. Ellos aceptaban el reto y se liaban a golpes demostrando ambos su fuerza. Con este esfuerzo de titanes resistían a más no poder hasta que uno de los dos era el vencedor. Como en los días de nuestra fiesta Patronal llueve mucho y en la comunidad del barrio de Santo Domingo, el piso era de tierra, los diablos y Mahomas que se desafiaban y liaban a golpes, terminaban llenos de lodo y algunas veces con la careta rota. Esta práctica la dejaron de hacer porque algunos saldaban cuentas pendientes y casi siempre terminaban en pleitos personales (Beristáin, 2002:193).

La descripción antes citada es el antecedente, ya que actualmente en Juxtlahuaca la danza de Chareos se presenta primero de manera independiente, después aparece la danza de diablos para cerrar las actividades del día de fiesta, también ya separada y autónoma de su origen.

En el año de 2005, un grupo de jóvenes del barrio de la Divina Providencia de Huajuapán de León, se reunieron para hacer las gestiones necesarias para poder contar con la participación de la Danza de Diablos de Juxtlahuaca, y así engalanar la cercana fiesta patronal del barrio. Fue en

una de esas reuniones que el presbítero José González Acevedo, párroco de la iglesia del barrio, les propuso formar un grupo de danza local y así evitar tener que contratar cada año a grupos de danza del pueblo originario. Oficialmente el grupo da inicio a finales del mes de noviembre de 2005, y desde su fundación el grupo no ha dejado de presentarse cada año en la fiesta patronal del barrio. Ninguno de los integrantes de la danza habla mixteco, aunque siguen considerándose mixtecos, ya que algunos danzantes refieren que sus padres y abuelos si hablan el mixteco.

Cuando se integra un nuevo elemento a la danza, se le da la bienvenida, se le indica que se le puede prestar por un tiempo la indumentaria en lo que se consigue el dinero para costear su propio vestuario. Una vez que es integrante de la danza, se le explica que tiene derecho a que el grupo participe en su colonia, en su pueblo de origen, o en el lugar que el elija, para danzar sin costo alguno, solo se le pide cubrir los gastos de transporte y alimentación. Son muy cuidadosos con los excesos en el consumo de alcohol, aunque es muy común ver a danzantes tomando cerveza y mezcal, sin embargo, lo principal es danzar. El grupo actualmente está conformado por 35 integrantes, lo cual es una ventaja ya que en algunas ocasiones les toca ser la única danza de la fiesta patronal y entonces se dividen en dos grupos, mientras una mitad danza, la otra descansa y espera relevarlos.

En un principio hubo algunos malos entendidos con los danzantes de Juxtlahuaca, ya que, al conformar el grupo de danza local en la Providencia, dejaron de llamarlos a participar en la fiesta. Sin embargo, en términos generales, la relación entre grupos de danza de Huajuapán y grupos de danza de Juxtlahuaca, Tecomaxtlahuaca y Tlacotepec es buena, incluso son invitados con cierta frecuencia a participar unos con otros.

La **coreografía** es libre, ya que se puede bailar solo o en parejas; la entrada se adapta al espacio en donde se presenten, una vez que entran al espacio cada danzante hace sus evoluciones y sus pasos libremente, a su “estilo”. La actitud del danzante es “imponente”, se busca mostrar un “porte elegante”, ser atractivo para las muchachas, se busca asustar. El diablo asusta e impone. El carácter de esta danza es alegre, “coqueto”, “desmadroso”. La **relación emocional** entre el danzante y su máscara es evidente, porque al ponérsela ambos se transforman, entonces máscara y danzante se convierten en una semiosis visual de identidad ritual: “ya no somos la misma persona”. Se cuida mucho la máscara, se guarda en casa, se limpia, se acuesta, se cuelga en lugares especiales, se le cuida del polvo, si es necesario se manda a restaurar de los raspones y ralladuras. **La danza cobra sentido** porque dentro del grupo se hacen lazos fuertes de amistad, de compañerismo, por la diversión, porque cuando se danza “te olvidas de todo” y “llegas a tu casa con tranquilidad”. La gente se acerca, quiere la foto del recuerdo, quieren que el diablo *se les repegue*, “¿Cuánto me cobras?... ¡No como cree! Ya me voy porque va a empezar la música”. Catarsis liberada. olvido de lo cotidiano, convertirse en alguien más, en alguien coqueto, cerrarle el ojo a la vida rutinaria, bailar para vivir otra vida más llevadera.

Hay otro personaje en la danza que no trae cuernos, es una especie de **bufón ritual** o *Trickster* que va haciendo chistes alrededor del espacio dancístico, es el Mahoma; su función es abrir espacio entre la gente, él es quien sale primero, su trabajo es observar que todos los diablos bailen, si llega a observar que alguno de ellos está distraído o no baila, se le acerca para arengarlo: “báilale, órale, a lo que viniste pues”. A veces reparte dulces a los niños, mezcal o aguardiente que lleva en un guaje; cuando termina la danza, el Mahoma es quien dice “vámonos todos”, es el que anda arreando a los diablos.

El tiempo de duración de la danza depende de la ocasión, a veces van para bailar dos horas, a veces tres, a veces cuatro. Cuando son invitados a bailar todo el día, se divide en tres tiempos, bailan temprano, al medio día, y un rato por la tarde o noche.

La **indumentaria** consta de: botines, chivarra, camisa, saco, mascada para el cuello, otra mascada para la cabeza, la máscara y el látigo. Debido al alto costo de las chivarras, a veces se hacen de peluche o de rafia. La distribución en el **espacio de escenificación** depende del número de danzantes que acuden el día de la presentación, si son pocos, permiten que la gente se acerque, y si van muchos se extienden para no bailar “amontonados”. Cuando el espacio es pequeño y son muchos diablos, se dividen en dos grupos, primero baila un grupo y otro después. Dependerá de si es un atrio de iglesia grande, el patio de una casa, la



F39260713HL El Mahoma-trickster arengando a la pandilla del mal

explanada municipal, las calles principales, o el entarimado de algún evento cultural. Los **costos de la indumentaria** dependen de la calidad de los materiales, una chivarra cuesta entre cinco o seis mil pesos, la máscara cuesta entre mil ochocientos y dos mil quinientos pesos. El costo total aproximado de la indumentaria de diablo es de diez a once mil pesos, la duración dependerá del cuidado y de la calidad de los materiales; en el caso de máscaras y chivarras, se pueden comprar en Juxtlahuaca y Silacayoapan, en donde hay **prestigiados artistas** que se dedican a elaborarlas. La indumentaria la lleva el danzante a parte, se busca la sorpresa escénica, se busca que la gente no diga “a mira, ese el que va a bailar de diablo”; hay que ocultarse cuando se va a bailar a otros lugares, se pide al organizador un lugar apropiado para cambiarse, para transformarse lejos de la mirada común de los lugareños. Cuando se inició este grupo de danza, el padre José cantó una misa y bendijo la indumentaria de todos los danzantes.

La **organización del grupo** está conformada por tres cargos: un Tesorero, que maneja los contratos y los dineros; el Presidente, que toma las decisiones importantes y convoca a reuniones y ensayos; y el Secretario, que lleva los contratos, revisan las fechas de presentación, y organiza los pendientes que se van generando. Ninguno de estos tres cargos se somete a votación, cualquier integrante del grupo puede ejercerlos, todo dependerá de las capacidades de gestión y comunicación de la persona. Las decisiones se toman en grupo, se consultan: “miren compañeros hay esto, que dicen, se hace o no se hace, vamos o no vamos, ¿pueden?”. Cuando se trata de participar en la fiesta del barrio, los gastos son cubiertos a través de una pequeña cofradía, los gastos más fuertes son el pago a la banda de viento que acompaña a la danza y la comida. En cuanto a **reglas y sanciones**, la principal regla es asistir a las

presentaciones con la indumentaria completa, no beber alcohol en exceso, y no ir a bailar con los otros grupos de danza de diablos. Cuando por cuestiones de trabajo o escuela no puede acudir al llamado el danzante no existe ningún tipo de sanción, se sanciona cuando algún integrante hace algún tipo de contrato particular, cobra y se gasta el dinero, por incurrir en alguna falta la sanción puede ser la expulsión definitiva del grupo.

Es muy atractivo pertenecer al grupo de danza, a los jóvenes les atrae el gusto por el baile, el colorido y exotismo de la indumentaria, y sobre todo la oportunidad de salir a otros lugares, ya que cotidianamente no hay muchas posibilidades de salir fuera de Huajuapán, además salen con todo pagado, comida y hospedaje. Salir de paseo es un beneficio muy atractivo, y motiva a muchos jóvenes y niños a ingresar a un grupo de danza. Aunque el grupo fue formado por iniciativa del párroco de la iglesia, los danzantes de este grupo no manifiestan una relación estrecha con la religión católica. Dentro del grupo hay niños, jóvenes y adultos; solteros, casados. Cuando son niños tienen que acudir los padres para cuidarles, se pueden integrar al grupo desde los dos años de edad. No hay un reglamento que prohíba el ingreso por edad, es un **espacio de convivencia intergeneracional**, en donde se comparte el alimento, la experiencia, cemento social que fortalece las relaciones del barrio.

No existe un **sistema de enseñanza-aprendizaje** formal como tal, basta con la intención firme de querer integrarse al grupo. Cuando hay integrantes nuevos se hacen ensayos para enseñarles los pasos básicos, después con la experiencia se van afinando los detalles. Los ensayos son en la casa del profesor Enoc, quien tiene el cargo de Secretario en la organización; el espacio que tiene en su casa es grande, antes se hacían los ensayos en la iglesia, pero con la remodelación más reciente se redujo el espacio y ya no es posible ensayar.

La **relación con las autoridades cívico-religiosas** depende de las personas encargadas en turno. Las autoridades que organizan los novenarios son las que deciden a qué grupo de danza invitar, y eso dependerá de la relación que se tenga con el funcionario; en cuanto a las autoridades cívicas, dependerá del criterio de los regidores encargados de los eventos culturales la decisión de que grupo participa y que grupo no. Las decisiones respecto a quien participa la toman los organizadores, independientemente de si son eventos cívicos o religiosos.

Este grupo de danza ha participado en casi toda la **región mixteca**, siempre y cuando no interfiera con su fiesta en el barrio de La Providencia, que es el día 1 de enero. Este día les toca bailar todo el día, desde las once de la mañana, al mediodía inician la Calenda hacia las calles principales del centro de Huajuapán, regresan y danzan otro rato, descansan y vuelven a danzar por la noche. Después de esa fecha, vuelven a danzar el día 8 de enero en el barrio propio. El día 5 y 6 de enero son invitados a danzar en la iglesia del Santo Niño de Atocha en la Colonia Aviación; son invitados año con año a Ayuquililla, a la colonia Reforma, colonia El Mirador, barrio de San José, etc. cuando son sus fiestas patronales. El ciclo anual de fiestas en barrios y colonias en Huajuapán tiene un espacio reservado para el diablo danzante.

La **música** que bailan los diablos es la **chilena**, aunque cuando salen a otros lugares y no tocan el género los músicos locales, se procura llevar música grabada para ponerla en equipos de sonido y danzar: “Nos tratamos de adaptar a lo que haya, para no ser tan exigentes, y hacerlo más accesible a ellos”. Cuando los recursos económicos lo permiten, idealmente, se respeta la tradición y se contrata una banda de viento que toque repertorio de puras chilenas, en donde la tradición se impone es en la fiesta de La Providencia, en donde se contrata una banda de



F40260713HL Ejerciendo el sistema de dones y mano vuelta: diablos de Huajuapam en Huajolotitlán

viento con 15 y hasta 22 integrantes. La banda contratada puede ser de Huajuapam, o de algún pueblo cercano, depende del recurso, en ocasiones se hace un intercambio, los músicos dicen: “sabes que, yo quiero que vayan a bailar a nuestra fiesta, entonces toco sin paga en tu fiesta”, y así se evita desembolsar dinero a través de este **sistema de reciprocidad**. La banda que se contrata para la fiesta del 1 de enero toca desde las 6 de la mañana, hasta la hora en que se quema el castillo, a eso de las once o doce de la noche, el costo es desde 8 mil pesos, hasta 22 mil. Cuando salen invitados a otro lugar, los anfitriones organizadores son quienes contratan la música. No existe un repertorio musical específico, el único requisito es que sean chilenas.

Cuando salen invitados a otros lugares, se cobra una cierta cantidad que pueden ser desde 500 hasta 6000 pesos, depende de los recursos de la persona que extiende la invitación, de la lejanía del lugar y del tiempo que se tiene que bailar. Los danzantes interactúan con el público, lo sacan a bailar para que no se aburra, aunque hay personas que solitas entran al bailongo sin necesidad de invitación, se saca a bailar a la muchacha guapa, a la que se quiere ligar, se aprovecha para galantear. Algunos han conocido a sus actuales esposas a través de la danza. A partir de que se tomó la decisión de hacer el grupo de danza propio y se dejó de invitar a otros grupos de otras comunidades, la fiesta ha crecido, llega mucha gente al barrio, la fiesta se ha hecho grande, mucha gente coopera, con el paso del tiempo cada vez más gente está interesada en integrarse a uno de los tres grupos de danza con los que cuenta el barrio.

### **3.3 *Aesthesis-ritual-comunal* a escena: reproducción del simbólico en la memoria ancestral de la cultura**

#### **Análisis de la danza como práctica semiótico-discursiva**

La danza ancestral, entendida como práctica semiótico-discursiva, ofrece una mayor posibilidad heurística para entender el fenómeno ya que:

...la cultura se constituye por un complejo funcionamiento de sistemas semióticos, en cada uno de los cuales convergen en mayor o menor grado una multiplicidad de códigos (...) cuyos funcionamientos sistémicos se materializan en prácticas culturales semiótico-discursivas (lo semiótico como funcionamiento simbólico en la dimensión no-verbal, y lo discursivo en la dimensión verbal) (Haidar, 1994:119).

En este sentido, la cultura dancística tradicional insertada dentro de la compleja **semiosfera oaxaqueña mixteca** funciona a través de sistemas semióticos que a su vez contienen múltiples códigos, como bien se ha demostrado a través de la etnografía de la danza de diablos

y su puesta en escena particular en el caso de Huajuapán de León. Una vez homologada la práctica cultural dancística como práctica semiótico-discursiva, podremos retomar las 11 características que propone Haidar para el análisis:

Características de las prácticas semiótico-discursiva (discurso/texto):

1. Conjunto transaccional en donde funcionan reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
2. Conjunto transaccional con reglas de cohesión y coherencia.
3. Implica condiciones de producción, circulación y recepción.
4. Contiene varias materialidades y funcionamientos.
5. Es un dispositivo de la memoria de la cultura.
6. Es generador/a de sentidos.
7. Es heterogéneo/a y políglota.
8. Es un soporte productor y reproductor de lo simbólico.
9. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos.
10. Es una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no- institucional.
11. Es una práctica subjetiva polifónica. Lo polifónico está integrado orgánicamente en las subjetividades ineludibles en cualquier discurso o semiosis (Haidar, 2006:75).

Los aspectos semióticos de la cultura se desarrollan de acuerdo a **leyes de la memoria**, “bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, para ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (Lotman, 1998:153)”. El diablo como “**imagen eterna**” en la memoria de la cultura, a través del tiempo ha conservado determinada invariancia; es reconstruido continuamente en los contextos históricos, en cada época parece ser una cita de otro tiempo, por lo cual tiene un carácter culturalmente dinámico y con una gran densidad de

sentido. La imagen del diablo como un **texto medieval antiguo**, separada por centenares de años, al ser traída por la memoria de la cultura a las semiosfera mixteca oaxaqueña, se vuelve contemporánea, se hace presente y se manifiesta en la memoria común de la colectividad mixteca:

La función gracias a la cual un elemento significativo puede desempeñar un papel mnemotécnico, la definiremos como *simbólica* y en adelante llamaremos símbolos a todos los signos que poseen la capacidad de concentrar en sí, conservar y reconstruir el *recuerdo* de sus contextos precedentes (Lotman, 1988:155).

El diablo en los imaginarios colectivos de los grupos étnicos actuales, refuncionalizó ideológicamente las relaciones interétnicas y las dinámicas de poder. El **andar histórico de la imagen del diablo** avanza desde las primigenias formas simbólicas medievales que trajeron los primeros evangelizadores, pasando a través de la alegoría que cada grupo étnico le agrega. El diablo polisémico, escurridizo, encarnación del mal, cuento interminable, leyenda milenaria, tergiversador del orden, demoledor de códigos éticos y estéticos, rebelde que gusta divertirse jugando constantemente a desequilibrar la naturaleza humana, multivalente, capaz de metamorfosearse y adecuarse en el tiempo y el espacio. **El diablo es constantemente redelineado históricamente**, influenciando cultural y políticamente por su contexto social. El diablo es voluptuosidad encarnada: lenguas colgantes, metáfora visual de la mentira, pecado capital católico; cuernos y patas de chivo, metáfora visual de la lujuria, un pecado capital católico más. Los grupos que detentan el poder lo utilizan como una poderosa arma de persuasión y control social; un actor más entra al cuadro: la iglesia católica a través de su **“teología de la colonización”** anexa a los dioses mesoamericanos a su larga lista de símbolos del mal. Hombres y dioses mesoamericanos satanizados como parte de la estrategia ideológica de colonización, violencia acumulada en

espadas y cruces dirigida contra el *otro*. Satanizar a las antiguas deidades condenó de manera automática los complejos rituales cíclicos dedicados a ellas, aparece el castigo contra los que no aceptan la implantación y suplantación de sus dioses propios. La respuesta histórica a estos hechos, fue una constante reelaboración simbólica, **reapropiación de la imagen del diablo como un recurso de oposición**, resistencia étnica y crítica social contra el colonizador, crítica contra el mal encarnado en los hombres que representan el poder económico y político. La polisemia del diablo vinculada a la noción cristiana del mal, al momento de ser trasplantada sobre las antiguas deidades mesoamericanas, generan variados efectos en los imaginarios colectivos. La estricta vigilancia del español inquisidor propicio la simulación, que fue transformándose a través del tiempo, del culto a los dioses ancestrales, al culto del santo patrón.

La entronización del Demonio cristiano en las cosmovisiones indígenas generó múltiples escenarios de ansiedad y miedo, cuyas constantes refieren a lo *externo*. Reelaborada simbólicamente, la imagen del Diablo se convirtió en sinónimo de *alteridad* (Báez-Jorge, 2003:43).

Respecto a la Identidad cristiana del diablo, Báez-Jorge sintetiza a partir del análisis de la Biblia, siete generalizaciones sobre el Maligno, que son muy interesantes ya que, aunque en el nuevo testamento el núcleo central narrativo es la lucha entre dios y el diablo, no se especifican las características de la figura maligna, estas proceden más bien de la edad media:

1. Es un ángel caído
2. Líder de las fuentes demoniacas
3. Es el “príncipe del mal”
4. Refiere a la nada, es un no ser
5. Causa enfermedades y daños físicos
6. Incita al pecado
7. Acusa a los hombres ante Dios y los castiga en el infierno



F41260713HL El diablo como recurso visual de oposición y crítica social

Las fantasías diabólicas medievales operaron como terroríficos instrumentos de control social y político, armas mortíferas al servicio del poder (Báez-Jorge, 2003:154). Este diablo medieval traído a Mesoamérica, y su respectiva **identidad cristiana-bíblica-ideológica** arriba señalada, formó parte fundamental de los imaginarios intelectual-emocionales en el conquistador y el misionero español. **La iconografía del diablo**, estructuras mentales del mundo medieval y sus respectivos imaginarios simbólicos, fueron vehículo de comunicación de mensajes morales y miedo; “La imagen se viste con nuevos ropajes simbólicos” pero conserva el arquetipo medieval.

Al convertirse en demonios, por obra y gracia de la teología de la colonización, los dioses indígenas enfrentaron persecuciones brutales, acciones devastadoras que victimaron también a sus devotos (Báez-Jorge, 2003:273).

De esta manera, y a través de un sinnúmero de malabarismos ideológicos, se asoció a los antiguos templos mesoamericanos con la presencia del diablo, igualmente a sus sacerdotes y sus respectivos instrumentos de culto. El aspecto demoníaco de la religión mesoamericana, y su aniquilación a través de la implantación del culto cristiano, fue una insistencia en la visión de los misioneros. Por supuesto que la **satanización de los antiguos rituales** mesoamericanos incluyó la práctica de la danza, como se ha mencionado.

### **3.4 El diablo en las cosmovisiones mixtecas contemporáneas**

La imagen del diablo integra en si misma múltiples atributos: riqueza mal habida, poder, tentación, lujuria, mentira, envidia, vanidad; condiciones observadas por los mixtecos contemporáneos de manera persistente en *el otro* (de ahí que se considere que **el diablo es mestizo**, el enemigo histórico que devasta los bosques para la cría de ganado y abre cerros para la minería).

Actualmente al diablo mixteco se le conoce como *Cui'na* o *Ráñavaha*, que significa “demonio de los demonios o el jefe”. El peor insulto para un mixteco de la costa oaxaqueña, es mandarlo al diablo (*Cuaha cui'na*). El diablo **vive en cavernas**, y en el imaginario mixteco lo que define fundamentalmente al diablo es su **opulencia**. El toro está asociado al mal, por lo tanto, también a los vaqueros, así como la leche de vaca es “**la sangre del diablo**”. Si la riqueza está asociada con el diablo, entonces no es bueno trabajar para los ricos.

...la apariencia del Diablo es siempre la del mestizo. Viste de cuero, con chaparreras, como 'catrín' bien arreglado. Es guapo, sabe bailar bien en las artezas, según los negros de la costa; alto y de ojos mongoloides que echan lumbre según los zapotecas (Marroquín, 2000:51-52).

### **Atributos del diablo mixteco contemporáneo**

La apropiación de lo sagrado, ante la conquista espiritual, resultó en una “**suma simbólica**” en la cual se entretajan y se reformulan constantemente referentes cristianos y referentes de identidad étnica, que han trascendido hasta la actualidad. Es innegable que la memoria de la cultura dialoga entre el pasado y el presente, entre lo propio y lo ajeno, de manera creativa y eficaz. De manera sintética, los **atributos del diablo mixteco contemporáneo** son:

Asociado al agua (ríos, lagos, tormentas)

Asociado a los vientos nefastos

Asociado a la riqueza

Vinculado con los “ladinos” (mestizos) y el poder

Habita en cerros

Habita en cuevas

Relacionado con los jinetes y la ganadería

Pactos con el diablo para obtener dinero y/o sabiduría (Báez-Jorge, 2003:579).

Algunos de estos atributos se encuentran presentes en la danza de diablos, ya que la **asociación con el agua** se liga con la *aesthesis-ritual-comunal* que opera en las peticiones de lluvia, por lo cual algunas de estas ceremonias se llevan a cabo en entornos naturales como ríos y lagos. La **asociación a la riqueza** es evidente en la indumentaria del danzante-diablo, ya que se cuida que la ropa denote riqueza, se cuida que la expresión corporal exprese altanería, presunción, y demás actitudes asociadas a la riqueza; la vinculación con los **ladinos, mestizos y el poder** está inscrita en algunas máscaras que portan los danzantes que representan a hombres

blancos y barbados; respecto a los **cerros y cuevas**, en algunos lugares se lleva la danza hasta estos lugares de culto; la relación con **los jinetes y la ganadería** es notoria dentro de la indumentaria del danzante-diablo a través de las chivarras, que es un elemento utilizado por los arrieros y está confeccionado con piel de chivo. Esta serie de atributos, como bien se lee, remiten en ciertos grados tanto a la mentalidad medieval, como a la mentalidad mesoamericana.

Sin duda, la **satanización del Otro**, que puede ser entendido también como satanización étnica, fue el rasgo más devastador de la política colonial impuesta en la ancestral Mesoamérica; los resultados son aun visibles, en sus diferentes dimensiones socio-histórico-político-culturales, hasta la actualidad.



F42260713HL El diablo asociado a la ganadería y al mestizo

## *Aesthesis-ritual-comunal: cronotopo del encuentro*

Para el análisis de la dimensión tiempo-espacio, que es el contexto en donde se desarrolla la fiesta, y a su vez, en donde se representa la danza ancestral, acudo a la categoría bajtiniana de *cronotopo*; dicha categoría plantea que la forma y el contenido, el tiempo y el espacio son formas indispensables para el conocimiento de la realidad. En esencia, lo que plantea el cronotopo como categoría analítica, es la sólida relación entre tiempo-espacio:

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (Bajtin, 1989:237).

La fiesta como *cronotopo del encuentro*, es re-uniión en el mismo tiempo y en el mismo lugar; encuentro deseado para compartir el pan y la sal con los paisanos, los familiares, los amigos, los compadres. El encuentro se convierte en un símbolo profundo, entrañable, reconocerse en el otro para reconocerse a sí mismo; bien lo ha advertido el escritor ruso: “el motivo del encuentro es uno de los más universales” (Bajtin, 1989:251). El *cronotopo del encuentro*, la *identidad exacerbada –identidad consigo mismo*, es el marco ideal para que la *aesthesis-ritual-comunal* entre en escena, materializando a través de su presencia, la metáfora espiral de la dimensión tiempo-espacio: *encuentro-separación-búsqueda-reencuentro*.

## *Aesthesis-ritual-comunal: en cuerpo y alma*

Más allá de la palabra, durante la puesta en escena de la danza, el cuerpo recupera su centralidad; las emociones se transforman en símbolos corporales, en huellas indelebles que comunican múltiples y complejas dimensiones humanas. El cuerpo como sustancia de identidad primigenia del hombre, se transforma en comunidad con los demás, consigo mismo y con el universo. Para el análisis de la corporalidad, es pertinente utilizar la categoría de metáfora (Guerra, Stefani, 2004:32). La posición erguida del cuerpo del danzante diablo, denota fuerza, poder, presunción. Al adoptar el personaje diabólico, el danzante se transforma, deja de ser “fulanito de tal”, para convertirse en otro. Su **látigo, metáfora visual de la serpiente**, no solo le es útil para marcar el territorio-escenario de representación de la danza, también simboliza la **serpiente-lluvia**, la **serpiente-rayo**; en su mano tiene el don propiciatorio que hace sonar a diestra y siniestra. Las **chivarras son metáfora visual del infierno**, hay que moverlas, agitarlas, atizar al fuego eterno, regocijarse en su calor. A través del cuerpo y sus metáforas visuales, el danzante diablo se convierte en un gestor de bien comunitario, en pedidor de lluvia, en pedidor de parabienes comunitarios, en especialista ritual que agradece a las deidades protectoras los favores recibidos. Para que el cuerpo cuente una historia, es necesario **vivir el cuerpo**. La diversificación de estilos de danzar dentro de la compleja semiosfera mixteca oaxaqueña, implica diferentes “modos de hacer el cuerpo”. Estas experiencias profundas del danzante se adjetivan a través de gestos, de modos diferentes de imaginar, diferentes modos de moverse sobre el espacio, experiencia perceptiva del mundo, elaborada cognitivamente por el sujeto danzante, despertar del cuerpo vivido, del cuerpo sensible. El *estilo expresivo* que desarrolla cada grupo de danza en particular no solo se percibe de manera receptiva, es también

**creatividad.** Las vivencias del cuerpo perciben lo existente, permiten comprender el acto creativo de manera más viva e intensa; la felicidad se expresa a través del movimiento de los brazos en forma de cruz, a través del movimiento de la mascada de colores, a través del azote de los pies en la piel de la madre tierra, búsqueda del regreso al seno materno. Vuelta a la existencia a través del cuerpo:

La sensación de existir (corpóreamente) está relacionada en efecto con los movimientos de energía activados por la presión de la energía externa. Existir es “ser centro” que mueve el inicio de las cosas que están alrededor, sin moverse, en sentido centrípeto y centrífugo, mediante la función rítmica vital (Guerra, Stefani 2004:56).

El cronotopo del encuentro dejará una honda huella, difícil de olvidar, se volverá una necesidad espiritual, casi fisiológica. La experiencia vivencial y emocional desarrollada durante el encuentro, no sólo es una simple confirmación de la identidad étnica, se trata de una construcción que tendrá que ser renovada cada año, a lo largo de la vida, búsqueda de re-generación y re-creación. **El tiempo cotidiano se extingue** durante el encuentro, el danzante deja de trabajar, concentra toda su fuerza anímica en complacer al santo patrón, en lucirse ante los paisanos, es el tiempo espacio comunitario autobiográfico, autoadscriptivo. El danzante diablo se revela a la luz del atrio de la iglesia, a través de su paseo por las calles de Huajuapán, las clases sociales se van “a la chingada”, la conciencia autobiográfica las anula por algunos días; la existencia deja de ser etérea y muda, el danzante diablo se vuelve un ente exterior, en un espacio colectivo, humanidad orgánica, lo interior que se vuelve exterior: *¡Miren cabrones, estamos vivos! ¡Estamos vivos compadre!* **Se danza para no morir**, lucha contra la muerte, trascender la caducidad de la vida, danzar se convierte en la parte central de la existencia. El sujeto danzante se regocija en sus propios símbolos, los reelabora constantemente, juega con ellos,

los organiza y acomoda a su antojo, los inscribe en su indumentaria, en su máscara, en sus objetos rituales, en su música de acompañamiento.

El **sentido del cuerpo** en la danza tradicional, a parte de la conformación de estados emocionales, tiene que ver con un aspecto que ha sobrevivido en la memoria ancestral de la cultura mixteca: **el sacrificio**. El acto ritual del sacrificio, a través del uso y abuso extraordinario del cuerpo del danzante, dentro del contexto de la fiesta, es un acto voluntario, en el cual se ofrenda a la deidad protectora las extenuantes jornadas de danza, que muchas veces se hace por promesa ante un favor recibido o una petición.



F43250711JX Se danza para no morir: eterno retorno espiral recursivo

La **risa** es un aspecto emocional imprescindible durante la puesta en escena de la danza de los diablos, es propiciada por el Mahoma, personaje que tiene ésta como su función principal. La risa es contagiosa, invita al relajamiento, al desmadre, llama a abandonar la seriedad de lo cotidiano, invita a al juego, no todo en la vida es el trabajo, a reír todo el mundo, a reírse

del mundo, a reírse del trabajo, a reírse de la vida. “Por la risa el mundo vuelve a ser un lugar de juego, un recinto sagrado, y no de trabajo (Paz 1987:108)”.

### ***Aesthesis-ritual-comunal: con la música por dentro para celebrar con el corazón***

*De lentejuela y chaquira los Chareos vestidos van,  
provocando en peleas la ira del bravo moro Sultán.  
Y los diablos cual de veras hijos del gran Satán,  
vestidos con sus chivarras las chilenas bailarán.*

Bailar chilenas es un acto de **lucimiento corporal**, sacar los mejores pasos para impresionar al respetable público, se puede bailar por pareja, o solo, hay que cruzarse de un lado a otro, moverse sin parar de bailar, trasladar la diablura por todo el escenario, moverse sin perder la elegancia, el dantesco baile no debe olvidar la cadencia, abrazar al diablo de al lado girar y contonearse en pareja. Qué decir del pañuelo en la mano, mandado a bordar especialmente para agradar a la vista, agradar al ego diabólico. Se dice que antiguamente, las mujeres jóvenes en edad de casorio obsequiaban esta prenda al muchacho de su predilección, y era precisamente en esta ocasión de fiesta, cuando el muchacho ahora encarnado en diablo, lo lucía ante todo el mundo. Dicen que algunas de estas muchachas, presa de su entusiasmo amoroso, bordaban estos pañuelos con hilos de su juvenil cabellera.

### **Chilenas: la música más alegre y “desmadrosa” de Oaxaca**

Según la tradición oral, esta música la trajeron unos marineros chilenos que naufragaron en la costa, algunas versiones dicen que fue en la costa de Guerrero, otras versiones dicen que fue en la costa de Oaxaca. Pronto fue aprendida la coreografía del baile y el ritmo musical, se cuenta que fue a través de los arrieros que este género musical y de

baile se difundió por toda la mixteca. Actualmente es un género que se canta y se baila, tanto en contextos sagrados como profanos, y en una gran variedad de instrumentaciones, tanto tradicionales como modernas. Cada localidad le imprime el estilo y la instrumentación propia, llegando a constituirse como un emblema generador de identidades locales: “El hombre no *hace* música, *es* música (Guerra, Stefani 2004:97)”. Sobre la chilena y su relación *emotivo-cognitivo-afectiva* abundaré en el Capítulo V.

La música es experiencia vital en la danza, los diablos interactúan con las personas que observan sacan a bailar a las muchachas, la banda de viento les acompaña durante la calenda, durante la procesión por las calles de Huajuapán, por las calles del barrio; la música se vive y se comparte de forma comunal, se comulga con los paisanos, “órale maistros músicos, échense la otra”:

*Música*, definida como “sonido vivido estéticamente”, donde el sonido es cualquier tipo de suceso sonoro y lo “estético” (*aisthètikòs*) que significa etimológicamente “sensorial”, implica al mismo tiempo placer o más bien complacencia (Guerra, Stefani 2004:183).

La música de banda de viento interpretando chilenas **exalta la dimensión emotiva**, el cronotopo de la fiesta se transforma en múltiples vasos comunicantes entre el público participante, entre el danzante y los paisanos, la experiencia *aesthetico-emotiva* se sobredimensiona al agregar lo *acústico-sensorial*. *Cuerpo-música-experiencia* se entrelazan en un todo que dejará huellas imborrables en el danzante y el público que participa en el cronotopo de la fiesta.

Finalmente, la competencia estético ritual comunitaria se manifestará de forma material buscando que el acompañamiento musical sea de lo más notorio, para lo cual se buscará contratar a una banda de viento que incluya el mayor número de músicos, porque entre más integrantes tenga, será de mayor lucimiento la danza.

### 3.5 Semiótica de la imagen del mal: la fotografía etnográfica

#### La imagen etnográfica y sus características



F44250711JX Celebrar con el corazón desde la dimensión emocional

Más que discutir o enumerar la tipología de la imagen fotográfica, lo que quiero es proponer un tipo de imagen, me refiero a la **imagen etnográfica**. ¿Por qué en el trabajo etnográfico “clásico” se ha utilizado tan poco la imagen? ¿Por qué en pleno siglo XXI se sigue dando tan poca importancia a la imagen en la lógica de exposición de trabajos etnográficos? ¿Cuáles serían las características de la imagen etnográfica? ¿Qué es lo que la diferenciaría de otro tipo de imágenes? ¿Cuál sería su función dentro de una narrativa etnográfica? ¿Cuáles serían sus alcances?

Durante la exploración bibliográfica que precede a toda investigación nos encontramos con una serie de trabajos etnográficos vinculados a nuestro objeto de investigación empírico, muchos de los cuales, si bien contienen una gran cantidad de información descriptiva, datos duros, informes, entrevistas y demás cuestiones, pocos trabajos toman en

consideración la imagen fotográfica como elemento importante dentro del *corpus* analítico.

Cuando llegamos a encontrar imágenes, nos topamos con dos posibilidades. La primera es que el sujeto investigador tuvo el apoyo de algún fotógrafo el cual fue incluido como equipo de trabajo en la recolección de información, si bien en algunos casos se logran buenos resultados, la falta de capacitación y sensibilización para el trabajo de campo por parte del sujeto fotógrafo, es siempre un obstáculo. En un segundo caso, nos encontramos con el sujeto investigador que, aunque no tiene la capacidad ni los conocimientos técnicos respecto al manejo del equipo fotográfico, intenta hacer el mismo la recolección de imágenes durante el periodo de trabajo de campo, logrando pocas veces un resultado óptimo. A estas condiciones de falta de técnica por parte del sujeto investigador, y la falta de sensibilidad por parte del sujeto fotógrafo, habría que añadirle una variable más que complejiza este asunto: en las comunidades campesinas y étnicas, la cámara fotográfica es un instrumento invasivo, que es mirado con cierto recelo y desconfianza, en muchos casos (y dentro de contextos de ritualidad) está prohibido tomar imágenes. Durante mis años de experiencia he observado durante exposiciones de resultados de investigación en coloquios y foros nacionales e internacionales (no solo a nivel de licenciatura, sino también de maestría y doctorado) como se presentan imágenes mal encuadradas, desenfocadas, confusas... y en el peor de los casos, se presentan resultados con fotos que otros etnógrafos o fotógrafos tomaron, y que son utilizadas para “ilustrar” presentaciones en power point con resultados desastrosos. Recientemente durante una charla sobre “chamanismo”, y en el colmo de los colmos, se “ilustró” la plática, con fotografías que fueron escaneadas de libros, como si el sujeto investigador nunca hubiera estado en las comunidades de las que hizo referencia.

Con la revolución tecnológica que trajo consigo la red de redes, la circulación de imágenes sucede a velocidades vertiginosas, por lo que el sujeto investigador no puede permanecer ajeno, las **condiciones de producción-circulación-recepción** de imágenes han sobrepasado las maneras clásicas de hacer etnografía, no basta ya solo con hacer descripciones densas, ya que el uso de la imagen y las herramientas teórico metodológicas que ofrece la semiótica visual y de la imagen en los trabajos debe ser prioridad. A continuación, enumero algunas de las características que considero debería tener **la imagen etnográfica**:

1. Calidad técnica: encuadre y enfoque.
2. La imagen debe ser captada *in situ*, esto es, dentro del contexto etnográfico.
3. La imagen debe ser tomada por el sujeto investigador, ya que solo él desde su sensibilidad etnográfica, que ha adquirido después de largas estancias en trabajo de campo dentro de la comunidad, puede buscar que elementos desea destacar a través de la imagen.
4. La imagen debe de contener en sí misma las características para ser convertida en un dato etnográfico.

Sin la mínima calidad técnica, los elementos de la imagen pueden ser interpretados de manera confusa, incluso puede generar problemas a futuros investigadores, sobre todo cuando se trata de imágenes que por sus características son el único elemento que sobrevive como testimonio. Si la imagen no es capturada *in situ* se pueden perder elementos que solo son observables dentro del contexto ritual: gestos, movimientos, actitudes, etc. En algunas comunidades étnicas, como es el caso de Tzotziles, Tzeltales (Chiapas) y Coras (Nayarit), capturar imágenes durante contextos rituales está penado y prohibido, las imágenes etnográficas históricas que se conocen fueron tomadas gracias a que la confianza generada después de muchos años de estancias de trabajo de campo por parte de algunos pocos investigadores. Finalmente, la construcción de

la imagen como dato, dependerá de la propuesta teórico-metodológica del autor, solo de él dependerá que la imagen sea solo para “ilustrar” el trabajo etnográfico, o sea la columna vertebral de la investigación.

### **Los diablos danzantes como sujetos semiótico-discursivos**

La categoría de sujeto semiótico-discursivo permite articular diversos planteamientos sobre la complejidad de lo subjetivo:

Con relación al análisis de los sujetos semiótico-discursivos, se pueden adoptar cuatro posiciones que orientan de manera muy distinta las investigaciones:

- a. Enfatizar el polo de la producción polifónica del discurso: sujeto productor, enunciador.
- b. Seleccionar el polo de la recepción polifónica del discurso: sujeto receptor, coenunciador.
- c. Relacionar la producción y la recepción discursivas, lo que implica construir modelos operativos que cubran ambos polos.
- d. Tomar el texto/ discurso como el productor y generador de sentido, y desde este punto, centrarse en los procesos de recepción (Haidar, 2006:94).

Para los fines de esta investigación, la tercera opción es la más pertinente, así es que se considerará **al danzante dentro de su contexto *aesthetico-ritual-comunal* como el productor y generador del sentido**, y al Santo Patrón -Santiago Apóstol- y personas que observan dentro del espacio de la Cofradía, como público receptor.

El espacio ritual de representación-enunciación está muy bien delimitado, los danzantes-diablos se encuentran en el centro, con el suficiente espacio para que al momento de hacer tronar el látigo invocador de la lluvia no haga daño al danzante de al lado, ni al público receptor. El principal receptor, a quien va dirigida la danza, pertenece al orden de lo no visible; Santiago Apóstol no se encuentra presente, aunque en un lugar

especial se encuentra una representación “de bulto” del Santo Patrón, él no está ahí, su presencia aunque invisible se siente en el ambiente, todos los elementos materiales y emocionales están predispuestos para que por medio de la evocación a través del cuerpo del danzante-diablo, se manifieste su presencia. Dentro de las condiciones de recepción del discurso *aesthetico-ritual-comunal*, hay eficacia, **el espacio semiotizado** cumple con su función de mantener el diálogo entre el sujeto enunciador del discurso dancístico y los sujetos receptores, Santiago Apóstol y el público que observa.

Momentos antes de que entren a escena los danzantes diablos, en ese mismo espacio hay una representación de la muy conocida danza de Moros y Cristianos. Una vez terminada dicha re-presentación en el espacio, los diablos aparecen al ritmo de la banda de viento. Y entonces todo lo que tiene que ver con cuestiones, de buenos y malos, con la lucha cósmica primordial, desaparece. La danza de diablos como *aesthesis-ritual-comunal* aparece sin ningún vínculo con la dualidad buenos y malos, el espacio semiotizado entra en otra dimensión, en **otro nivel de realidad** que conecta con otros aspectos que muy poco, o casi nada, tienen que ver con la iglesia católica.

Al hacer una evaluación del material revisado durante la fase de exploración bibliográfica para este libro, es notorio en dichos textos el **silencio y tabú** en la imagen, me refiero específicamente a las borracheras rituales que se dan dentro de los días de fiesta; hecho que no es comprensible si tomamos en cuenta que los estados alterados de conciencia como parte del ritual, e inducidos por el alcohol u otras sustancias pertenecen al orden de la memoria ancestral de la cultura, aspecto muy bien documentado por los archivos de la inquisición. Habría que acotar que este silencio en la imagen es abolido en otros ámbitos



F45250711JX Semiotizar el espacio: graffiti diablesco

de circulación como son las páginas web y las redes sociales: casi de manera inmediata tanto videos como fotografías de las comparsas son “subidas” a la red de redes, y en este espacio se pueden dar casos en que se puedan observar imágenes que muestran algunos aspectos de las mencionadas borracheras rituales. La **migración del ámbito ritual a otros espacios plásticos** como el graffiti también suceden como parte del proceso de circulación de la imagen, no es extraño entonces observar en las paredes imágenes de danzantes diablos pintados por jóvenes que tienen contacto con lo urbano y que bajo esta influencia estética plasman su manera particular de entender la imagen. Es común que en ambos casos, la comunidad de jóvenes que están integrados a los grupos de danza y que tienen conocimientos sobre el uso de las redes sociales abran páginas en donde suben fotos, carteles, videos, y blogs para mantenerse informados sobre ensayos, futuras presentaciones, etc. La circulación y consumo de imágenes a través de las redes sociales, páginas web,

blogs, etc., tiene ciertos **implícitos**, porque si bien en algunos sitios se trata de brindar información sobre contextos y discusiones en torno al sentido de la danza, en la gran mayoría solo se trata de ciberespacios de entretenimiento e intercambio de fotos del recuerdo, por lo que se puede afirmar también que en este tipo de espacios emergentes también se da una lucha de sentidos (Guerrero, 2004) sobre lo que es y lo que no es la fiesta y la tradición.

De acuerdo al modelo de Roland Barthes (1986), los procedimientos de connotación de la imagen son: 1) Trucaje, 2) Pose, 3) Objetos, 4) Fotogenia, 5) Esteticismo y 6) Sintaxis. En este sentido, la imagen etnográfica tendría que evitar el trucaje, ya que no se trata de una puesta en escena que pudiera ser controlada. A nivel técnico no debe de tener ningún tipo de fotomontaje, edición o sometimiento de la imagen a algún tratamiento con software digital que pudiera “**truquear la imagen**”, la imagen etnográfica tendría como característica principal que no es muy fácil ser truqueada, y más cuando la comunidad académica de sujetos investigadores conocen de primera mano los contextos etnográficos, sobretudo en comunidades pertenecientes a grupos étnicos que por su importancia han sido trabajados sistemática e ininterrumpidamente durante décadas. Habría que añadir una característica más a la fotografía etnográfica: la **credibilidad**. ¿Cómo podría convertirse en dato una imagen truqueada? La ventaja del sujeto investigador que conoce bien su objeto de estudio empírico, y que personalmente capturó las imágenes con su cámara, es que conoce muy bien los códigos de connotación de la imagen, que en el caso de la fotografía etnográfica, se trata de códigos de connotación socio-histórico-político-culturales.

Cada sujeto danzante-diablo a través de su pose corporal nos regalan los sentidos de connotación: la actitud corporal es de “ya estamos aquí”,

“ya llegamos”, se marca corporalmente el espacio, hay una actitud de mostrar quien es “más diablo”. La “gramática histórica” del diablo y la concepción mixteca contemporánea se hacen presente en la imagen: la **iconografía medieval clásica del diablo** (cuernos, orejas puntiagudas, barba); el uso de “la cuera” -chamarra de cuero con barbillas- está asociada a la ganadería, que a su vez está asociada al mal; botas vaqueras que están asociadas a “lo mestizo”, que a su vez está asociado con el diablo; el látigo que es una metáfora visual de la serpiente-rayo, que a su vez está asociada con la lluvia; y las chivarras (piel de chivo que se usa a manera de chaparreras en las piernas del danzante), que son una metáfora visual de las llamas del infierno. El danzante-diablo ondula su paliacate, elemento coreográfico indispensable en el género musical de las chilenas de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, la actitud corporal-gestual es de total apropiación del espacio, de presunción, prepotencia, actitudes asociadas a la gente rica y mestiza, el uso de una corbata, que está asociada con la gente de las ciudades, que a su vez ha estado asociada históricamente con el diablo.

La máscara es el elemento plástico que guarda dentro de sí mayor **densidad de sentido**, ya que ninguna máscara es igual a otra, y se diseña junto con el artesano que talla la madera, este dialogo estético da como fruto una marca personal, un rasgo visual distintivo. Solo los danzantes con más experiencia y dominio escénico pueden detenerse en el centro del espacio de representación, dominarlo, apropiárselo: denotar lo diabólico a través de la pose, es una premisa corporal fundamental para el danzante-diablo mixteco. **El sentido de la máscara como objeto ritual** es el de dar personalidad al sujeto, al crear plásticamente su rasgo distintivo, crea su identidad como danzante. Todo lo contrario ocurre cuando asistimos a algún tipo de espectáculo de danza folclórica, en donde se saca de su

contexto ceremonial y ritual a la práctica dancística, si bien se conservan y se exacerban algunos elementos estéticos como la indumentaria y la música que acompaña a la danza, el sentido cambia. Se busca embellecer al danzante folclórico a través de técnicas de iluminación, juegos de luces, vestuario diseñado por especialistas, técnicas de maquillaje, y todo lo que permite la ventaja de hacer de la danza **un espectáculo** dentro de un medio controlado, como puede ser un teatro.



F46140614HX Iconografía visual del diablo: estéticas medievales transhistóricas

En la imagen etnográfica la única manera de embellecer la imagen es buscando el ángulo correcto para el fin que se persigue, si lo que se busca es dar cuenta a través de la imagen de una práctica cultural como la danza, lo que habrá que hacer es un trabajo de campo previo a la realización de la fiesta, y ensayar los espacios desde donde se podrá disparar la cámara. La iluminación con la que se cuenta es la que ofrece de

forma natural el paisaje, cuando se trata de una danza que se representa en espacios naturales como ríos, lagos, lagunas, etc. En el caso de una danza o grupo de danzas que van en procesión, con lo que cuenta el etnógrafo es con la luz y el escenario en que se transforman las calles del barrio, la colonia o la ciudad en donde se esté representando la danza. En el caso de los lugares tradicionales de representación como son los atrios de las iglesias y las Cofradías y Casas de Comisión de Festejos, el fotógrafo etnográfico tendrá a su disposición objetos que pertenecen a la arquitectura espacial (retablos, portadas de iglesia, torres, columnas, etc.) mientras que en las cofradías se tendrá la oportunidad de captar con más cercanía las condiciones de recepción del público. Como bien se puede observar, la fotografía etnográfica requiere de más destreza y creatividad, ya que las condiciones en que se efectúa el ritual, casi siempre son caóticas, con poco control, hay que aprovechar las horas en que la luz de día ilumina de forma natural los escenarios, aprovechar los objetos que pertenecen a la parafernalia ritual-escénica y sacarles el mayor provecho para la construcción de una imagen que puede ser susceptible de convertirse en dato.

Por supuesto que el fotógrafo puede darle a la imagen etnográfica la composición o “sustancia visual” de manera deliberada, cuando elige hacer tomas abiertas que muestren la corporalidad del danzante echando el cuerpo para adelante, lo cual permite hacer la connotación: el cuerpo hacia adelante es provocación, presunción. En cambio, con un encuadre desde abajo es posible resaltar el movimiento de los pies del danzante desde abajo hacia arriba, para captar la connotación corporal de dominio del escenario, cuerpo estetizado por la experiencia adquirida. Algunos danzantes se conocen tanto que hacen series de movimientos coreográficos al mismo tiempo, los niños observan atentos buscando

aprender de los maestros. Al capturar la imagen desde abajo, se puede observar que el movimiento de la chivarra desempeña muy bien su papel de metáfora visual de las llamas del infierno, sería muy difícil tratar de negar que por algún tipo de milagro mecánico (la cámara fotográfica) en algunas ocasiones se pueda captar la “**espiritualidad**” de los sujetos etnografiados. La gestualidad en el rostro del danzante está reducida por la máscara, algunas máscaras tienen un mecanismo de articulación que permite que los ojos de la máscara se muevan y puedan hacer guiños al público, sobre todo al público femenino. Esta condición de limitación gestual, obliga a que el cuerpo se vuelva más diestro en la expresividad, un cuerpo que tiene que mostrar sus capacidades de bailar por largas jornadas, un cuerpo sometido a la promesa de bailar año con año durante las fiestas patronales, **cuerpo-ofrenda** que agradece por los favores recibidos, **cuerpo-fiesta, cuerpo-oración**.

Habría que agregar un elemento más en el proceso de connotación de la imagen etnográfica: **el texto**. En la propuesta barthesiana se considera que el “texto constituye un mensaje parásito” de la imagen, que puede añadir sentidos secundarios, y naturaliza lo cultural. En el caso de los textos agregados a la imagen etnográfica, lo que se busca es que a través de la palabra se explique, se ofrezca información adicional a lo que la imagen por sí misma explica. **La connotación en la imagen etnográfica** buscaría incorporar a través del texto aspectos complementarios que el sujeto investigador que capturó la imagen, y que también será quien escribirá el texto, y hará e análisis de la imagen con las herramientas teórico-metodológicas más pertinentes, haciendo énfasis en los aspectos que se consideren más importantes por los cuales se decidió incluir esas imágenes, y no otras. No se trata de que con el texto se inventen sentidos nuevos, o sentidos diferentes al sentido original de la práctica cultural,

ni tampoco de contradecir el o los sentidos de la imagen. El texto en la imagen etnográfica no tendría la función meramente descriptiva, que equivaldría, en términos barthesianos, a duplicar la imagen; la función tendría más que ver con aspectos connotativos histórico-culturales y antropológicos de la imagen, tendría que ver con el desciframiento de los códigos de la imagen, con el desciframiento del lenguaje corporal y demás aspectos.

Hallar ese código de connotación consistiría, por tanto, en aislar, inventariar y estructurar todos los elementos «históricos» de la fotografía, todas las partes de la superficie fotográfica que extraen su propia discontinuidad de un cierto saber del lector o de su situación cultural, como se prefiera (Barthes, 1986:24).

Si al momento de hacer la preselección de las imágenes que acompañaran nuestra investigación, notamos que alguna imagen no tiene las cualidades técnicas, o que en sentido semiótico es “neutra”, o que ofrece pocos elementos visuales pertinentes para el análisis, será mejor seguir buscando en otro grupo de imágenes. En las imágenes existe una **connotación cognoscitiva** relativamente común: es el diablo, y está danzando, y tiene un látigo en la mano, y está vestido como rico (o como arriero), está en un mismo lugar, tiene máscara. Esta **connotación análoga**, podría pertenecer al dominio de casi cualquier persona que observe estas imágenes, y así lo afirmarían con mucha seguridad: “al hombre le gustan los signos, y le gustan los signos claros”.

Pero si a diferencia de la connotación cognoscitiva de la imagen etnográfica, pasamos a otra dimensión analítica como la **connotación ideológica**, entraríamos a otra dimensión de la realidad de la imagen. La connotación de la imagen etnográfica en este caso, tiene fuertes cargas ideológicas, el diablo es el principal personaje antagónico en la literatura

e ideología católica y sin embargo es el personaje principal de esta danza que es la preferida por los juxtlahuaqueños. De acuerdo a la tradición oral en lo que respecta al origen de la danza de diablos en la costa chica oaxaqueña, se dice que es de origen negro, aunque otra versión cuenta que en tiempos de la Colonia los antiguos mixtecos se dieron cuenta que lo único a lo que le tenían miedo los españoles era al diablo, y entonces se decidieron hacerse amigos del diablo. La máscara representa al mestizo, al no-mixteco, quien es asociado a lo malo, a la maldad, ciertas partes de la indumentaria tienen que ver mucho con la arriería, que también está asociado con el diablo por los mixtecos contemporáneos, ya que desde el arribo de las empresas coloniales, la arriería devasta grandes cantidades de terreno para convertirlo en pastizales, requiere de mucha agua, y en el caso particular de Juxtlahuaca, por las condiciones climáticas los viajes de los arrieros entre el estado de Oaxaca; Veracruz y Tamaulipas se hacían de noche, por lo tanto a una actividad nocturna asociada con el mal. La indumentaria es una crítica a la imagen del rico: la corbata, las mascadas, las joyas, las botas vaqueras y demás parafernalia que está asociada con la presunción y arrogancia del rico, quien a su vez está asociado con el diablo. Estos sentidos ideológicos, políticos y de crítica al poder de las instituciones son elemento de connotación que solo el cotexto y el contexto etnográfico nos puede ofrecer: el fotógrafo de imágenes etnográficas *tuvo que estar allí*. Es el sujeto investigador quien a través de la selección del encuadre de la imagen **recorta del espacio-tiempo** lo que desde su subjetividad considera como representativo y útil para su trabajo. Este recorte a través del encuadre y recorte de la escena pertenece al orden del sentido estético del propio sujeto que captura la imagen. Por supuesto que la lectura de la imagen etnográfica se tornará polisémica, en este sentido, **el texto-anclaje** tendría que tratar de reducir

la polisemia ante la variabilidad de sociolectos a los que se enfrentará una vez que sea publicado el resultado de la investigación.

La variabilidad de las lecturas no puede amenazar la «lengua» de la imagen, una vez admitido que esta lengua se compone de idiolectos, léxicos o subcódigos: la imagen aparece atravesada de parte a parte por el sistema del sentido, exactamente como el hombre se articula hasta el fondo de su ser en distintos lenguajes (Barthes, 1986:43).



F47140614HX La imagen como máquina del tiempo

El grupo de imágenes, y su orden sintáctico, nos estarían mostrando no solo una danza en donde unos sujetos ataviados de diablo ejecutan una representación ritual en un espacio consagrado para las fiestas patronales, también nos estaría haciendo referencia a un sentido más denso: a la *mixtequidad*.

Finalmente, para enriquecer el análisis, utilizo la propuesta analítica de Umberto Eco sobre los 5 niveles de codificación en la comunicación visual (Eco, 1968:230):

- a. Nivel icónico
- b. Nivel iconográfico
- c. Nivel tropológico
- d. Nivel tópico
- e. Nivel entimémico

En cuanto al **nivel icónico** de la danza del diablo, se observan imágenes de hombres, mujeres y algunos niños, según sea el caso. En este nivel y sin preguntarnos por qué y para qué de la danza, observamos siempre en primer plano a un icono-danzante-diablo, que por supuesto a nivel local y regional tiene una fuerte carga emotiva. Este nivel analítico aplicado a la imagen etnográfica sin duda se queda rezagado en el nivel descriptivo, por lo cual para llegar a un análisis más completo tendríamos que llegar a otros niveles que puedan ser más heurísticos.

Respecto al carácter histórico en el **nivel iconográfico** tenemos cierto convencionalismo en el sentido de la imagen: es el diablo, alguien vestido de diablo, y está danzando. Los cuernos en la máscara, los rasgos faciales endurecidos, el gesto de ira, la nariz grande y afilada, las orejas puntiagudas y la piel del chivo remiten sin duda alguna a un lugar convencional sobre la imagen del diablo. Poco se sabe respecto a la consciencia de la iconografía clásica del diablo medieval, y sin embargo estamos ante un caso de una estética nómada, que se ha convertido en una estética transhistórica. Los cuernos de chivo, toro, cabra o de venado remiten al icono medieval del “macho cabrío” demoniaco. El chivo tiene relación con la maldad, ya que en el conocido ritual antiguo que se cita en la biblia, es en el “chivo expiatorio” en donde se depositaban todos

los pecados y las culpas, para que una vez depositados simbólicamente en el animal, este fuera ahuyentado para salir a perderse en el desierto y morir. Las orejas puntiagudas y la lengua larga que aparece en todas las máscaras remiten a la lujuria y la lascivia, de acuerdo a la iconografía medieval, como ya lo he mencionado.

La indumentaria de arriero, remite históricamente a la práctica de arrear ganado que aún persiste en la actualidad, aunque en menor escala que en tiempos pasados. Varios son los tipos de ganado que se arreaban a través de caminos de herradura, desde las costas de Oaxaca, pasando por Veracruz e incluso llegando hasta Tamaulipas. La práctica actual que está ligada más directamente con la indumentaria, es la del arreo de ganado caprino, de donde es sacada uno de los principales elementos visuales del dánhate-diablo: las chivarras. El acarreo de este tipo de ganado, es realizado por pastores desde las costas de Oaxaca con rumbo al centro de la baja mixteca, principalmente la ciudad de Huajuapán de león y Tehuacán (Puebla); este ganado caprino llega a algunas antiguas haciendas-rastro en donde a inicios de octubre se inicia “La Matanza”, que consiste en el sacrificio de miles de cabezas de chivos cuya carne servirá para los banquetes rituales del mes de noviembre (fieles difuntos) y cuya piel servirá para la elaboración de distintos aditamentos para la arriería, y por supuesto para la elaboración de las chivarras que utilizarán los diablos-danzantes.

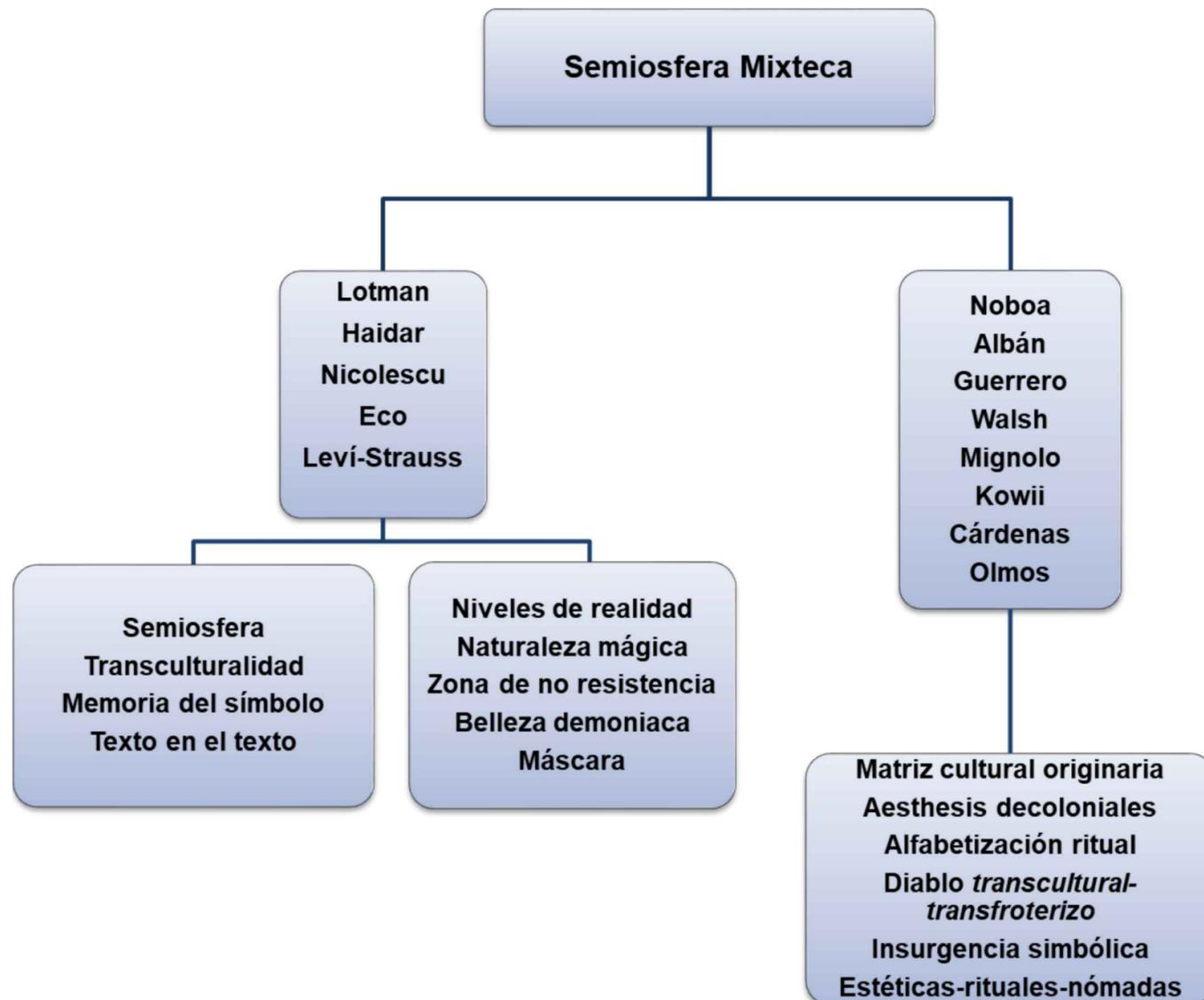
En el **nivel tropológico**, tenemos dos elementos principales dentro de las imágenes de la danza: dos metáforas visuales, el látigo y las chivarras. Estas dos metáforas, que si bien conservan un sentido estético-ritual dentro de la indumentaria tradicional del danzante, pasan desapercibidas como elemento de traducción metafórico: el látigo es metáfora visual de la serpiente-rayo; y las chivarras son metáfora visual de las llamas

del infierno. En un posible **nivel entimémico** de la imagen etnográfica, podría dar lugares comunes, a antonomasias, del tipo: “las danzas tradicionales se llevan a cabo dentro de un ambiente de armonía”, o “la danza de los grupos étnicos son un emblema de identidad comunitaria”. El inconveniente de incluir premisas de este tipo, es ignorar las dinámicas de poder, que por supuesto también se dan, en distintos niveles.

# CAPÍTULO IV

## *La semiosfera Mixteca como matriz cultural originaria productora de aesthesis-decolonial*

Modelo visual operativo capítulo IV



### Introducción

El objetivo de este capítulo es mostrar como al articular la categoría lotmaniana de semiosfera con el objeto empírico – la región mixteca- se puede construir un objeto de estudio más complejo, y con mayores alcances analíticos; además al introducir la propuesta de la perspectiva decolonial se enriquece el cruce de miradas, creando espacios de dialogo transdisciplinario. En el primer apartado **4.1 Memoria de la cultura y *aesthesis-decolonial*: habitar el mundo de manera diferente**, se tejen algunos autores y sus propuestas teórico-metodológicas de la

decolonialidad, mostrando la imperiosa necesidad de de-colonizar la producción del conocimiento, en aras de un pensamiento crítico, ubicarse como sujetos investigadores activos y dejar de considerar que Europa es el “lugar de la enunciación” en la creación del pensamiento. Se aplica la propuesta de Noboa y su categoría de matriz colonial, y se propone como contrapeso epistémico la categoría de *matriz-cultural-originaria*; se aplica también la propuesta de Albán sobre el color de la piel en los procesos coloniales, y la importancia del arte como apuesta decolonizadora, y se propone que desde las *aesthesis-ritual-comunal* se puede dar un giro y puedan funcionar como eje rector de sentidos plásticos. En este mismo sentido, el *arte-popular-decolonial* puede ser un campo de reflexión, un arma cultural de auto-reconocimiento, entonces la *matriz-cultural-originaria* funciona como oposición a la *matriz-cultural-colonial*. Más adelante se muestra que la categoría de transculturalidad como lugar de enunciación decolonial ofrece espacios para la utopía, en donde no cabe la negación del otro, justo en este punto aparece el diablo *transcultural-transfronterizo* como sujeto decolonizador.

En el apartado **4.2 *Aesthesis-decolonial* en el carnaval: crítica a las instituciones a través de las danzas-drama**, re-aparece el carnaval y su sentido de trasgresión, ya que al vestirse del enemigo se encarnan los saberes ancestrales como estrategia contra la hegemonía, se utiliza la propuesta de Patricio Guerrero sobre la insurgencia de los símbolos y se entreteje con la perspectiva transcultural, se destaca la importancia de la dimensión política de la identidad, que es la que hace posible la insurgencia. El carnaval como *sistema-aesthetico-identitario* se opone a las instituciones, es una manera de decolonizar el espíritu, y hace una crítica en contra de la discriminación que históricamente han padecido los pueblos originarios: decolonizar los imaginarios religiosos, decolonizar

el cuerpo a través de la danza como *matriz-decolonial-insurgente*. Danzar es decolonizar la existencia para re-conocerse, ataviarse de diablo es satanizar al satanizador, cuestionar la supuesta conquista espiritual, re-existir danzando. En el apartado **4.3 *Aesthesis-rituales-nómadas en la mixteca oaxaqueña***, se hace referencia al diablo como símbolo transcultural y de resistencia-transgresión-crítica social, un demiurgo equilibrista intertextual que al ser insertado como texto en tierras mesoamericanas y andinas sufrió una inversión de sentido, el diablo como elemento de control del comportamiento es aprovechado como símbolo insurgente. Se hace un breve recorrido histórico sobre las nociones de belleza, para mostrar las variables e invariables que sobre la estética del mal han permeado y viajado hasta la actualidad.

En el penúltimo apartado **4.4 *El giro *aesthetico*: diálogo entre danzante-mascarero***, se analiza como el *arte-comunal* funciona como un sistema de alfabetización ritual, ya que al integrar los saberes ancestrales es posible habitar el mundo de manera diferente. El *dialogo-aesthetico* entre danzante y artista hacedor de máscaras posibilita la re-habitación de la tradición, en este sentido, el *giro-aesthetico-decolonial* muestra como la introducción del diablo medieval como texto transformó dicho símbolo en un mensaje de transgresión y resistencia. Se describe como caso emblemático de la fiesta como espacio de lucha de sentidos el Carnaval de Oruro, y sus contradicciones internas que mucho tienen que ver con su recién nombramiento como patrimonio “inmaterial” de la humanidad por la UNESCO, y como la fuerza simbólica transgresora se trastoca cuando intervienen los grandes corporativos y los medios masivos de comunicación. En el último apartado **4.5 *Libertad, intuición, y creatividad en el arte de hacer máscaras para la danza del diablo***, se hace referencia a la importancia socio-histórico-político-cultural de la



F48090912ZS La Semiosfera Mixteca: profundidad en la memoria ancestral de la cultura

máscara, y su valor como objeto que aglutina datos míticos y códigos rituales. Se introduce nuevamente la categoría de naturaleza mágica y los diferentes niveles de realidad (Nicolescu) que permiten y posibilitan la materialización de lo aparentemente irracional e imposible. La *libertad-imaginación-intuición* también hacen posible decolonizar el alma, una vez que el sujeto danzante se coloca la máscara, es posible decolonizar el espacio y recuperar de manera simbólica los espacios de poder. De esta manera, la máscara aparece en un nivel de realidad *aesthetico-plástico* que pertenece al orden de la realidad de lo sagrado, finalmente se acude a la dimensión afectiva de la máscara como marca semiótica indeleble que otorga identidad y personalidad propia.

#### **4.1 Memoria de la cultura y *aesthesis-decolonial*: habitar el mundo de manera diferente**

Re-pensar la *aesthesis-ritual-comunal* dentro del contexto de la compleja *semiosfera-mixteca-oaxaqueña* como una **pedagogía decolonial** y de **re-existencia**, para habitar el mundo de manera diferente, es una

propuesta epistemológica muy importante para tomarse en consideración dentro de las investigaciones transdisciplinarias. Luego de la conquista militar-espiritual y el posterior sometimiento, se construyó un *antes* y un *después*, y aunque parezca increíble, en pleno siglo XXI muchos sujetos investigadores como historiadores e etnohistoriadores siguen repitiendo el mismo discurso sin ningún pensamiento crítico, repitiendo y dando continuidad a dichos discursos hegemónicos que, a través de sus investigaciones, de alguna manera le otorgan legitimidad. En el *antes* se colocó a los “otros”, a los vencidos, que quedaron fuera de la historia; entonces apareció lo “pre” como anterior a la modernidad, en el “después” se ubicó el colonizador. En este sentido, **de-colonizar la producción del conocimiento** que es originado por el *sujeto-investigador-reflexivo* surge como una perspectiva novedosa en la producción crítica de su entorno, y trae consigo el problema de la geopolítica y su relación entre conocimiento-modernidad-colonialidad; estas reflexiones cuestionan la supuesta universalidad de las ciencias sociales. La propuesta es re-pensar y re-construir los estudios culturales como un “espacio de encuentro político, crítico y de conocimientos diversos” [construir mundos y modos de pensar distintos]. El objetivo de la de-colonización del pensamiento no es instalarse en esta etapa histórica del proceso, sino buscar la decolonialidad:

Nosotros entendemos las geopolíticas del conocimiento como una estrategia medular del proyecto de la modernidad; la postulación del conocimiento científico como única forma válida de producir verdades sobre la vida humana y la naturaleza –como conocimiento que se crea “universal”, oculta, invisibiliza y silencia las otras epistemes. También oculta, invisibiliza y silencia los sujetos que producen este “otro” conocimiento (Walsh, 2005:17).

A partir de la llegada de los españoles y su ideología de “razón y progreso”, se construyó una representación del “otro” que lo **vaciaba de**

**sentido**, que le negaba posibilidad de presencia y participación histórica; logrando crear así una herramienta efectiva para colonizar desde un centro rector “superior”. La negación del otro como no-cultura, fue la base político-ideológica para la explotación de los pueblos originarios. Los españoles creen ser “superiores” y ven al indígena como “inferior”. Europa se erige como el “**lugar de la enunciación**” moderna, blanca y cristiana; la diferencia religiosa y el color de la piel como justificante colonial, en este sentido, la categoría de *indio* equivaldría a decir *colonizado*, reduciendo la especificidad y variedad de los pueblos originarios, hasta tratar de convertirlos en una masa indiferenciada. Aun en pleno siglo XXI se conserva de una manera acrítica el uso de la categoría de “indio”, con toda la carga ideológica de racismo y negación, incluso se llega a utilizar por parte de algunos sujetos investigadores como sinónimo de identidad. Dicho “modelo civilizatorio” necesitó de una *matriz colonial* o matriz de poder, la cual se entiende como:

... una estructura de autoridad colectiva y de dominación política, que se establece como un patrón de poder con carácter y vocación global, pretende alcanzar con la misión civilizatoria occidental a todos los confines del planeta, desde una visión homogeneizadora de las culturas, mediante la aplicación de una estrategia de violencia sistemática (Noboa, 2011:124).

Estas condiciones generaron la ecuación casi indisoluble: lo pre (anterior a) y lo epidérmico cromático (indio, negro, zambo, mulato). Este tipo de clasificación social generó relaciones sociales verticales, ya que algunas identidades manifestaron una supuesta superioridad sobre otras, también se cuestionó el grado de humanidad de los recién sometidos: entre mas blanca sea la piel más se está cerca del ideal colonial de humanidad. La posición socio-económica de los antiguos no fue determinante para la estratificación: también se estratificó en función

del **color de la piel**, como lo muestran la pintura de castas. Este orden racial justificó la explotación del negro y del amerindio.

Desde una perspectiva decolonial, la propuesta es ubicar a las practicas *aesthetico-rituales-comunales* pueden funcionar como *matriz-cultural-originaria*, y que a su vez pueda ser una manera diferente de **habitar el mundo**. Dentro de este contexto, la imaginación como acto productivo y con una fuerte función simbólica, se constituye como una herramienta del pensamiento que fortalece procesos decoloniales:

A partir de esa categorización en donde el color jugó un papel fundamental, se configuró todo un sistema de representación de esos pintados con el pincel del colono, a imagen y semejanza de su retina y de esta forma impidiendo, o tratando al menos por todos los medios de impedir, que ese otro pudiera representarse a sí mismo (Albán, 2011:89).

Estas condiciones socio-histórico-político-culturales propiciaron que las creaciones de los pueblos originarios fueran categorizadas como inferiores, artesanías, relegadas y silenciadas, productos exóticos para el turismo. Es hasta años recientes que se consideró que **el arte popular**, creado por los grupos alternativos, fuera considerado como parte del patrimonio nacional, como lo muestra la creación en el año 2006 del Museo de Arte Popular [MAP], cuya misión es resguardar colecciones permanentes, así como promover talleres mediante un modelo de museo vivo, que esté en constante dialogo con los artistas creadores.

El arte como un sistema de interpretar, re-presentar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte o como bello (Albán, 2011:91).



F49160515CZ Decolonizar a través del arte popular: San Francisco con penacho de danzante Quetzalin

La modernidad occidental pretende emancipar al sujeto de sus creencias, sin embargo, lo que propone el arte popular desde su propuesta plástica es que existen otros sentidos emocionales desde los cuales se puede construir imaginarios que estén ligados a la memoria ancestral de la cultura; las *aesthetics-rituales-comunales* pueden funcionar como **eje rector de sentidos plásticos**, sin perder la dimensión identitaria. La imaginación que desborda el arte popular no tiene límites, y siempre esta enriquecida por los mitos de origen y la naturaleza mágica; la manera de trabajar, que en un buen número de casos implica el taller familiar en el cual cada miembro tiene determinadas tareas asignadas, nos muestra la posibilidad de existir de otra manera. Reconocerse como sujeto histórico, capaz de habitar el mundo de manera diferente, reconocerse como sujeto con una identidad planetaria, es una de las principales premisas de la perspectiva decolonial:

... las formas de re-elaborar la vida auto-reconociéndose como sujetos de la historia, que es interpelada en su horizonte de colonialidad como el lado oscuro de la modernidad occidental y reafirmando lo propio sin que esto genere extrañeza; revalorando lo que nos pertenece desde una perspectiva crítica frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el auto-desconocimiento (Albán, 2008:70).

En este sentido, una propuesta de *arte-popular-decolonial* debe ser un campo de reflexión permanente y no un mero acto egoísta de autosatisfacción, una apropiación de la historia que no esté despojada de sus contextos y su dimensión del poder. La política cultural mexicana de la época posrevolucionaria hacia las prácticas culturales de los grupos étnicos fue al de folclorizarlas; desde una **perspectiva horizontal** dichas políticas se interesaron sólo en coleccionar datos, sin importar las condiciones reales de los sujetos poseedores de dichos saberes. Se pretendió que por su “**pureza e inocencia**” bien podrían ser un símbolo del alma nacional, se utilizaron algunas danzas que se sacaron del contexto ritual y fueron convertidas en espectáculos para turistas, utilizando estéticas occidentales tanto en los pasos como en la indumentaria. En este sentido, el arte popular entonces tendrá que ser un campo próspero que establezca alternativas de representación para los grupos étnicos, que a su vez generen procesos en la vida socio-histórico-política-cultural, y que a su vez propicie cambios para su bienestar: **la cultura como un arma** para defenderse, hacerse visible, auto-reconocerse y organizarse:

La estética y el arte se constituyeron en el proceso de conquista y colonización del proyecto moderno/colonial occidental patriarcal en un patrón de poder que racializó subjetividades sometidas, las ubicó en la escala social construida de acuerdo a cánones blanco-europeos y las discriminó para reducirlas y controlarlas. La estereotipación jugó un papel fundamental en el orden estético establecido y las producciones materiales y espirituales de pueblos indígenas y de

africanos esclavizados y sus descendientes, fueron excluidas de las posibilidades de ser consideradas como arte (Albán, 2011:114).



F50311214HJ Decolonizar cuerpo y espíritu: la cultura originaria como un arma

Una propuesta desde la transculturalidad como un lugar utópico desde donde se puede habitar el mundo de manera diferente, un lugar para “el buen vivir”, en donde las *aesthesis-rituales-comunales* puestas en marcha a través del *cuerpo-tripartido-ritual* puedan mantener vigencia y continuar su presencia en la memoria de la cultura. Habría primero que establecer las diferencias entre la multiculturalidad, la interculturalidad y la transculturalidad. La multiculturalidad [o pluriculturalidad] se entiende como la coexistencia de múltiples culturas, como es el caso de México, Ecuador y Bolivia, que son los países abordados en el último capítulo de este libro; la principal crítica hacia esta propuesta, es que no problematiza sobre la cuestión de la heterogeneidad cultural interna y externa. La interculturalidad nace con el objetivo de salvar las deficiencias analíticas de la multiculturalidad, poniendo énfasis en los

conflictos y tensiones que son producidos por la coexistencia de varias culturas en un mismo territorio., mismas que han sido agravadas por las constantes migraciones masivas provocadas por conflictos armados y crisis nacionales; a este respecto existen dos posturas, la primera pone el acento en la dimensión intercultural, entendida como el “encuentro” entre culturas, lo cual omite los grandes problemas derivados de la **dimensión del poder**; la segunda se establece desde una postura crítica desde lo *alter-nativo*, y propone a la interculturalidad como un camino de rescate de una *matriz-cultural-decolonial*, en oposición a la *matriz-cultural-colonial*, como ya se ha mencionado.

La categoría de transculturalidad (Nicolescu, 1994), puede lograr mayores alcances heurístico si se relaciona con los planteamientos de las propuestas teórico-metodológicas de la complejidad y la transdisciplinariedad. A continuación, muestro una síntesis de las principales premisas de la transculturalidad (Haidar, 2013:5):

1. La modernidad y la posmodernidad aceleran los cambios y los procesos complejos transculturales, que son inevitables en el presente y en el futuro.
2. Lo transcultural tiene dos orientaciones: una que promueve el dialogismo cultural, desde lo ético, y otra que reproduce la dominación y la diferencia.
3. Para el desarrollo de una transculturalidad positiva, lo primero que hay que vencer es la diferencia entre las distintas lenguas y culturas y procurar su traducción, promover el dialogismo, que siempre será posible, a pesar de las adversidades.
4. En lo transcultural esta la paradoja de lo abierto y de lo cerrado. Los procesos transculturales deben superar el mito de que Occidente es el depositario de la ciencia y Oriente es el depositario de la sabiduría. En términos recursivos, en cada sujeto están reunidos potencialmente el Oriente de la sabiduría y el Occidente de la ciencia.
5. Lo transcultural designa la apertura de todas las culturas que las atraviesa y las sobrepasa. En consecuencia, lo transcultural propone que no existe ninguna cultura que constituya un lugar privilegiado, desde donde se puede juzgar a las otras culturas (Nicolescu).

6. Lo transcultural es la condición de ser de la cultura, ya que siempre han existido relaciones entre las culturas, pero en el mundo actual adquiere otros alcances. Lo transcultural implica una unidad diferenciada de las culturas, así como una continua circulación que impide su desintegración (Nicolescu, Cazenave).
7. En consecuencia, el lenguaje transcultural que puede hacer posible el diálogo entre todas las culturas y que impide su homogenización, es uno de los aspectos primordiales de la investigación transdisciplinaria. En otras palabras, las prácticas semiótico-discursivas son el anclaje para el desarrollo de la transculturalidad, que implica orgánicamente sujetos socio-culturales.

La *aesthesis-ritual-comunal* y su **dimensión decolonial**, proponen una manera propia de habitar el mundo, en donde la **naturaleza mágica** es un don que hay que preservar, en donde el respeto a los ancestros es una regla primordial, un lugar en donde la madre tierra y el padre cielo son respetados, un lugar para el “**buen vivir**”. Habitar el mundo de manera diferente desde las prácticas semiótico-discursivas tiene una relación directa con los procesos transculturales dentro de la vida socio-histórico-política-cultural; en este sentido, la transculturalidad aparece como una utopía, y esto a pesar de la era de la comunicación vertiginosa que trajo consigo la era del internet y las redes sociales. Sin embargo, la transculturalidad propone que el contacto con la alteridad es posible, así como también es posible la convivencia entre la gran diversidad humana, ya que no está de acuerdo con ninguna forma de colonialismo o imposición de un modelo cultural único: **la utopía transcultural** tiene frente de sí al monstruo de la negación del otro.

Por todo lo anteriormente expuesto, **el diablo transcultural-transfronterizo** aparece como una práctica semiótica-discursiva que de-coloniza a través de sus *aesthesis-rituales-comunales* particulares: el danzante se hace amigo del diablo [el enemigo histórico de la iglesia católica]; a través de la presencia del *cuerpo-tripartido-ritualizado* se



F51311214HJ El diablo *transcultural-transfronterizo* en su advocación mixteca apropia de las calles, plazas, parques y demás lugares que representan la hegemonía colonial; con la encarnación del diablo en el cuerpo grotesco, le regresa la dimensión de libertad, la risa ritual lo salva de la aplastante rutina; el sujeto migrante que regresa, de-coloniza la manera de vivir en las ciudades, en la fiesta vive entre iguales compartiendo el pan y la sal: habitan el mundo de manera diferente, encuentran – al menos por un tiempo- el buen vivir.

## 4.2 *Aesthesis-decolonial* en el carnaval: crítica a las instituciones a través de las danzas-drama

*Vamos, camaradas, el juego europeo está definitivamente terminado, es necesario encontrar otra cosa.*

Frantz Fanon

El carnaval como segunda vida, como el mundo al revés, es el lugar perfecto para que a través de la puesta en escena de la *aesthesis-ritual-comunal* y el *cuerpo-tripartido-ritual* se haga una crítica contra las instituciones. El diablo encarnado en el danzante hace una crítica contra la imposición de la religión del conquistador, al bailar en grupo en el atrio de la iglesia se semiotiza el espacio y le otorga un **sentido de transgresión** a la danza. Decolonizar el espacio a través de formaciones sociales imaginarias que son contrarias a las formas que pretendieron imponer los primeros evangelizadores, **transgredir es vestirse del enemigo**, blasfemia plástica que baila y guarda dentro de sí saberes ancestrales que fueron negados durante siglos, y que sin embargo permanecieron en la memoria de la cultura ancestral gracias a las múltiples estrategias de simulación, como la de guardar dentro de la “panza” del santo patrón católico impuesto, la piedra *ancestral-corazón-del-pueblo*.

Releer las *aesthesis-rituales-comunales* dentro de un contexto carnavalesco implicaría no más “visión del vencido”, es necesario entonces dejar de mirar a los pueblos originarios como los que siempre están “resistiendo”, sino como arquitectos de su historia, que articulan sus **saberes como herramientas insurgentes contra lo hegemónico**. Ser insurgente ante el dominio genera una forma propia de razonar, genera estructuras de saberes propios, implica desarmar las estructuras globales para revalorar la diversidad:

Los pueblos indígenas, a pesar de las condiciones de opresión a las que se les sometió, no fueron víctimas pasivas que tan solo resistieron la dominación, sino que esa raíz de ancestralidad de una cultura de 20.000 años de historia, les permitió estructurar el núcleo de una matriz indígena que se nutría de un saber, de una cultura que desde la resistencia iba construyendo sus contenidos de insurgencia futura que es la que hace posible su presencia actual y vital como pueblo (Guerrero, 1993:5).

El carnaval como práctica semiótica-discursiva rebasa la mera resistencia, ya que se ha venido materializando en un proyecto de largo aliento que permanece en la memoria ancestral de la cultura, lo que obliga a entender el carnaval desde lo teórico-político. Lo étnico y lo pan-étnico entonces debe ser entendido no como una unidad homogenizada, sino como una multiplicidad de diversidades, unidades sociales diferenciadas capaces de reinventarse y tomar las riendas de su futuro. Como ya se ha mencionado, los saberes ancestrales son fundamentales para insertarse en una posible **perspectiva transcultural**.

Preservar los saberes a través de la memoria de la cultura no implica permanecer encadenado a un pasado, sino encontrar vínculos en ese pasado ancestral para transformar el presente y el futuro. La dimensión dialéctica de la cultura y de la identidad, tan presente en el carnaval, es fundamental para entender y comprender el fenómeno, ya que es dentro de esta dimensión donde se encuentra lo ideológico; la **dimensión política de la identidad** es la que hace posible la **insurgencia**.

El carnaval surge como una explosión de símbolos, lo que a su vez genera una gran densidad de sentidos, lo que Patricio Guerrero ha analizado como “la fiesta como espacio de lucha de sentidos”. Desde la institucionalidad, el carnaval tiene sentido político de propaganda de la administración en turno, sobre todo en carnavales que tienen fama



F52260713HL Insurgencia: trasgredir es vestirse con la ropa del enemigo del enemigo

generada por los medios masivos de comunicación, como es el carnaval de Veracruz y el de Mazatlán, por solo nombrar algunos. Para el sujeto investigador el carnaval aparece como un ramillete de símbolos, expuestos a través del *performance* y dispuestos para ser “revelados” a través de su propia visión teórico-metodológica, que sin duda esta permeada por su formación académica y su respectiva línea de investigación. Para el sujeto comunitario-danzante, el sentido de la fiesta carnavalesca será de carácter ritual agrícola, motivo de encuentro entre paisanos, o oportunidad para pagar alguna manda, visitar el terruño cuando se está en calidad de migrante, etc. Esta **lucha de sentidos** entre sujeto-investigador, sujeto-

institucional y sujeto-danzante, es solo una parte de los actores, ya que podríamos hacer aún más complejo el análisis, agregando por ejemplo, el público receptor, que incluye a los visitantes y asistentes al carnaval, y a deidades que pertenecen al orden de la naturaleza mágica. Sin embargo, un aspecto que sin duda es transversal en esta lucha de sentidos, es la **insurgencia y la resistencia**:

Es importante precisar que cuando hablamos de la insurgencia no negamos la resistencia o que queremos mostrar su separación antagónica; esto sería antihistórico: más bien vemos una interrelación dialéctica entre ellas. La insurgencia no niega la continua fuerza creadora de la resistencia, ya que es a partir de ella que los pueblos indios están insurgiendo en la perspectiva de construir una nueva historia (Guerrero, 1993:27).

**El carnaval como símbolo insurgente** permanece en contextos étnicos en donde los medios masivos de comunicación no han entrado a la lucha de sentidos, trastocándolo, como ha sucedido en otros carnavales. El sentido de crítica contra las instituciones permanece y goza de buena salud, se renueva constantemente, cada año aparecen personajes del ámbito político, como presidentes y funcionarios públicos; también aparecen personajes pertenecientes a imaginarios hollywoodenses, y no puede faltar la figura de personajes emblemáticos como el catrín, el cura de la iglesia, el soldado, el abogado, y demás personajes que representan a las instituciones. El *homo symbolicus* carnavalesco aparece con toda su densidad, mostrándose orgulloso de su barroquismo sígnico:

El *homo symbolicus* busca comunicar e intercambiar sentidos sobre su cosmovisión, materializando su forma particular de percibir la realidad. El símbolo es multidimensional: El símbolo nos muestra la vida en sus distintas dimensiones, en lo social, en lo económico, en lo político, así como en lo ideológico (Guerrero, 1993:88).

La insurgencia de los símbolos en el carnaval recupera espacios primordiales para la autoafirmación de la identidad étnica, espacios antes destinados a lo hegemónico: la hacienda, la plaza, la iglesia, la escuela, el mercado. La mano vuelta o reciprocidad, también son aspectos que pertenecen a la resistencia, dicha estrategia ha permitido la continuidad del grupo, con todos los avatares históricos y las continuas crisis económicas nacionales. El carnaval es parte de la mano vuelta, sobre todo en contextos rituales agrícolas, se le agradece a la naturaleza mágica por la lluvia, por la fertilidad de la tierra y de las mujeres, se le agradece por **la continuidad de la vida**. El carnaval como espacio de insurgencia de los símbolos, reproduce aspectos fundamentales que aparecen en los mitos de origen, como la ofrenda y el sacrificio, lo escatológico, y la necesidad del ritual para que el universo siga manteniendo el orden cosmogónico. El carnaval es una enunciación aparentemente caótica de símbolos socio-histórico-político-culturales; es recreación de la memoria ancestral de la cultura, **ordena y da sentido** al presente y al futuro, posibilita la **reproducción de saberes**, construye a través de una arquitectura barroca la identidad étnica; es un grito contra la lógica moderna racional, desde una dimensión ideológica-política: hacer **escarnio** del poderoso a través de la máscara es uno de los aspectos fundamentales en el carnaval.

El desplazamiento de lo *simbólico-ritual* hacia espacios comunitarios en el carnaval, elimina al cura y al antiguo hacendado en la organización de la fiesta, en donde la auto-apropiación del espacio es evidente. El cura y la autoridad no son el centro de la fiesta, se trata de un espacio de y para la comunidad, en donde lo político se convierte en una dimensión más de la praxis ritual. **La ironía y la risa** se transforman en un instrumento, un arma simbólica contra lo hegemónico, la premisa es ridiculizar al poder, decolonizar para recuperar los propios saberes, traer nuevamente a la plaza la lucha contra el patrón, y vencerlo. Los



F53120215OR Insurgencia andina en el carnaval de Oruro

danzantes carnavalescos como portadores de la memoria ancestral de la cultura, son hacedores de la lluvia, invocando el pasado como un eco que viene desde muy lejos. Los artistas en general, y los artistas que elaboran las máscaras carnavalescas en particular, han creado un *sistema-aesthetico-identitario*, una *aesthesis-insurgente* diferenciada, que se opone en la mayoría de los casos a la estética oficial e institucional, ofreciendo un producto con profunda carga y contenido espiritual:

Los “danzantes” rememoran a los antiguos *tushugs* (sacerdotes guerreros hacedores de la lluvia), que dirigían cultos heliolátricos en épocas prehispánicas. A pesar de la conquista tuvieron fuerza para sincretizarse, para reinterpretarse y mantenerse hasta el presente, como manifestación vital de su religiosidad. De ahí el porqué son personajes cargados de una fuerza mítica, llenos de luz y color (Guerrero, 1993:141).

Los evangelizadores encargados de **extirpar al demonio del corazón** de los hombres en la colonización del espíritu, dudaron del éxito de su empresa, la estrategia de la simulación para mantener vivas las prácticas rituales ancestrales se mantuvo oculta, las deidades antiguas fueron ocultadas dentro de las imágenes católicas que les fueron impuestas a través de la espada del conquistador. En este sentido, danzar para las deidades ancestrales ahora ocultas dentro de las “panzas” de los santos, se convirtió en una estrategia para decolonizar el espíritu, práctica que sobrevive hasta la actualidad, sobretodo en contextos de carnaval. Negar sistemáticamente la condición humana del colonizado, satanizar a los antiguos especialistas rituales, satanizar a las deidades, fueron las premisas de la empresa evangelizadora cuyo objetivo fue la colonización espiritual. Habría entonces, por lo anteriormente expuesto, que considerar que la condición ricardiana de “conquista espiritual”, podría ser más productiva analíticamente hablando, si construimos una categoría que preliminarmente se llame “**colonialidad del espíritu**”, para después crear una opuesta que puede ser muy productiva para la construcción de objetos de estudio que se llame “**decolonización del espíritu**”. Este largo proceso colonial trajo consigo la colonialidad del saber y la colonialidad del ser, ambas dimensiones justificadas por la empresa militar-religiosa, acarreando históricamente la **discriminación hacia la cultura de los pueblos originarios**, que aún se mantiene vigente en ciertos sectores:

*Pues la opción decolonial es la opción que surge desde la diversidad del mundo y de las historias locales que, a lo largo de cinco siglos, se enfrentaron con “la única manera de leer la realidad” monopolizada por la diversidad (cristiana, liberal, marxista) del pensamiento único occidental (Mignolo, 2009:263).*

La *aesthesis-ritual-comunal*, y la puesta en escena en el contexto del carnaval a través del *cuerpo-tripartido-ritual*, pueden ser consideradas como una manera de **decolonizar los imaginarios religiosos** católicos que fueron impuestos a sangre y fuego. Participar en el carnaval es una forma de **decolonizar el cuerpo** y las ataduras históricas que lo satanizaron; al **decolonizar el espíritu** desde la dimensión religiosa el *homo complexus* recupera el mito de origen a través del sacrificio y la ofrenda; desde la dimensión del poder, se hace una férrea crítica contra las instituciones hegemónicas al hacer escarnio de ellas a la vez que se hace una autoafirmación *etno-política*; desde la dimensión *aesthetica* se propone una manera diferente de habitar el mundo a través del *cuerpo-ritual-grotesco*: La *matriz-decolonial-insurgente* florece como un espacio utópico que puede ofrecer una manera distinta de habitar el mundo, en un contexto de transculturalidad.

La *matriz-cultural-ancestral*, en oposición a la matriz colonial, ha permitido sobrevivir a la barbarie “civilizatoria” y su modelo hegemónico, utilizando como estrategia la confrontación carnavalesca *renovación-nacimiento-continuidad*, la resistencia, la re-apropiación y la fortaleza, como praxis desde la vida cotidiana; utilizando los referentes simbólico-espirituales como eje de sentido ha permitido la continuidad y vigencia de la memoria de la cultura y sus prácticas *aesthetico-rituales-comunales*. En este sentido, una premisa primordial es no abandonar la matriz cultural, ya que dentro de ella se crece, se fortalece y se **revitaliza la memoria, para luchar contra el olvido**. La nominación o suplantación de un nombre por otro, implicó durante la colonia el intento por borrar los nombres ancestrales de personas, objetos, deidades, lugares sagrados, prácticas rituales, etc. Sin embargo, actualmente el uso denominativo en lengua ancestral permanece, el nombre de los pueblos en el caso de



F54120215OR *Aesthesis-ritual-comunal*: entrada de los pueblos originarios, Carnaval de Oruro, Bolivia

Oaxaca -si bien oficialmente tiene en primer lugar el nombre del santo patrón seguido del nombre ancestral-, es sin duda un referente identitario importantísimo:

... existen conceptos, sustantivos, adjetivos, verbos, sistemas, que configuran la estructura, la superestructura, la lógica del universo [...] identificarlos y devolverles el rol que cumplían en nuestros pueblos es vital en el proceso de descolonización y reafirmación de nuestras comunidades, ignorarlos significaría andar desnudos y no aprovechar la rica indumentaria que aún tenemos a nuestro alrededor (Kowii, 2005:278).

Re-existir en un contexto de transculturalidad es re-pensar que es posible vivir de manera diferente en un mundo polarizado entre Occidente y Oriente, hacer conciencia de que habitar el universo con una *matriz-cultural-ancestral* anclada en los saberes propios es fundamental para dar continuidad al grupo. **Decolonizar la existencia para re-conocerse** no es negar las demás raíces multiculturales, sino auto-afirmarse desde

la diferencia como sujetos portadores de prácticas culturales alternas, proclamar que desde la *aesthesis-ritual-comunal* se puede dar sentido a la existencia, ordenar el caos para existir:

...la concibo como las formas de re-elaborar la vida autorreconociéndose como sujetos de la historia interpelada en su horizonte de colonialidad como lado oscuro de la modernidad occidental y reafirmando lo propio sin que esto genere extrañeza, revalorando lo que nos pertenece, desde una perspectiva crítica frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el auto-desconocimiento (Albán, 2008:70).

Ser diferente implica construir imaginarios simbólicos y sentidos que interpelen los estereotipos y arquetipos contruidos sobre la condición étnica, es la búsqueda a través de la burla, el sarcasmo, y la ironía, para que el danzante re-exista, se auto-afirme en su condición de sujeto histórico, **satanizar al satanizador** que históricamente negó el rostro de la diferencia, ese rostro que ahora a través de una máscara de diablo **cuestiona la supuesta conquista espiritual**; así, la pandilla diabólica asalta espacios antes destinados al poder hegemónico, toman las calles principales, asaltan los atrios de las iglesias, las plazas, los patios escolares, las haciendas, y cualquier espacio que antes les fue negado: **re-existir danzando**. La folclorización, banalización y exotismo de las prácticas ancestrales rituales fomenta **asepsias socio-histórico-político-culturales**, que niegan las trayectorias de los pueblos originarios, los cuales enfrentaron procesos violentos de colonialidad del ser, del saber y del poder; en este sentido, una sociedad transcultural ideal tendrá que saldar una enorme deuda histórica. Las prácticas *aesthetico-rituales-comunales* también enuncian contenidos políticos que cuestionan el discurso de descalificación, negación y reduccionismo de sus lógicas diferentes de existencia, reivindicando la condición étnica y mostrando

también que la **insurgencia simbólica** se construye desde la danza: la transculturalidad como perspectiva *política-ética-epistemológica* de re-existencia puede ser posible a través de la práctica decolonial, la *matriz-cultural-originaria* como detonadora de *aesthesis-ritual-comunal-decolonial* emerge como una posibilidad dentro de la compleja lucha de sentidos en el contexto de la fiesta.



F55120215OR Construir la insurgencia simbólica desde la danza: tomar las calles para hacerse visible

#### **4.3 *Aesthesis-rituales-nómadas* en la mixteca oaxaqueña**

El **diablo transcultural-transfronterizo** aparece en buena parte del continente americano, en países que padecieron largos procesos coloniales, la apropiación *aesthetica* de este personaje se transforma en una metáfora de *resistencia-transgresión-crítica social*. El viaje que inició este símbolo desde la Edad Media hasta la actualidad, ha estado permeado por los diferentes momentos y contextos socio-histórico-

político-culturales, que lo han ido modificando y trans-formando, adaptándolo y re-apropiándolo a cada nuevo nicho étnico, conservando algunas características plásticas, y re-significando algunas otras. Dentro de su condición nómada, el diablo navega en un océano de imaginarios, en una explosión de sentidos que lo re-significan, re-contextualizan y re-funcionalizan, pasea cómodamente por territorio mesoamericano y en la Abya Yala, y en cada espacio se hace presente para bailar al son que le toquen, su condición transgresora le permite trans-formarse en un universo de sentidos; es un mago del disfraz, un *demiurgo-equilibrista-intertextual*.

Desde la dimensión metafórica, el diablo se trans-forma en un traductor dentro de una **compleja semiosfera**, que abarcaría los países en donde actualmente tiene presencia la danza de diablos, como son México, Cuba, Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina, Chile y Bolivia. La **estética nómada del diablo** actualmente puede ser entendida como una semiosis visual de seducción, cuya función ritual es perpetuar el sentido transgresor y crítico que ha sido acumulado históricamente tras padecer siglos de colonialidad. Al agregar la perspectiva decolonial a las *aesthesis-rituales-comunales-nómadas*, es posible entender y comprender el universo de sentidos que propone la danza, y entonces es posible de-construir el sentido simplista que le ha sido otorgado por los folcloristas a las danzas rituales. Los sujetos que danzan, enuncian un discurso comunal que va dirigido a entidades que pertenecen al orden de lo humano, y lo no-humano, la naturaleza mágica es receptora de la *danza-ofrenda-sacrificio*, el discurso *aesthetico* propicia procesos de resistencia étnica para hacer frente a la hegemonía, favorece la auto-reflexión comunitaria y promueve la acumulación de información en la memoria de la cultura.

El diablo como símbolo *transcultural-transfronterizo* que encarna estéticas nómadas que vienen desde la Edad Media, se torna polisémico

en cada cultura en el que es re-significado, re-semantizado y re-apropiado; así **el diablo** se establece en cada semiosfera particular adoptando elementos de la memoria de la cultura propia, y de manera general, adquiere su **carácter transgresor y rebelde**. El símbolo, entendido como “un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje (Lotman, 1996:143)” posee dos características principales:

1. Carácter racional, medio de traducción del plano de la expresión al plano del contenido.
2. Carácter irracional, puente del mundo racional al mundo místico.

Como se ha anotado anteriormente, **el diablo como elemento de control a través del miedo**, no existía en las cosmovisiones ancestrales, por lo que hubo que hacer una traducción, lo que implicó una lucha de sentidos entre lo que el evangelizador pretendió transmitir y lo que el sujeto a evangelizar tradujo desde sus propias concepciones del mundo. Dicha traducción intersemiótica o trasmutación, traslado la imagen del diablo medieval hacia un personaje encarnado en la danza, el cual fue utilizado como aliado contra el propio colonizador. A través de este personaje, fue posible hacer escarnio de los representantes del poder hegemónico, el diablo danzante pudo tomar de manera colectiva los espacios de poder, **la insurrección se viste del símbolo** con el cual se pretendió infundir miedo en el corazón de los hombres, como una estrategia que ha funcionado hasta la actualidad. Al momento de hacer la traducción, el sentido original para el cual fue trasladado el demonio a tierras mesoamericanas, se transforma en algo opuesto, el sujeto colonizado se hace amigo del diablo, se arroja con sus caracteres estéticos, al satanizar a las antiguas deidades ancestrales, los colonizadores provocaron un efecto contrario.

El carácter maligno del signo-diablo, al ser re-apropiado y re-significado a través de la danza, se transforma en un puente que permite



F56160215OR El diablo *transcultural-transfronterizo* en su advocación Orureña-boliviana

el *continuum* con el pasado ancestral. A través de la simulación el danzante permanece ligado el mito de origen y a las prácticas vinculadas a la naturaleza mágica, la ofrenda hacia las deidades y el sacrificio corporal como acto propiciatorio ritual que favorece la fertilidad de la madre tierra, de las mujeres, y la continuidad del grupo étnico. De esta manera, el enfrentamiento al momento de la invasión española, produjo también el enfrentamiento de dos sistemas semióticos, produciendo una **explosión de símbolos**, dicho caos fue ordenado posteriormente al apropiarse de los símbolos impuestos y resemantizarlos para hacerlos más “valiosos” culturalmente, pasando de un estado de símbolo “inaccesible” [o no-cultura], a uno de expresión “accesible” [la si-cultura], como es el caso del diablo:

... el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico (Lotman,1996:145).

El diablo como símbolo en la memoria de la cultura del evangelizador buscó controlar a través del miedo, se satanizaron las practicas rituales ancestrales y se amenazó con el castigo eterno en las llamas del infierno en caso de continuar con dichas prácticas. El símbolo diablo-católico como elemento que transporta textos desde el pasado hacia el futuro, al ser trasladado a nuevos contextos en donde la memoria de la cultura ancestral no contenía ningún modelo de comportamiento que pudiera ser tipificado como **pecado**, no fue tan eficaz, así lo muestran los testimonios de los frailes evangelizadores que en sus crónicas mostraban su desencanto al observar que las prácticas dancístico-musicales continuaban con gran entusiasmo dentro del calendario festivo de los “conquistados”, quienes bajo estrategias de simulación continuaban danzando para las antiguas deidades.

Al tratar de homologar las fiestas del calendario litúrgico con las fiestas “paganas” de carácter ancestral, la empresa evangelizadora consideró que con el paso del tiempo se olvidarían las viejas prácticas, al **sustituir** el complejo dancístico-musical por el teatro edificante y la danza de Moros y Cristianos, no imaginaron que desde lo sub-alterno se produciría una trans-formación de esos símbolos. Dicha mutación consistió en agregar de manera discreta, símbolos ancestrales, sobre todo en la indumentaria, además se conservó **el sentido del cuerpo como sacrificio-ofrenda**, y en la clandestinidad se continuaron haciendo los rituales de propiciación hacia la naturaleza mágica: el símbolo-conquistador se transformó en símbolo-reminiscencia.

Una vez sustituido el complejo ritual ancestral por el complejo ritual católico, la lucha de sentidos provocó que los mismos evangelizadores dudarán sobre la eficacia de su estrategia de sustitución, al suprimir y perseguir a los especialistas rituales y al demonizar a las deidades, no consideraron que la profundidad de las prácticas pudiera estar tan enraizadas en la profundidad de la memoria de la cultura. De esta manera, el diablo como símbolo que pretendió infundir miedo, mutó en un símbolo a través del cual de manera simulada se hacía **reminiscencia con el pasado**. Así, el diablo-símbolo al ser resemantizado, organizó dentro de sí la resistencia, condensó dentro de sí la memoria de la cultura ancestral proscrita por el conquistador, manteniéndose hasta la actualidad:

Así pues, el símbolo actúa como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conduce fuera de los límites de la signicidad. Es un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica. Es, en igual medida, un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de un condensador semiótico (Lotman, 1996:156).

La estética nómada del mal encarnada en el personaje del diablo danzante contiene dentro de sí sentidos que atraviesan históricamente el tiempo, conservando una visión del mundo en donde el caos se opone al orden-armonía, belleza dionisiaca que cuestiona lo hegemónico, al hacerse amigo del diablo, los ancestros toman una posición estratégica y se apropian del diablo-símbolo para trans-formarlo en transgresión, rebeldía y crítica social contra las instituciones. El **sentido clásico de la belleza** es trastocado por el *cuerpo-tripartido-ritual*, lo grotesco aparece en el escenario como una protesta contra el estado de las cosas, el espacio de re-presentación es semiotizado con y por la presencia de los danzantes, al apropiarse de las calles manifiestan su postura de **alternidad y alteridad**.



F57120215OR *Cuerpo-ofrenda-sacrificio*

El diablo *transcultural-transfronterizo* a través de malabares socio-histórico-político-culturales hace un giro estético y pasa de ser un símbolo medieval que pretendió infundir miedo, a un símbolo moderno emblemático de resistencia étnica, para encarnar el descontento. **La belleza demoniaca dionisiaca** aparece como peligrosa a las “buenas costumbre”, locura que es contraria al orden y progreso occidental, guardando ante los ojos del curioso que se acerca, su código de trasgresión ritualizada:

Se trata de una belleza alegre y peligrosa, totalmente contraria a la razón y representada a menudo como posesión y locura: es el lado nocturno del apacible cielo ático, que se puebla de misterios iniciáticos y de oscuros ritos sacrificiales, como los misterios eleusinos y los ritos dionisiacos (Eco, 2010:58).

Si en un principio, el evangelizador utilizó al diablo como un símbolo de control a través del miedo al infierno, satanizando las prácticas rituales ancestrales, y satanizando al cuerpo, no vislumbró que la **estética del miedo** pudiera dar un giro y transformarse en una *aesthesis de resistencia*. Por lo tanto, es posible afirmar que las estéticas nómadas pueden ser re-apropiadas y re-funcionalizadas, incluyendo la posibilidad de que pueden dar un giro de sentido: lo “feo” que en determinado contexto histórico es considerado como tal, en otro contexto puede ser considerado como bello:

También las cosas feas se componen en la armonía del mundo por proporción y contraste. La belleza (y esta será ya una convicción común a toda la filosofía medieval) nace también de estos contrastes, y también los monstruos tienen una razón y una dignidad en la armonía de lo creado, también el mal en el orden se vuelve bello y bueno porque de él nace el bien, y junto a él el bien resplandece mejor (Eco, 2010:85).

El diablo danzante a través de su presencia en las calles carnavalizadas, estabiliza la balanza histórica, al hacerse visible como contraste de lo “bello”, ya no es más la encarnación de lo “feo”, su andar lo transforma en un personaje que representa todo lo bello que puede tener la Comunalidad: solidaridad, resistencia e identidad. **Trasformar lo feo en bello**, en este milagro transmutacional radica la hermosura del diablo:

Porque es evidente que la imagen se la considera bella cuando está bien pintada, y también se dice que es bella cuando representa bien aquello de lo que es imagen. Y que esta sea otra razón de belleza resulta del hecho de que una puede existir sin la otra; por la misma razón por la que se dice que la imagen del diablo es bella cuando representa bien la fealdad del diablo (Buenaventura de Bagnorea [Siglo XIII], *Comentario a las Sentencias*, I, 31, 2).

Dentro de la dimensión *aesthetica* del diablo converge lo turbio, lo grotesco, lo melancólico: **La belleza puede expresarse haciendo converger a los contrarios**, lo feo no es negación de la belleza, es la otra cara de la belleza. El *cuerpo-tripartido-ritual-grotesco* aparece como sublime en un contexto de carnaval: El diablo a pesar de su caída no ha perdido su radiante belleza, al contrario, encarnada en el diablo danzante es una **belleza de provocación**.

#### **4.4 El Giro Estético: diálogo entre danzante-mascarero**

El diablo como símbolo *transcultural-transfronterizo*, al ser impuesto en tierras mesoamericanas toma un sentido diametralmente opuesto, el objetivo de control a través del miedo pretendido por la empresa colonial se trastoca: el lugar enunciativo del mal es apropiado para enunciar descontento, se produce un giro en el que el demonio como estética nómada se transforma en un símbolo para la resistencia, lo mismo sucedió en otros territorios que padecieron largos procesos coloniales, a lo largo de los 3 siglos que duró dicho periodo.

Lo que observamos actualmente en la producción plástica que gira en torno a la *aesthesis-ritual-comunal*, es que se ha producido un giro, el cual propone desde su trinchera particular que el **arte-comunal** se diferencia del arte expositivo de las galerías, principalmente porque el arte-comunal es un elemento fundamental que funciona como “**alfabetización ritual**”, entendida como el proceso de enseñanza-aprendizaje a través del cual los *saberes-ancestrales-rituales* se transmiten de una generación a otra para ser conservados en la memoria de la cultura. Otra diferencia es que el arte-comunal tiene como característica que puede ser un elemento de resistencia y de conciencia social, o lo que se entiende como “**Corazonar**”, que es entendido como la “sabiduría originaria, insurgente, política,



F58220713JX Alejandro Vera: arte comunal y alfabetización ritual

ética frente a las colonialidad del saber (Guerrero 2010)”. En este sentido, **Corazonar desde el arte-comunal** es integrar los saberes ancestrales en la *aesthesis-ritual-comunal* como estrategia de re-existencia, un acto insurgente que otorga la posibilidad de habitar el mundo de manera diferente, transformar los símbolos impuestos por la colonia en *aesthesis-política-critica*, tomar posturas decoloniales ante la hegemonía.

En el caso del diálogo entre el artista hacedor de máscaras y el danzante, es fundamental la relación entre las prácticas rituales y la producción plástica, ya que se transforma en una forma de re-habitación de la tradición como estrategia identitaria y de acumulación de saberes en la memoria étnica de la cultura. **El diablo entendido como texto**, al momento de ser insertado en una cultura diferente –la mesoamericana y la Abya Yala-, produjo resultados imprevisibles, generando nuevos

sentidos, como se ha venido insistiendo. Dicha **explosión cultural**, producto de 3 siglos de colonia, se muestra actualmente en lo que entiendo como *el diablo transcultural-transfronterizo*, o sea, la presencia de manifestaciones dancísticas con personajes ataviados de diablo, que guardan dentro de sí una gran densidad de sentido que proviene en buena parte de la memoria ancestral de la cultura, y que está presente en una buena parte de los países que padecieron dicha situación colonial.

Esta *macro-explosión-cultural* que transformó el diablo-texto en un nuevo texto, tiene sus propias particularidades *aesthetics* de producción en cada país y en cada grupo étnico, aunque se conservan elementos invariables dentro de las estéticas-nómadas del Medievo. La introducción en Mesoamérica y la Abya Yala del diablo medieval como un nuevo texto y su contexto ideológico, provocó un *giro-estético-decolonial*, transformando el texto ajeno en un nuevo mensaje de transgresión y resistencia. En un primer momento la empresa evangelizador-conquistador utilizó al *diablo-texto-exterior* como un arma estratégica cuyo principal objetivo fue el control a través del miedo, para ello utilizaron herramientas visuales como fue el teatro edificante y las pinturas que mostraban los tormentos en el infierno. En un segundo momento, el “conquistado” se da cuenta que a una de las pocas cosas que el español teme, es al diablo, por lo que **transforma el *diablo-texto-interior* en un nuevo mensaje**: el diablo es amigo. La transformación del *diablo-texto-exterior* a un *diablo-texto-interior* fue un proceso impredecible ante los ojos de la empresa colonizadora, una explosión cultural cuya pista es rastreable a través del diablo *transcultural-transfronterizo*.

En la dimensión del poder, el *giro-aesthetico-decolonial* mantiene ciertos grados que fluctúan entre la transgresión y la institucionalidad, ya que se ha observado que en algunos países la lucha por institucionalizar



F59220713JX Del diablo-texto-interior al diablo-texto-exterior

cualquier amenaza que atente contra la hegemonía es algo que hay que erradicar o por lo menos tratar de contener el peligro que puede significar el diablo. Dicha batalla se da principalmente entre la iglesia católica, las autoridades cívico-culturales, los corporativos de marcas de bebidas alcohólicas, los medios masivos de comunicación y los grupos de danza. Dentro del contexto del diablo *transcultural-transfronterizo*, se puede citar como ejemplo emblemático a **El Carnaval de Oruro** para mostrar las pugnas entre los diferentes actores sociales. Por un lado, tenemos a la iglesia católica y su presencia a través del Santuario de la Virgen del Socavón, quienes sostienen que el carnaval está dirigido exclusivamente hacia la imagen de la santa católica, y que en realidad el “verdadero” sentido del carnaval es la veneración y agradecimiento por los favores recibidos. Por otro lado, las autoridades cívico-culturales,

que fueron las que promovieron el otorgamiento del reconocimiento del carnaval de Oruro como Patrimonio Intangible de la Humanidad por parte de la UNESCO, enuncian que el “verdadero” sentido del carnaval es la atracción del turismo para beneficio del comercio, y el **capital político-simbólico** que esto trae consigo. En otro sentido, **las marcas de cerveza**, quienes dentro de su publicidad incluyen imágenes del diablo orureño, son enormemente beneficiadas por la gran cantidad de bebida que es consumida durante los días que dura el carnaval, los beneficios económicos van directamente a las autoridades administrativas, y poco o nada benefician a los procesos comunales. Los medios masivos de comunicación hacen transmisiones durante casi las 24 horas en los días de carnaval, generando mucha audiencia a nivel nacional e internacional, y en el mismo caso de las empresas de bebidas alcohólicas tampoco se refleja en un beneficio hacia la comunidad que es quien genera el carnaval, al contrario: la presencia de medios nacionales e internacionales, ha transformado desde hace unos años el sentido ritual del carnaval orureño, transformándolo poco a poco en un **espectáculo televisivo**. Por último, tenemos a los 5 grupos de danza, quienes son los protagonistas, los cuales se han visto presionados por las condiciones de producción, y las largas jornadas que van desde las 6:30am hasta las 3am del siguiente día, y aunque están conscientes de que el sentido ritual de la danza se ha ido trastocando, al estar inmersos en esta vorágine de actores sociales, poco se ha podido hacer. Este ejemplo emblemático muestra de manera sintética, como la fiesta es un espacio de lucha de sentidos, lo cual de ninguna manera significa que el sentido ritual haya desaparecido, o que haya una pérdida de sentidos, como afirman algunos investigadores detractores, porque lo que sucede en este caso es que **el grado de ritualidad** está en un **estado de crisis**, provocado por los diferentes actores e intereses político-económicos implicados.

Lo que habría que reflexionar en el caso del diablo orureño, a manera de hipótesis, es que al exponer y enfrentar los rituales tradicionales con la dinámica de producción de capitales, **la fuerza simbólica se trastoca**, mostrando resultados impredecibles, como bien se mostró anteriormente, cuando se introduce un texto-externo en un texto-interno.

#### **4.5 Libertad, intuición, y creatividad en el arte de hacer máscaras para la danza del diablo**

Ya lo había advertido Lévi-Strauss (1981) desde el siglo pasado: en el futuro las máscaras abandonarán los museos etnológicos y pasarán a ser obras de arte. Las máscaras no se consiguen explicar en sí mismas, ni por sí mismas, porque no son objetos separables del mito, por lo tanto, hay que analizar su función ritual, social y/o religiosa. No basta con elevar a la máscara categoría de obra de arte, también hay que buscar los mitos fundadores de cada tipo de máscara, para clasificarlas, y así tratar de comprender los enigmas que éstas despiertan, los invariables plásticos, lo que no cambia en la factura, y las **implicaciones sociológicas** que favorecen la posesión de una máscara. Aun cuando la máscara conserva los mismos caracteres plásticos, adquiere un carácter polisémico que varía de un contexto cultural a otro:

Admitamos pues, a título de hipótesis de trabajo, que la forma, el color, los aspectos que nos han parecido característicos de las máscaras swaihwé carecen de significación propia, o que esta significación tomada por separado es incompleta. De modo que sería vano cualquier intento de interpretarlas aisladamente (Lévi-Strauss, 1981:53).

La máscara **aglutina datos míticos**, funciones socio-religiosas y expresiones plásticas. La máscara también genera relatos de orden mítico e histórico-legendario. Los mismos mitos en algunas ocasiones se invierten cuando pasan de una población a otra; lo mismo sucede

con la máscara, la apariencia plástica se invierte cuando pasa de una población a otra, aunque contenga el mismo mensaje. Puede ser símbolo de riqueza, pero también de avaricia: “Cuando, de un grupo a otro, la forma plástica se mantiene, la función semántica se invierte. En desquite, cuando la función semántica se mantiene, es la forma plástica la que se invierte (Lévi-Strauss, 1981:78)”.



F60220713JX Libertad creativa y préstamo de estilos: máscara de diablo transformer

Una máscara no puede interpretarse solamente por lo que representa, o por el uso estético o ritual. Existe una continuidad estilística en la que no hay exclusión, los **préstamos de estilos** diferentes al propio expresan una aspiración a la originalidad, diferenciarse de los otros pueblos, incluir posibilidades estéticas que otros han rechazado:

Teniéndose por solitario, el artista alimenta una ilusión tal vez fecunda, pero el privilegio que se otorga no tiene nada de real. Cuando cree expresarse de manera espontánea, hacer obra original, replica a otros creadores pasados o presentes, actuales o virtuales. Sépase o ignórese, nunca se marcha a solas por el sendero de la creación (Lévi-Strauss, 1981:128).

Las máscaras encarnan la forma en que se pintan los monstruos en los mitos: seres ambiguos, que pueden propiciar alianzas matrimoniales en oposición al incesto, seres avariciosos que se oponen a otros inmensamente ricos que comparten sus bienes. Así los monstruos representan códigos rituales y códigos *culturales-rituales-sociológicos* al mismo tiempo. Para fines analíticos, consideramos la dimensión artística en la creación de máscaras de danza de diablos, como una **zona de no-resistencia** que corresponde a lo *sagrado*, es decir, a lo que no se somete a ninguna racionalización (Nicolescu, 1996). En este sentido, la proclamación de la existencia de un solo nivel de Realidad que propone la epistemología clásica, elimina lo sagrado al precio de la autodestrucción de ese mismo nivel. En el nivel de realidad de lo sagrado o zona de no-resistencia, es donde se ubica plástica y estéticamente tanto el danzante-diablo como el artista-mascarero, y es desde esa zona de no-resistencia desde donde se entabla el diálogo que tendrá como fruto la producción de una máscara, que posteriormente se integrará al ritual como un objeto sagrado. En este **nivel de realidad**, no existen límites a la imaginación y a la creatividad, cualquier idea es materializable, por grotesca, irracional o imposible que parezca en el momento de su concepción. Es posible materializar mitos y leyendas locales, como es el caso de la visión de aparecidos nocturnos que han sido exorcizados a través de algunas máscaras, como aquella que es la imagen de un nahual que se le apareció a cierto sujeto, que una vez superado el miedo, prometió encarnar a ese personaje a través de una máscara de diablo y danzar con ella cada año durante la fiesta patronal. En esta zona sagrada de no-resistencia, que es considerada como otro nivel de realidad, se encuentran los receptores del ritual dancístico: los santos patronos del lugar, las entidades ancestrales que viven en el paisaje, el dueño del cerro, el señor del agua, la entrada a cuevas en donde vive el señor del rayo, etc. En este nivel de realidad lo fantástico

es posible, lo surreal es norma, la *libertad-imaginación-intuición* son la medida creativa desde donde se establece el dialogo en la *aesthesis-ritual-comunal*; desde esta dimensión de realidad, es posible articular de manera pertinente y necesaria, las premisas de la perspectiva decolonial: también en este nivel de realidad es posible imaginar un mundo al revés en donde las clases alternas propongan cambios desde su mirada filosófica anclada en la ancestralidad, de-colonizar el espíritu para conectarse con una manera diferente de habitar el mundo, una manera de “buen vivir” desde los saberes ancestrales, **decolonizar el alma** a través de la recuperación de la memoria prístina del cuerpo, **decolonizar el espacio** a través de la recuperación simbólica de los espacios de poder, reivindicar la identidad comunal: soñar con un mundo utópico en el cual la imaginación tenga el poder de transformar el estado de cosas, realidad multidimensional que no niega lo sagrado y lo coloca en otro nivel de realidad, que como es bien sabido, las culturas ancestrales lo han mantenido vivo en la memoria de la cultura.

En este sentido, desde un **nivel de realidad estético-plástico**, el artista que hace máscaras a través de su *imaginación-libertad-intuición* se transforma en un demiurgo que es capaz de hacer viajar al danzante junto con su máscara hacia otros niveles de **realidad sagrada**, en donde es posible vivir de manera diferente. Intentar comprender y explicar ritualidades y cosmovisiones complejas desde un solo nivel de realidad, el del sujeto investigador uni-disciplinario, es por lo tanto un enfoque poco productivo.

Los diferentes niveles de Realidad son accesibles al conocimiento humano gracias a la existencia de diferentes *niveles de percepción*, que se encuentran en correspondencia biunívoca con los niveles de Realidad. Estos niveles de percepción permiten una visión cada vez más general, unificante, globalizante, de la Realidad, sin jamás agotarla enteramente (Nicolescu,1996:44).



F61220713JX Nivel de realidad en zona de resistencia cero: máscara diablo-nahual

El nivel de percepción de la realidad de un artista, puede ser incomprensible en muchos casos para el nivel de percepción de la realidad del sujeto que investiga. La **multidimensionalidad del arte**, que abarca lo lúdico, la naturaleza mágica, lo surreal, lo mítico, el poder, lo decolonial, etc. debe ser entendida desde diferentes niveles de realidad, principalmente desde el nivel de la realidad de la zona de no-resistencia. En este sentido, el sujeto investigador transdisciplinario tendría que construir objetos de estudio complejos, tomando en consideración los diferentes niveles de percepción y de realidad, lo que lo llevará irremediablemente a de-construir la percepción binaria que opone lo real de lo imaginario, ya que existe un *continuum* entre ambas dimensiones: lo **real-imaginario** entonces sería un punto de encuentro entre dos dimensiones aparentemente antagónicas, pero que en el arte mantienen un *continuum* que es donde radica su fuerza creadora inagotable.

En la zona de no-resistencia, la dimensión de lo sagrado une y propicia el orden entre el sujeto-ritualizado y su pasado ancestral mítico, en donde lo sacro propone una racionalidad poco entendible desde otro nivel de realidad-profano. En este nivel de realidad, la triada *sujeto-objeto-sacralidad* funciona como santísima trinidad, y cuando llega a faltar alguno de los elementos fundamentales, este nivel de realidad se disloca.

La **dimensión afectiva** en la elaboración de máscaras es importantísima para comprender la relación que se construye entre el sujeto danzante y su *máscara-marca-semiótica*, y la relación que existe entre el sujeto artista hacedor de máscaras. Al ser un producto que se concibe desde un diálogo interno Yo-yo danzante, y que se materializa en un **boceto previo** que encarna un concepto plástico personal de lo que es el mal, y que posteriormente será esculpido por el artista, la máscara encarna un sentido *aesthetico-ritual-comunal*, ya que desde el momento en que es entregada a su dueño legítimo, inmediatamente se establece una relación entrañable que transforma al objeto en algo hermoso, único e irrepetible, una manera efectiva y afectiva que le otorga un rostro particular al danzante: al dotarle de una **personalidad propia**, el danzante encontrará la manera correcta de exaltar esa identidad plástica a través del baile. El valor que se le da a la máscara como objeto ritual, es demostrado con los cuidados otorgados: se le habla bonito, se le acuesta, se le envuelve para protegerla cuando viaja, se le coloca en un lugar en donde no corra peligro a la hora de los descansos, se le quiere como se quiere a cualquier objeto sagrado que otorga sentido a nuestra vida. Hay que respetar el sentido ritual de los objetos, a algunos danzantes les molesta que tomen fotografías de sus máscaras, profanar sus decisiones sobre sus objetos sagrados es imperdonable; en alguna

ocasión al sugerir la posibilidad de captar a través de una imagen una máscara de un danzante, el sujeto se retiró, para regresar unos 15 minutos más tarde: “**puede tomar su foto, hablé con la máscara, y ella ya dio su permiso**”. Es tanto el sentido ritual, que poco importa que se tenga que invertir entre 3 y 5 mil pesos por la elaboración de la máscara, muchos danzantes una vez que son poseedores de su objeto sacro, mandan a restaurar con cierta periodicidad su máscara, ya que las condiciones de la re-presentación como el polvo, el sol, la lluvia, el viento y la humedad provoca cierto desgaste en la pintura, sin descartar también que en ciertos estados alterados de conciencia bajo el influjo de la cerveza, mezcal o aguardiente, el propio danzante dañe su máscara por golpear a otro compañero, o por caer. La **dimensión afectiva comunitaria** de la *máscara-objeto-sacro* viene dada por el sentido de Comunalidad que es puesto en marcha durante los ensayos previos, el traslado hacia el lugar de re-presentación, los descansos y comidas; como se ha mencionado, al pertenecer a un grupo de danza de diablos, el sujeto se inserta en un grupo en donde existe una intensa comunicación entre diversos grupos de edades, que van desde los niños hasta los adultos mayores. El arte de hacer comunidad, o Comunalidad, florece como parte de la dinámica interna y externa que implica pertenecer a un grupo de danza, es muy seductor viajar en grupo para presentarse en otras comunidades dentro de la región mixteca, o incluso viajar a otros estados del país. Así la dimensión afectiva atraviesa las *aesthesis-rituales-comunales*, desde un punto auto-referencial del sujeto danzante, y desde un punto *identitario-étnico-mixteco*, mostrando que las prácticas semiótico-discursivas son multidimensionales y multireferenciales.

Guardar una orientación constante en el atravesamiento de los niveles de percepción garantiza una *afectividad* creciente que asegura la unión entre nosotros y entre nosotros mismos (..) Desde el comienzo de la



F62220713JX La máscara como marca semiótica: Batman-zombie

humanidad hasta el presente, los grandes textos de la literatura, de la mística, y de la religión, las grandes obras de arte, atestiguan, a pesar de todo y contra todo, la presencia constante de la afectividad en este mundo (Nicolescu, 1996:69).

La dimensión afectiva, ubicada dentro de la zona de no resistencia o sacra, permea la sensibilidad plástica tanto de los sujetos creadores de la máscara [danzante-artista mascarero] como a los sujetos receptores, quienes aprecian el *valor plástico-identitario-étnico* que encarna cada una de las máscaras. Cómo bien lo advertía Lévi-Strauss, la máscara ha abandonado las salas etnográficas y ha dejado de ser un objeto exótico y se ha convertido en una obra de arte, para ser insertada en un contexto en donde se potencializa su poder *aesthetico-ritual-comunal*, es un objeto vivo cuya función modelizante abarca las dimensiones rituales, afectivas, artísticas e identitarias.

En la búsqueda de una supuesta objetividad, la dimensión afectiva, tanto del sujeto investigador como del sujeto investigado, fueron olvidadas dentro de los trabajos monográfico-etnográficos, como si lo afectivo no pudiera ser susceptible de convertirse en dato: al olvidar lo afectivo, se menospreció lo humano. La separación entre ciencia y arte sin duda ha propiciado “**la muerte del hombre**”, el acercamiento entre estas dos dimensiones humanas es imprescindible desde una perspectiva transdisciplinaria y transcultural, el dialogo ciencia-arte tendrá que traducirse en un dialogo entra lo cognitivo y lo afectivo. Los diferentes niveles de realidad y sus respectivos niveles de percepción que suceden durante el ritual, pueden juntarse si celebramos un **matrimonio creativo entre ciencia y arte**, el espacio sacro entendido como zona de no resistencia puede ser un lugar en donde habiten de manera productiva ambos aspectos: ciencia-arte, en donde existe una relación recursiva que mantiene el dialogo de manera constante. En este sentido, la propuesta de la *trans-percepción* (Nicolescu, 1996:82), no sólo sería productiva para analizar de manera transdisciplinaria objetos de estudio complejos, sino que también acercaría la percepción en sus distintos niveles, tanto del sujeto investigador, como del sujeto investigado, y además podría establecer un diálogo, que sin duda es necesario.

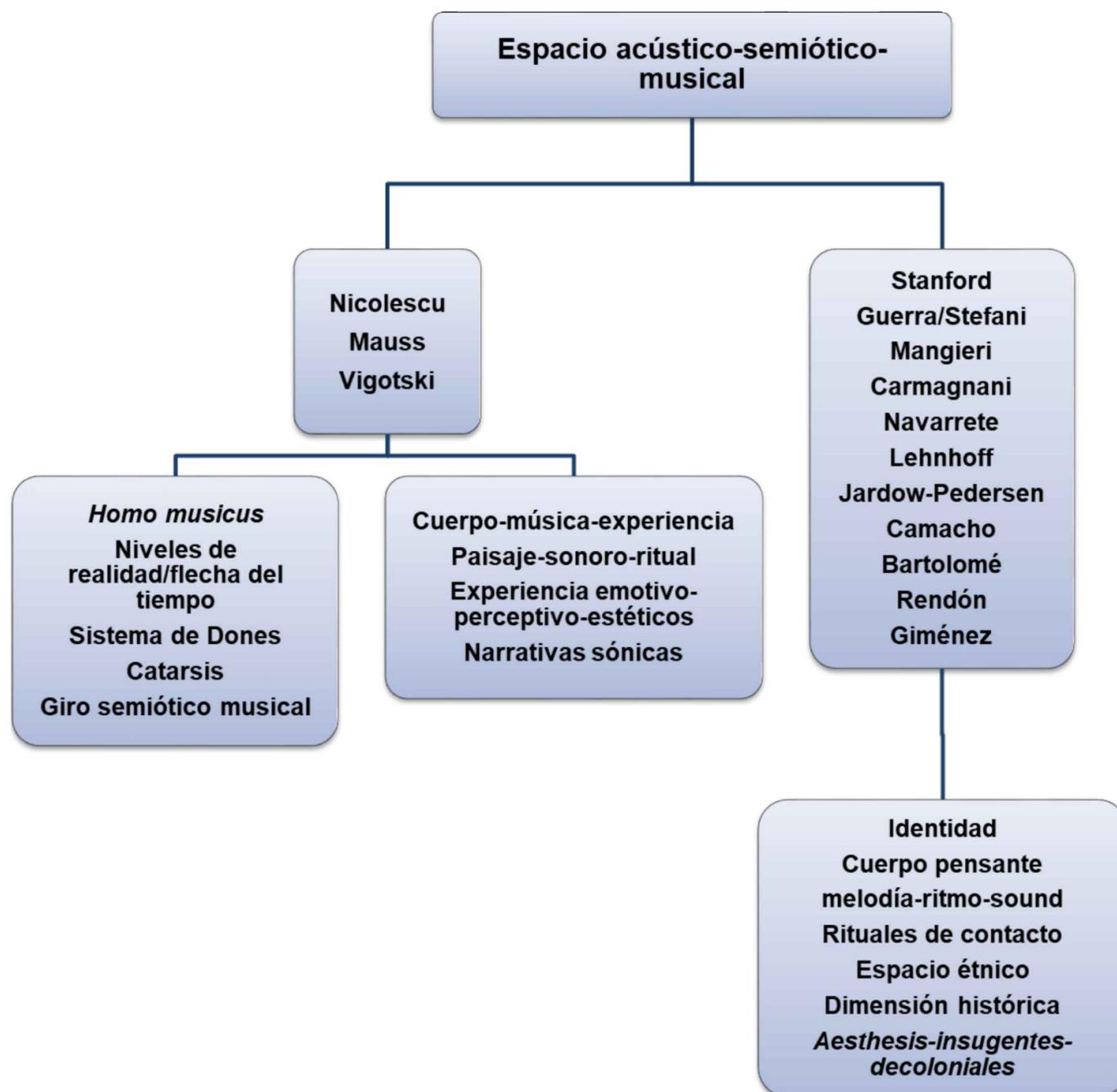
# CAPÍTULO V

## *Arquitectura del espacio acústico-semiótico-musical: la chilena mixteca*

*La música es producto de una  
vivencia humana, y refleja la identidad,  
la estructura, y los valores principales  
de la vida del grupo en que se da*

Thomas Stanford

### Modelo visual operativo capítulo V



## Introducción

Este penúltimo capítulo está dividido en 5 apartados, en el primero que lleva por título 5.1 *Homo musicus: la dimensión cuerpo-música-experiencia*, se propone hacer un giro musical semiótico que desde una

epistemología de la transdisciplinariedad se articule con otras semiosis, como la del cuerpo, para mostrar cómo la música transforma las emociones en sentidos complejos. Se aplican para el análisis las propuestas teórico-metodológicas de Stanford (2002) sobre la identidad, las cuales se trasladan hacia el ámbito de la danza, además se muestra como el músico como sujeto artístico tiende puentes entre la dimensión profana y la dimensión sagrada en las prácticas rituales-musicales. Más adelante se aplican las propuestas de Guerra/Stefani sobre el pensamiento del cuerpo, la semiotización del espacio a través de los rituales de contacto (Mangieri, 2006), y se propone la categoría analítica de *paisaje sonoro ritual*. Para cerrar este apartado, en el subapartado **El *homo musicus* y la chilena mixteca: noviazgo ritual** se hace un análisis de las condiciones socio-histórico-político-culturales del mencionado género musical.

En el apartado **5.2 Construyendo el sentido *emotivo-cognitivo musical mixteco***, se insiste en la necesidad epistémica del regreso del sujeto investigador y del sujeto investigado en los estudios culturales, se introduce la categoría de niveles de realidad y la flecha del tiempo (Nicolescu, 1996), además se señalan las características del ritual, el *homo musicus* como manipulador del tiempo y sacerdote oficiante, y se propone la categoría transdimensional *cuerpo-música-experiencia*. Más adelante se aplica el concepto de espacio étnico (Carmagnani, 1988) el cual está directamente vinculado con la *aesthesis-ritual-decolonial*, para ejemplificar dicho proceso, se muestra como los migrantes oaxaqueños radicados en California reproducen sus repertorios musicales sacros para mantenerse unidos a su cultura matriz originaria.

En el apartado **5.3 El sistema de dones o mano vuelta: tequios musicales y gozonas**, se hace un análisis de la práctica común entre mixtecos y zapotecos de intercambiar dones musicales a través de las

bandas de viento que representan a sus comunidades, para ello se señala la diferencia entre bienes materiales y bienes espirituales, en la parte teórica-metodológica se aplican las propuestas de Mauss (1979) y su obra clásica *El ensayo del Don*. En el subapartado **Antecedentes de la mano vuelta como sistema de dones**, se hace una descripción de los mecanismos de ayuda mutua que funcionan en varias regiones de Oaxaca, su complicado protocolo y las redes que se establece en varias dimensiones territoriales.

En el penúltimo apartado intitulado **5.4 Competencia musical de repertorios musicales: ¡Tóquele recio maistro!** se muestra como el *homo musicus* es propiciador de estados *emotivo-perceptivo-aesthetics* a través de **narrativas sónicas**. Para el análisis de la dimensión emotiva se utiliza la propuesta de Vigotski (2004), la cual incorpora la catarsis como elemento purificador y de sanación corporal. Más adelante se analiza la relación emocional del músico con su instrumento, relación que va desde el fetichismo hasta un alto grado de re-conocimiento espiritual.

En el último apartado **5.5 Experiencia musical *emotivo-perceptivo-aesthetica* desde el género musical de bandas de viento** se propone la categoría analítica de *experiencia musical emotivo-perceptivo-aesthetica*, la cual ofrece un panorama más heurístico al integrar diferentes dimensiones del hecho musical, como la identidad y la Comunalidad y su inseparable vínculo. Para terminar, se hace una breve revisión del origen histórico de las bandas de viento y su presencia en Oaxaca (Navarrete, 2001), se analiza la apropiación simbólica de la música en casos de situación de migración y conservación de la memoria de la cultura, en el caso de los migrantes que practican la mano vuelta a través de kermeses y guelaguetzas.



F63150711OA Arquitectura del espacio *acústico-semiótico-musical*

### **5.1 Homo musicus: la dimensión cuerpo-música-experiencia**

El vértigo de la vida cotidiana, aunado a la increíble velocidad de circulación de información propiciada y proporcionada por los medios masivos de comunicación y el internet, suelen transformarnos sin darnos cuenta en incapaces de observar y escuchar nuestro entorno sonoro y sus respectivos paisajes, y, sobre todo, nos puede dejar al margen de su contenido simbólico. El objetivo de este apartado es mostrar la necesidad de poner énfasis en la dimensión musical de nuestros objetos de estudio, la propuesta es realizar un **giro musical semiótico**, ya que dicha dimensión puede leerse como un texto que va más allá de la palabra. Insertar los estudios musicales dentro de una perspectiva epistémica de la complejidad y la transdisciplinariedad permite establecer un diálogo entre otras epistemes, entre otras semiosis, como la semiótica del cuerpo, en la cual la dimensión corporal es central para explicar los fenómenos sonoros que acompañan a las danzas. La propuesta de este capítulo es, además del recorrido y revisión de los diferentes autores y

sus planteamientos teórico-metodológicos, hacer un acercamiento desde la dimensión emotiva, que sin duda es fundamental para entender cómo **la música trans-forma las emociones en sentidos complejos**.

Thomas Stanford, etnomusicólogo de gran prestigio y quien estudió la música de más de 500 pueblos en México, afirma que existen 3 grandes universales dentro de la música: el primero es que en sí misma, la música es universal, ya que si bien no se han estudiado todas las culturas del mundo de manera sistemática, hasta ahora no se ha encontrado una sola cultura que no tenga música; el segundo universal es que no existe cultura alguna sin música, lo que la convertiría en una necesidad básica de existencia, una necesidad fisiológica, indisolublemente ligada a la vida ritual. El tercer universal es que **toda música marca una identidad de grupo**, o lo que es lo mismo “dime qué música escuchas, y te diré quién eres” (Stanford, 2002). Para fines analítico-heurísticos, tomaremos como hipótesis las propuestas anteriores, para proponer que la danza es en sí misma universal, y que una de las funciones de la danza es marcar la identidad.

Por lo tanto, el *homo musicus*, como una dimensión del *homo complexus* moriniano, está dividido inicialmente en dos grupos: el músico que pertenece a alguna tradición y que a través de la puesta en escena de sus respectivos repertorios es parte fundamental de la dimensión ritual de la fiesta. Y por otro lado, el público receptor, que puede pertenecer al orden de lo humano y de lo no-humano, como es el caso de los repertorios que van dirigidos hacia las entidades sagradas. Dentro de los procesos de *producción-circulación-recepción*, ambas partes son interdependientes, y sólo se cierra el círculo cuando la producción *semiótico-discursiva-musical* encuentra al receptor, en un incesante proceso recursivo. Centrando el análisis en el *homo musicus* que produce los repertorios rituales, son

ellos quienes cargan sobre sus hombros la responsabilidad de la universalidad de la música, ya que como dice la sabiduría popular de la Sierra Norte de Oaxaca: “un pueblo sin banda de viento, es un pueblo sin alma, un pueblo muerto”; son ellos quienes tienen en sus manos una parte fundamental en la reproducción y demarcación de la identidad y sus diferentes niveles: identidad barrial, identidad étnica, identidad regional, identidad nacional, etc.; son ellos quienes se transforman en embajadores culturales comunitarios en los intercambios regionales de mano vuelta, tejiendo voluntades y redes de comunicación entre comunidades vecinas: el *homo musicus* no sólo hace música, es música.

El músico como sujeto artístico tiende puentes de comunicación entre lo sagrado y lo profano, y en el momento del ritual es pieza fundamental para crear las atmosferas adecuadas para que el cuerpo tripartido *melodía-ritmo-sonido* entre en contacto con lo sacro a través de la *aesthesis-ritual-comunal*. El músico muestra su potencial con honestidad y convicción, ya que en el momento caótico del ritual la camisa de fuerza que impone las normas culturales cotidianas se va lejos, así el músico se transforma en sacerdote oficiante, liturgia que se esparce sobre el viento y el paisaje a través de una partitura invisible que invita a la comunidad a sumarse a la fiesta comunal. La partitura etérea que viaja por el espacio sonoro, invita a la reunión, así desde el tañido matinal de la campana de la Iglesia, hasta el estruendo de la banda de viento que entona sonos tradicionales para convocar a la calenda inaugural de la fiesta, se transforman en un metalenguaje que es identificado por la dimensión corporal, que es la sustancia prístina en la identidad: comulgar en primera instancia consigo mismo, para después comulgar con los demás y con el universo. El cuerpo como instrumento musical se adentra

dentro de la traducción de dicha partitura invisible, la transforma en danza, en alegría, en recuerdos; la memoria corporal identifica arquetipos musicales que ponen a tono para la exploración *aesthetico-ritual-comunal* a la que se expone durante el tiempo sacro de la fiesta, es el eterno retorno al re-conocimiento de la corporalidad como la casa del alma: la carne es metáfora del hogar.



F64161114CS La música trans-forma las emociones en sentidos complejos

La música dentro de un contexto sacro transforma el espacio, lo semiotiza: el atrio de la Iglesia se vuelve el centro del universo, es el ombligo del mundo en el cual la comunidad se re-une para celebrar como cada año al Santo o Santa Patrona, quien encarna el símbolo más importante que aglutina la identidad étnico-comunitaria más inmediata. Las calles se vuelven escenario en donde el *performance* está al alcance de todas las miradas; las múltiples emociones afloran en los sujetos que miran, nadie que haya experimentado la sensación de Comunalidad

que produce la fiesta puede permanecer inmune desde la dimensión emocional.

El cuerpo como entidad pensante le da sentido a comportamientos insensatos, que dentro de las reglas de comportamiento cotidiano pudieran estar prohibidas, esto permite habitar el mundo de manera particular; así el vestirse de diablo y bailar chilenas con las notas de una banda de viento traen al escenario festivo-ritual la memoria emotiva del cuerpo, alzar los brazos como signo de alegría, zapatear endemoniadamente buscando el centro de la tierra como una caricia que agradece por los favores recibidos, abrazar al compañero y bailar juntos celebrando la vida y un año más de existencia devuelven el sentido comunitario de la existencia, al mismo tiempo se renuevan las alianzas étnico-barriales.

Danzar como experiencia corporal primigenia implica sobredimensionar la sensibilidad, extenuar el cuerpo a niveles extraordinarios, borracheras rituales que permiten sobrellevar la experiencia, olvidar por algunos días códigos socio-culturales de comportamiento; danzar es aprender esquemas imaginarios en los cuales el cuerpo encuentra equilibrio dentro del caos, cualquier intento analítico que no tome en cuenta la dimensión emotivo-performativa del cuerpo, será un análisis descarnado: la partitura músico-dancística es fundamental.

Cuando entra en escena el *homo musicus*, el cuerpo cuenta historias que son dirigidas por la partitura invisible, como ya se ha mencionado, y hacen que la memoria de la cultura impregne el ambiente, impactando en el espacio sacralizado transformado en centro del universo que se configura como una página en la que habrá que hacer trazos que quedarán de manera indeleble en la dimensión emotiva de los sujetos comunitarios. Al vivir el cuerpo en el contexto de la fiesta, la dimensión corporal se

rehace, músicos y danzantes impregnan una experiencia profunda: arrumacos, brazos en alto, pies suplicantes, piernas con alas, abrazos de luz, balance del mundo, dar vuelta a la página, saltar para tocar el cielo. La atmosfera creada por el *homo musicus* prepara la experiencia perceptiva para adueñarse del paisaje, tomar por asalto las calles y callejones principales, aparecerse como un pirata en el atrio de la Iglesia, despertar de la conciencia de pertenecer a un colectivo ancestral, cuerpo sensible que está presto a guardar todo lo vivido. El cuerpo expresivo del danzante diablo es percibido por los sujetos que observan de manera polisémica, causa espanto en los niños, horror en los puritanos, alegría en las muchachas quienes buscan tomarse una foto con el diablo mayor, orgullo en los conocedores de la tradición, y admiración en las lentes de las cámaras del extraño. Vivir el cuerpo dentro del contexto sacro, promueve la percepción lúcida de la existencia, el mezcal y la cerveza saben más sabroso que en lo habitual-cotidiano, es posible comprender la función del ritual cuando se abraza y se comulga entre paisanos, se vive con mucha intensidad, se aplaude el esfuerzo del músico y el danzante, se admira la creatividad y colorido en la indumentaria y el estilo de tocar los repertorios tradicionales: **la felicidad se pasea por las calles** y baila también con la partitura invisible que viaja en el viento.

El *homo musicus* como sacerdote oficiante al semiotizar el espacio lo predispone para el *ritual de contacto* entre los sujetos comunales, el cual es entendido como:

... todo un vasto conjunto de entornos y de experiencias más o menos reiterativas producidas en el espacio de las culturas contemporáneas cuya finalidad, además de otras anexas o paralelas, es la de asegurar y proporcionar lazos de cohesión y crear el efecto de un entorno de grupalidad (provisional o permanente) (Mangieri, 2006:21).



F65081215OR Toda música marca una identidad: el *homo musicus* en su advocación andina boliviana

Dentro de los rituales de contacto, entrarían las fiestas comunitarias, ya que a través de estas se fortalecen los lazos étnicos, regionales, de parentesco, compadrazgo y amistad. La alta eficacia simbólica de estos rituales permite comprender por qué en situaciones de migración la puesta en marcha de las músicas y las danzas son prioritarias para mantener el lazo con la *matriz-cultural-originaria*, y así evitar la anomia a la que se expone el grupo en situaciones de choque cultural. Como ejemplo tenemos los grupos de danza de diablos que están formados por migrantes de Juxtlahuaca y que reproducen el ritual de contacto en el estado de California en los Estados Unidos, o los migrantes bolivianos que radican en la Ciudad de México y reproducen la Diablada de Oruro. El problema de la identidad en situación de migrante es un fenómeno coyuntural, las condiciones económicas y políticas que enfrenta el mundo crean fenómenos masivos de migración interna y externa; lo que provoca que poblaciones enteras se encuentren desarraigadas de su *cultura-originaria-matriz*, y que

al establecerse en un nuevo contexto urbano sean vistos como extraños, y que muchas de las veces sean marcados con una identidad hostil y ajena. Reinventarse en los nuevos espacios, permanecer ligado afectivamente a una raíz, permanecer atado *emocional-espiritual-ideológicamente* al pueblo de origen, permite superar la incertidumbre y el caos. En este sentido, los rituales de contacto suelen ser de más eficacia simbólica en situación de migración, ya que permiten la posibilidad de reconocerse como similares y a la vez diferentes; asumiendo las semejanzas/ diferencias junto con las definiciones, afiliaciones y clasificaciones al interior/ exterior del grupo; poniendo además atención en los contrastes de la dinámica identidad/ alteridad, nosotros/ ellos, dentro del nuevo contexto urbano.

La experiencia corpórea que se adquiere a través de la *aesthesis-ritual-comunal* tiene su base en las emociones, sin dicha dimensión es probable que no pueda ser entendida y comprendida esta o cualquier tradición. El *homo musicus* y el danzante se desplazan de manera hiperquinética, aumentando la expresividad corporal propia y la de los sujetos que observan, la percepción del yo se traduce en una reacción en cadena: una percepción del nosotros. Al semiotizar el espacio, se conquista, el cuerpo como actor principal tanto en músicos como en danzantes no solo conquistan el paisaje, también se adueñan de la memoria:

La sensación de existir (corpóreamente) está relacionada en efecto con los movimientos de energía activados por la presión de la energía externa. Existir es “ser centro” que mueve el inicio de las cosas que están alrededor, sin moverse, en sentido centrípeto y centrífugo, mediante la función rítmica vital (Guerra, Stefani 2004:56).

En la relación recursiva entre *cuerpo-música-experiencia*, el *homo musicus* cumple la función de ser aglutinador, sacerdote oficiante que ofrenda su extenuante jornada para acompañar el ciclo festivo, que normalmente



F66050114OR La felicidad se pasea por las calles: el *homo musicus* en su advocación andina ecuatoriana

inicia con las mañanitas al santo o a la santa patrona en la madrugada, para seguir con el acompañamiento de misa, algún servicio particular, acompañar con sones la calenda, acompañar la danza, y amenizar en algunas ocasiones el baile popular, terminando hasta altas horas de la noche. Además, el *homo musicus* es el principal agente en la transmisión de saberes de la música-ritual hacia las nuevas generaciones; esta adquisición de conocimientos estimula la participación y apropiación colectiva compartida de las prácticas rituales porque mantener la transmisión de saberes asegura la continuidad de las prácticas. A través del ritual se hace presente el barrio en el espacio, presencia viva y simbólica, apropiación del espacio urbano negado: en las calles del barrio se re-crea el mundo, se reivindica como propio.

Un elemento importante en la relación entre el *homo musicus* y la multidimensión *cuerpo-música-experiencia* es el *paisaje sonoro ritual*, el cual lo entiendo como el universo sonoro que rodea la fiesta, que puede darse tanto en ambientes naturales como campos de cultivo, cuevas,

lagos, ríos, etc., o también puede darse en ambientes rurales o urbano-rurales y urbanos. Dichos ambientes sonoros incluyen los sonidos del viento, las campanas de la Iglesia, el tronido de los cuetes y el castillo, los toritos, el sonido de los juegos mecánicos, los gritos de júbilo de los sujetos que observan, los sermones del cura a través de autoparlantes, las voces cantadas de los vendedores ambulantes, la música grabada de los juegos mecánicos, etc. etc. Todo este aparente caos es parte del paisaje sonoro ritual, en el cual el *homo musicus* desarrolla su función de sacerdote oficiante, se tiene que tener mucha experiencia para no distraerse entre esta eco-estética del desmadre. Viajar y hacer viajar a través de una arquitectura del sonido, en donde el ruido puede ser absorbido por árboles, edificios, resonancia sobre paredes de adobe, piedra cal y canto que sirven de soporte a la partitura invisible. El atrio de la Iglesia como nicho acústico es el centro rector de la fiesta, desde este lugar salen desde las primeras horas de la madrugada las campanas que avisan, en tiempos de fiesta patronal, que están por iniciar las “mañanitas”, que serán interpretadas por bandas de viento, rondallas, estudiantinas o el conjunto musical propio de la región y/o grupo étnico. El paisaje sonoro ritual tiene una fuerte carga emotiva, provoca infinidad de sentimientos, que pasan por toda la gama de colores, el *homo musicus* conmueve, provoca que aflore el amor por la patria chica, la unión entre amigos, paisanos y familiares, la fiesta abraza por completo a los presentes, sin escapatoria alguna: multifonía contra el etnocidio, el paisaje se puede tocar, al hacerse visible la esencia del sonido, la comunidad se transforma en el lugar más seguro del mundo.

### **El *homo musicus* y la chilena mixteca: noviazgo ritual**

La Chilena es un género musical de la región geográfico-cultural conocido como la Costa Chica, que está ubicado entre Guerrero y Oaxaca,

se ha extendido hacia otras regiones como la Mixteca y la Sierra Zapoteca, sobre su origen existen varias hipótesis que provienen de la tradición oral y de documentos históricos. Se dice que proviene del género sudamericano conocido como Cueca Chilena [que es como se conoce actualmente en varios países latinoamericanos], y que fue traído hasta estas tierras por marinos chilenos en 1822, y que fue posteriormente reforzada por migrantes chilenos entre los años 1848 y 1855, el centro neurálgico desde donde se dispersó este género fue Jamiltepec, Juquila y Pochutla. Con el paso del tiempo, dicho género musical ha sido adoptado por grupos étnicos y mestizos, tanto en contextos rurales como urbano-rurales. Su característica principal es su ritmo de 6/8 sesquiáltero alternado con 3/4. Cada lugar que ha adoptado el género le ha agregado personalidad propia, adaptando instrumentos y letras de acuerdo a las características socio-histórico-político-culturales propias. Una de las características coreográficas principales es el uso del pañuelo como elemento lúdico: torear a la pareja o agitarlo en el aire. Las principales temáticas de la chilena tienen que ver con la transdimensión *cuerpo-música-experiencia*: describir el paisaje de la patria chica, el amor y el desamor y el doble sentido sexual. Históricamente, la instrumentación ha variado mucho, en un principio se tocaba con instrumentos de cuerda; por ejemplo, Thomas Stanford registró en el año de 1963 un ejemplo de chilena que se tocaba con arpa, actualmente la instrumentación ha migrado hacia las bandas de viento, quienes acompañan a las danzas, y en épocas más recientes se toca chilena con instrumentos electrónicos como teclados, guitarras y bajos eléctricos:

... cuando una cultura adopta algún género musical que procede de otra cultura, podemos demostrar que siempre la altera [...] la reinterpretación que suele surgir frecuentemente llega a considerarse como una manifestación nueva (Stanford, 2002:6).



F67250713HL *Homo musicus* en su advocación mixteca oaxaqueña

Cuando una mujer, o un hombre, o un niño mixteco sienten corporalmente una chilena, inmediatamente llega el desequilibrio, sentimientos profundos de la memoria ancestral de la cultura son traídos hasta el espacio semiotizado, el paisaje sonoro ritual deconstruye el cuerpo, los pies se inquietan y uno se muere de ganas por bailar junto con un diablo danzante, las piernas se mueven a la velocidad de un recuerdo, el corazón se sale de gusto, los hombros se elevan en señal de orgullo, los brazos se extienden para intentar abrazar el instante e inmortalizarlo en una imagen imborrable. Todo impulso sonoro forma parte del *performance*, si los ojos son la ventana del alma, los oídos son la puerta: toda la *parafernalia-eco-aesthetica* del desmadre no tendría razón de ser si no deja la profunda huella en la transdimensionalidad *cuerpo-*

*música-experiencia*, que como ya se había mencionado, tienen una relación recursiva.

Si bien queda claro el papel del *homo musicus* como sacerdote oficiante en la dimensión ritual, además cumple una función más desde la dimensión *cuerpo-música-experiencia*: la de marcar identidad a través de la música. El músico tradicional al interpretar una chilena en una ocasión musical, además de preparar el *paisaje-sonoro-ritual*, propicia por la puerta del alma [el oído] que la mixtequidad encarne en cuerpo y alma en el sujeto receptor.

Ahora bien, si toda música marca una identidad, entonces toda ocasión musical puede considerarse ritual, un rito que refuerza una identidad que marca -tal como lo hace un rito de paso, según afirmación de etnólogos-. De aquí discurriría que, antropológicamente hablando, toda música fuera ritual. Me parece que así es (Stanford, 2002:24).

## **5.2 Construyendo el sentido *emotivo-cognitivo-musical* mixteco**

Las prácticas *aesthetico-rituales-comunales* pertenecen a un orden en donde interfieren distintos niveles de realidad, en donde el ritual o zona de no-resistencia está vinculado al orden de lo sacro, a lo invisible, a lo no-racional. Desde un punto de vista científicista y su nivel de realidad, la desaparición de la zona de no-resistencia trae consigo la desaparición del sujeto-ritual. Con el surgimiento de la teoría del caos, el determinismo ubicado en un solo nivel de realidad se tambalea, se hace necesario considerar que existen otros niveles de realidad, se hace necesario repensar la existencia y reflexionar en torno a la dimensión ritual y su posibilidad de regresar el tiempo, el eterno retorno como entropía en la vida sacra:

El problema de la flecha del tiempo siempre ha fascinado los espíritus. Nuestro nivel macrofísico es caracterizado por la irreversibilidad (la

flecha) del tiempo. Vamos del nacimiento a la muerte, de la juventud a la vejez. Lo inverso no es posible. La flecha del tiempo se asocia a la entropía, al crecimiento del desorden. En cambio, el nivel microfísico es caracterizado por la invarianza temporal (reversibilidad del tiempo). En la mayor parte de los casos, todo ocurre como si, una película pasada al revés, produjese exactamente las mismas imágenes que durante la proyección directa. Hay, en el mundo microfísico, algunos procesos que violan esa invarianza temporal (Nicolescu, 1996:20).

La dimensión ritual tiene ciertas características, como es la **repetición** en un tiempo-espacio o cronotopo ritual; **acción** o dimensión performática; **comportamiento estético**, en el cual se despliegan los propios símbolos para seducir y/o persuadir al espectador-receptor, en donde muchas veces se producen distorsiones cognitivas; **orden**, en donde el caos y lo espontáneo forman parte de dicho orden; **reglas y guías** que son dictadas por la tradición, y que pueden o no ser tomadas en cuenta; **estilo presentacional evocativo** que busca comprometer de manera emotivo-cognitivo a los receptores, tanto humanos como no-humanos; **dimensión colectiva**, en donde existe una exaltación de los valores y de los símbolos de identidad; dimensión **pública**, es decir, el ritual está dirigido hacia una comunidad; **felicidad o infelicidad**, la eficacia simbólica puede ser evaluada desde la perspectiva de la comunidad o desde los resultados obtenidos, si llueve o no llueve, si la cosecha fue buena o no; **multimedia**, se toman elementos de la música, la danza, la imagen, olores y sabores; **tiempo y espacio singulares**, es decir, se manipula el tiempo para retornar al tiempo-espacio del mito de origen.

La dimensión ritual que se repite en un tiempo-espacio desafía la concepción del tiempo lineal, la flecha del tiempo no explica por qué a través de la acción del rito la comunidad regresa a un tiempo-espacio prístino en donde la naturaleza mágica espera el agradecimiento por los



F68260713HL El *homo musicus* mixteco como sacerdote oficiante

dones y favores recibidos durante el ciclo agrícola, el mito de origen en donde todos descienden de un árbol del mundo en común en donde la primera ofrenda de sangre purificó la tierra y nació la agricultura; un tiempo mítico en donde el primer sacrificio dio origen a la cultura y puso un nombre al grupo para que dejaran de ser parias y pudieran andar por la piel del mundo con una identidad propia. La flecha del tiempo lineal no explica por qué el danzante se atavía con el manto cósmico ancestral y lo utiliza como una máquina del tiempo para regresar a visitar a sus ancestros, no explica por qué a través de una ofrenda de día de muertos los vivos se reencuentran con los que ya no pertenecen a este nivel de realidad.

El *homo musicus* es cómplice de la manipulación del tiempo en el ritual, se sabe sacerdote oficiante y ejerce su poder: a través de sus notas que viajan sobre el *paisaje-sonoro-ritual* son capaces de provocar evocación en los sujetos receptores, recuerdos de la infancia, del primer beso, del primer baile, de la primera borrachera comunal en la que se lloró

de alegría. Son malabaristas del tiempo, su poder de provocadores de recuerdos los hace indispensables para entrar en trance, ser uno mismo y todos a la vez, aglutinan en un instante *pasado-presente-futuro*, el tiempo lineal les espanta, para ellos no existe la muerte, se saben dueños del tiempo que se expande por todo el horizonte porque la muerte no es su peor enemiga. No en vano son ellos quienes cargan sobre su espalda el peso de la tradición: un pueblo sin música, es un pueblo sin alma, un pueblo muerto.

La transdimensión *cuerpo-música-experiencia* se sobredimensiona en condiciones de migración, se hace más necesaria una cadena simbólica que conecte con el pueblo de origen. Tal es el caso de los migrantes oaxaqueños que radican en el estado de California en los Estados Unidos, en donde existen aproximadamente unos 70 mil migrantes distribuidos en los diferentes condados como Oxnard, Fresno, Madera, San Francisco, Los Angeles, etc. La mayoría se dedica a actividades agrícolas, y por su condición irregular, al carecer de documentos, no pueden regresar a sus comunidades de origen. Para evitar una ruptura con su tierra matriz, y aminorar el choque cultural, forman bandas musicales de viento, a las cuales bautizan con el nombre del pueblo originario. Una vez que se ha formado la banda, integran a su repertorio sones tradicionales, con los cuales acompañan a las danzas, no solo las propias, sino las de los demás paisanos oaxaqueños que así lo soliciten. De esta manera, el ciclo ritual y agrícola se traslada hacia el nuevo lugar de residencia, se llevan a cabo las fiestas patronales en las mismas fechas que en la comunidad, al semiotizar el espacio, de nuevo se juega con la flecha del tiempo: el jornalero regresa a los tiempos en que acudía a bailar sones tradicionales, en que acudía a danzar a la Virgen, el tiempo en que compartía el pan y la sal con los paisanos que ahora están lejos, pero que a través del ritual trasladado regresan: la apropiación del espacio ajeno para sobrevivir y

no olvidar la identidad y el origen. Muchos de los nuevos intérpretes de la música y la danza desconocen los aspectos históricos e ideológicos de la misma, poco importa ya que el sentido de pertenencia y de lucha contra el olvido desborda cualquier situación de desconocimiento de la tradición.

Ser malabarista del tiempo es jugar con él, llevarlo hacia donde haga falta: si se necesita el pasado para sentirse seguros de un origen mítico en común, se va a ello; si se necesita llevar el tiempo al presente y sentir que a pesar de la distancia de miles de kilómetros el pueblo es donde los paisanos se reúnen, se va a ello; si es necesario manipular el tiempo hacia el futuro, y sentir que sin la voluntad colectiva de mantener un lazo con el pueblo originario a través de las tradiciones, se va a ello. Manipular el tiempo a voluntad garantiza la continuidad del grupo, la dispersión que provoca la economía, la tradición la revierte ofreciendo puntos de encuentro, en donde el papel del ritual es indispensable:

La concepción del mundo -basada en el pasado ancestral, conocido a través del mito transmitido por la tradición oral y escrita, reproducida en el presente a través del rito- es el fundamento de la idea étnica del espacio (Carmagnani, 1988:52).

Estar inmersos dentro de un nuevo contexto cultural, propicia la reconfiguración del sentido de las prácticas rituales. Esto explica el surgimiento de *aesthesis-insurgentes-decoloniales*: mostrar la identidad propia, que aunque fragmentada por la distancia, mantiene su poder y eficacia simbólica. Vestirse de danzante diablo y tomar las calles de los suburbios, plazas y parques públicos, es in-surgir para hacerse visibles. **De-colonizar el cuerpo** equivale a preferir la música y la danza propia, adaptar la *aesthesis-ritual-comunal-insurgente* a la nueva situación. Se sabe que la tradición es el equipaje fundamental para sobrevivir la condición

de migrante, a través de la puesta en marcha de los respectivos repertorios culturales del pueblo originario se preparan escenarios de resistencia y fortalecimiento de procesos identitarios. En el caso de la dispersión de los diferentes grupos étnicos oaxaqueños, es una costumbre que se establezcan lazos con los paisanos que se quedan, apoyando la migración paulatina de quienes desean apoyar su economía y la del pueblo de origen. Una vez que se establece un grupo familiar empiezan a funcionar redes de intercambio, que puede ser de dimensión económica, política y cultural. Una vez que el núcleo o colonia de migrantes oaxaqueños se establece, lo primero que se trata es formar una banda de viento, como ya se ha mencionado, que pasará a formar parte del acompañamiento indispensable de las fiestas cívico-religiosas que se replicarán en sus espacios de migración.

En el caso de California, conocido también cariñosamente como “Oaxacalifornia”, los grupos migrantes son muy notables, sobre todo los pertenecientes a la cultura mixteca, que es uno de los grupos etno-lingüísticos más importantes de México. Dichos grupos se han caracterizado históricamente por la fuerza de sus tradiciones como elementos de cohesión social. Dentro de dichas tradiciones la música y la danza figuran como las más atractivas para ser mostradas con orgullo, ya que es justamente dentro de estas dos disciplinas donde se tejen imaginarios que proyectan muchos elementos culturales que forman parte de la identidad mixteca. Dentro de los imaginarios más poderosos, y que en años recientes ha cobrado mucho auge, está la Danza de Diablos, que es reproducida por muchos grupos de mixtecos radicados en California, destacando los Diablos de Agua Azul de Oxnard y Los Diablos *Nuu Yucu* de Fresno. La danza como signo de pertenencia permite dar continuidad a la memoria de la cultura, es un hilo conductor que da seguridad: permanecer unido



F69081215SM *Aesthesis-ritual-comunal* transfronteriza: músicos mixtecos migrantes en Selma, California

al pueblo de origen es estar ligado al lugar más seguro del mundo. La danza convoca a que al mirar y/o participar en ella, el tiempo ritual sagrado no lineal borre las fronteras, al danzar a la Santa o Santo Patrón del pueblo desde la distancia, se mantiene la unión espiritual con la *matriz-cultural-mixteca*. De esta manera, danzar con el atuendo de diablo fuera de la comunidad de origen, permite resistir y mantenerse unidos, fortaleciendo y dando continuidad a la memoria cultural mixteca, en un feliz abrazo creativo.

Re-producir lo sagrado en condiciones de migración no se opone a la razón, ya que asegura armonía entre el sujeto y su origen, esta nueva

racionalidad también pertenece al orden del sentido *emotivo-cognitivo*: saberse diferente y autoafirmarse como tal para sobrevivir, jugar con la flecha del tiempo para trasladarse de un espacio a otro a voluntad. El *homo musicus* a través de su partitura invisible que se esparce por el *paisaje-sonoro-ritual* entrega la seguridad de pertenecer a un grupo étnico en diáspora, y cuando suena una chilena se crea una atmósfera de confianza, es posible sentir de cerca la patria chica, el cuerpo absorbe la esencia de la mixtequidad y la trans-forma en gozo, en alegría porque la distancia es nada cuando se está entre paisanos.

En un nivel de realidad *ritual-comunal-sacro*, la tradición sirve como una forma de decolonizar el cuerpo, quitarle sus ataduras y hacer que se traslade hacia el suelo matriz; la música y la danza como *aesthetics-insurgentes* ayudan a resistir la distancia y aliviar la nostalgia, deconstruir la realidad de migrante para construir un nivel de realidad en donde la distancia es abolida: los pies danzan para que la imaginación vuele; mantener el equilibrio en situación de lejanía es saber que la unión hace la fuerza, y que pase lo que pase, otros vendrán a continuar y perpetuar la memoria de la cultura, en una espiral atemporal que se mueve en oposición a una línea del tiempo: danzar o morir.

El *homo musicus* como malabarista del tiempo, es también una máquina de afectividad: propicia la nostalgia por el pasado, exacerba la corporalidad de los danzantes y les ayuda a entrar en el trance necesario para entrar en la dimensión ritual, llena el pecho de orgullo por pertenecer a un grupo étnico que aún en situación de migración sigue vivo y luchando, a través de sus letras decoloniza los imaginarios urbanos para re-ubicar al sujeto en los paisajes de la patria chica, de-coloniza el cuerpo a través de sus letras con alto contenido erótico, evoca el recuerdo de los paisanos y familiares que están lejos y es un buen antídoto contra la melancolía y la tisisia.

Y es que no es lo mismo percibir la música propia desde un aparato reproductor en el coche, o en la radio desde el lugar de trabajo, o en las horas de descanso; el nivel de percepción se eleva en contextos rituales, las chilenas saben mejor cuando se escuchan o se bailan en grupo, con banda de viento en vivo son más efectivas y afectivas, el cuerpo agradece porque la música en vivo, sabe mejor.



F700111ET El *homo musicus* como malabarista del tiempo vence a la muerte

### 5.3 El sistema de dones o mano vuelta: tequios musicales y gozonas

*El más importante de estos mecanismos espirituales es evidentemente el que obliga a devolver el regalo recibido*

Marcel Mauss 1979:162

Una de las características principales de las comunidades mixtecas y zapotecas, y que presumiblemente es de origen ancestral, es el intercambio de bienes tanto del orden material como de carácter espiritual. Para hacer una diferencia entre este tipo de intercambios o sistema de dones, es pertinente señalar que los intercambios en el orden material, como

son las mercancías, productos agrícolas o faenas de mantenimiento de caminos y veredas, o trabajo no remunerado en beneficio comunal, difieren del intercambio de bienes pertenecientes al orden simbólico-espiritual. Dentro del sistema de dones que se intercambian, es importante destacar la circulación de bienes *aesthetico-rituales-comunales*, como son las danzas y la música, que como se ha venido insistiendo, guardan dentro de sí una fuerte carga simbólica que aglutina multidimensiones como la identidad, el prestigio y el fomento de la unidad étnica. La diferencia entre el intercambio de bienes materiales y el intercambio de bienes *aesthetico-espirituales*, es que el segundo tiene que ver más con la dimensión simbólica: el intercambio de música, uno de los bienes más sagrados tanto para zapotecos como para mixtecos. La música, en este sentido, no es algo inerte como lo puede ser una mercancía, y al tener alma, la reciprocidad se da de manera casi automática, las cosas espirituales son sagradas, de ahí la casi obligación de devolver el regalo:

En este fenómeno social “total” [...] se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales – en éstas tanto las políticas como las familiares- y económicas, las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo, o mejor de prestación y de distribución, y a las cuales hay que añadir los fenómenos estéticos a que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que éstas instituciones producen (Mauss, 1979:157).

### **La mano vuelta como sistema de dones**

La palabra gozona proviene de la legua zapoteca *gozón*, que está compuesta por *gu* o *go* y cuyo significado es: raíz. Aunque también está relacionada con las palabras *goné* (sembrar), *gysiel góne* (agricultura) y *guún* o *goñi* (ayuda) (De la Fuente, 1977:53). Se relaciona con el trabajo agrícola y se practica en un gran número de pueblos originarios que están ubicados en la Sierra Norte de Oaxaca, la característica principal es que

en este tipo de ayuda mutua no interfiere el dinero, únicamente el trabajo como mano vuelta. Un sistema de dones semejante es practicado en la zona geográfico-cultural mixteca, solo que en esta región se le conoce como *tequio*, palabra de origen náhuatl (*tequitl*) que designa el trabajo o tributo comunitario en especie.

Ambas instituciones, gozona y tequio, tienen parentesco con la *guelaguetza* que practican los zapotecos de la región de los Valles Centrales, y con la *guendalizáa* de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. En términos generales, y respetando ciertos matices que prevalecen en cada región, se trata de una expresión cultural ancestral de ayuda mutua intrafamiliar, de mano vuelta y reciprocidad. Al recibir los beneficios de la ayuda mutua se adquiere el compromiso tácito de devolverla cuando la ocasión lo amerita. La ayuda que se retribuirá es igual a la que se recibió, evitando el pago de salarios, este mecanismo de dones fortalece los lazos de parentesco, compadrazgo y cohesión social.

El fomento de lazos espirituales entre comunidades se ve reflejado en la costumbre de recibir a las bandas de viento que participan en la fiesta; tanto entre los mixtecos como entre los zapotecos existe un protocolo que es muy importante de cumplir, el cual consiste en recibir a la banda, junto con sus invitados, a la entrada de la comunidad. El protocolo consiste en que la banda de viento local se dirige a recibir a la banda de viento invitada a través de gozona o tequio musical, en el recibimiento la banda anfitriona va tocando sones de camino, y al llegar al lugar del encuentro, un miembro del consejo de ancianos pronuncia un discurso solemne hacia los invitados, el cual se agradece por la llegada sin contratiempos de los invitados, se agradece por haber aceptado la invitación a participar en la fiesta y así engrandecerla, se les pide “disculpas” por adelantado por la falta de atención en la mesa, se agradece por la ocasión de poder

encontrarse entre hermanos para compartir el pan y la sal. Finalmente, ambas bandas se dirigen tocando hasta la Iglesia del pueblo anfitrión, en donde agradecen por estar juntos de nuevo y entonan las mañanitas al santo o a la santa, después se dirigen hacia la agencia municipal para presentarse ante las autoridades tradicionales, y después son acompañados hasta la Casa de la Comisión de Festejos, o a la Cofradía en el caso mixteco, en donde se hace una comida comunal:

En todo caso, se dan una serie de derechos y deberes de consumir y de devolver correspondientes a los derechos y deberes de ofrecer y recibir. Todo este conjunto de derechos y deberes simétricos puede parecer contradictorio si se piensa que, fundamentalmente, lo que hay es una mezcla de lazos espirituales entre las cosas que en cierto modo forman parte del alma, de los individuos y de los grupos (Mauss, 1979:170).

Este sistema de dones y ayuda mutua entre pueblos originarios de la región de la Sierra Norte Zapoteca se extiende al ámbito de la música y las bandas de alientos, lo que llamaré **gozona musical**. Cuando se celebran las fiestas grandes, el pueblo anfitrión provee de hospedaje y comida a los visitantes de los pueblos vecinos, a su vez, el pueblo que es invitado se compromete a recibir en sus fiestas a la gente del pueblo anfitrión. Este acuerdo de reciprocidad se respeta y se toma muy en serio cuando se presenta la ocasión para devolver la ayuda. La diferencia entre la gozona agrícola y la gozona musical, es que la primera es un convenio entre familias y/o compadres; mientras que la segunda es un convenio colectivo entre pueblos. Por medio de este convenio la banda de música de un pueblo toca en la fiesta de otro pueblo, recibe comida, bebida y alojamiento. La banda de viento del pueblo devuelve la ayuda prestada y recibe las mismas atenciones. Algunas bandas ofrecen su participación voluntariamente, aunque por costumbre acuden por invitación de los encargados de la institución conocida como Casa de la Comisión de



F710161109CS Sistema de dones intercomunal: arribo de banda de viento en tequio musical a fiesta patronal

Festejos. Es muy importante señalar que dentro de este intercambio se produce una competencia entre *aesthetics-rituales-comunales*, que aunque no se da de manera explícita, si se da de manera implícita. Es común escuchar en los días que dura la fiesta patronal hasta 5 bandas de diferentes comunidades, colocadas estratégicamente en lugares clave del pueblo, cómo son la Iglesia en donde acompañan las misas y las danzas, la agencia municipal en donde acompañan los cambios de autoridad o reciben a personajes importantes que visitan la fiesta, la cancha de basquetbol en donde acompañan con sones tradicionales los torneos, la Casa de la Comisión de Festejos donde amenizan la comida y además en donde tocan sones para las cocineras, y por la noche acompañan el baile popular:

Lo que intercambian no son exclusivamente bienes o riquezas, muebles e inmuebles, cosas útiles económicamente; son sobre todo gentilezas, festines, ritos, servicios militares, mujeres, niños, danzas, ferias en

las que el mercado ocupa sólo uno de los momentos, y en las que la circulación de riquezas es sólo uno de los términos de un contrato mucho más general y permanente (Mauss, 1979:160).

En el caso de los pueblos mixtecos, el sistema de dones o tequio musical funciona de la misma manera, solo que al lugar en donde se preparan y se sirven los alimentos se le conoce como La Cofradía. En ambos casos, las bandas de viento de zapotecos y mixtecos cumplen con la función vital de acompañar el ritual: son los *homo musicus* quienes aportan el sentido a la dimensión *cuerpo-música-experiencia*, y es precisamente en este ámbito en donde la competencia *aesthetica-ritual-comunal-musical* se lleva a cabo: se compite por el mayor número de aplausos, por atraer el mayor número de sujetos que se acerquen a escuchar, se compite por acompañar de la mejor manera a la danza. Un aspecto importante en las fiestas regionales mixtecas y zapotecas es lo que llaman “las audiciones”. Las audiciones son cuando, dentro del marco de la fiesta, cada banda va presentando las piezas “clásicas”, y conforme se les va acabando dicho repertorio se van retirando; un ejemplo es el de los mixes, quienes tocan oberturas y arias de ópera. Las audiciones funcionan como un espacio para compartir, un espacio de encuentro, aunque al final y conforme transcurre la fiesta, se convierte en una competencia. La finalidad de esta competencia entre las mismas bandas es percibir cuál es en la audición la que mejor suena. Se le llama audición porque es sólo para escuchar, no se baila. La banda que gana esta competencia es la que prepara más piezas regionales, la que arranca más aplausos.

La memoria ancestral de la cultura, tanto en mixtecos como en zapotecos serranos, no sólo se localiza en los textos históricos, se encuentra también en las maneras de organizarse. Estas formas de organización por medio de instituciones como la gozona, el tequio, la guelaguetza,



F721140614CS El *homo musicus* pieza fundamental en la memoria de la cultura la casa de comisión de festejos y la cofradía, las asociaciones civiles y fundaciones en el extranjero, han florecido a partir de la práctica histórica de su memoria encarnada en el tiempo de y para la fiesta: el eterno retorno a un tiempo mítico en donde se generó el inicio del andar del grupo por la piel del mundo.

En este sentido, la música a este nivel funciona para marcar identidades étnicas, identidades regionales e identidades barriales; incluso este sistema de dones e intercambios musicales puede fortalecer lazos entre etnias y comunidades en épocas de conflictos, como puede ser el conflicto por tierras y linderos:

A lo largo de los siglos, la música ha reflejado una amplia gama de emociones y situaciones humanas, ya sea de manera explícita –reflejada en un título poético o narrativo- u oculta. Entre estas se encuentran todas las facetas de la vida, incluyendo naturalmente lo relacionado con guerras y batallas (Lehnhoff,1999:19).

Algunos elementos de la tradición se van borrando de la memoria de la cultura, se van olvidando los nombres de los compositores de los sones tradicionales, que con el paso del tiempo se convierten en propiedad colectiva y pasan a formar parte del repertorio que se toca en las fiestas. Antes los bailes populares, tanto en zapotecos y mixtecos, eran exclusivamente con banda de alientos, ahora incursionan otros conjuntos musicales de otros géneros como la cumbia, la música norteña y el tamborazo sinaloense. La mayoría de sones que interpretan las bandas que acuden a las fiestas son de autores desconocidos, fueron compuestos por algún compositor de la región, y probablemente se compartieron las partituras entre pueblos. Por ejemplo, algún compositor de Betaza compuso un son, y alguien lo copió, para después integrarlo al repertorio que se toca en las fiestas de su pueblo. Por lo regular son sones muy largos, su función principal es acompañar el recorrido, y se alarga o se acorta la duración del son dependiendo del tiempo de recorrido. Este tipo de sones se conocen popularmente como *sones de camino*.

El sistema de dones musicales no se limita al ámbito de lo humano, ya que también se traslada al orden de lo no-humano, como son las deidades ancestrales. Tocar música para el dueño del cerro antes de levantar una casa, tocarle un son al dueño de la tierra antes de sembrar un terreno, cantarle al agua del río para que se cure de espanto el paciente enfermo, entregar una nueva letanía a la santa o santo patrón en agradecimiento de un favor, etc. tienen que ver con el sistema de dones e intercambios. Para ejemplificar este intercambio de dones, cito la fiesta de acción de

gracias que se lleva a cabo en Santa María Tavehua, ubicada en la Sierra Norte de Oaxaca, en donde cada año se realiza un rito de propiciación y agradecimiento en la Laguna Encantada. Se dice que antiguamente algunos pueblos vecinos envidiaban la laguna y deseaban tenerla, y se valieron de hechicerías para trasladarla a los terrenos de sus pueblos. Nunca lograron su objetivo, pero la laguna desapareció, apareciendo unos años más tarde en el lugar donde se encuentra actualmente. Durante el tiempo que no tuvo el pueblo a su laguna sufrieron por la insuficiencia de agua, es por este hecho que cuando apareció nuevamente se decidió trasladar al pueblo a la altura en donde brotó el agua nuevamente. Desde entonces es considerada como sagrada y milagrosa. Para la organización de la fiesta se coordinan autoridades civiles y religiosas, se invita a autoridades municipales de algunos pueblos vecinos, que acuden con sus respectivas bandas de viento. A las cuatro de la mañana se reúne la gente, después les entregan a los ancianos las flores y las velas y se determina el sitio a donde llevan la ofrenda. Algunos llevan la ofrenda a la Virgen de la Asunción y a otros santos, otros la llevan a las capillas antiguas y a otros puntos fuera del pueblo. Después se dirigen a la iglesia donde se hace un rosario acompañado por la banda. Una vez concluido se dirigen a la casa del agente municipal para desayunar y almorzar. Después del almuerzo las campanas de la Iglesia llaman a misa, adentro la ceremonia es acompañada por la banda de alientos. Después los ancianos se dirigen a la agencia municipal para arreglar y disponer la ofrenda para la laguna. A las doce horas del día principia la ceremonia para depositar las ofrendas alrededor de la laguna. Los siete puntos donde se deposita la ofrenda están determinados desde hace muchos años, cada lugar de ofrenda es un pequeño pozo de unos 40 centímetros aproximadamente de profundidad y con un diámetro de 35 centímetros, aquí es donde los



F732161114CS Sistema de dones: *cuero-música-experiencia* como ofrenda  
ancianos depositan la ofrenda que contiene agua de cacao, camarones, mezcal, pescado, huevo, cigarros y agua bendita. Es en este momento cuando se pide a la laguna para que siga brindando su protección y que no haya escasez de agua, por el bien de la gente del pueblo.

Uno de los primeros grupos de seres con quienes los hombres tuvieron que contratar, ya que, por definición, existían para contratar con ellos,

son los espíritus de los muertos y los dioses. De hecho, son ellos los auténticos propietarios de las cosas y los bienes de este mundo. Es con ellos con quien es más necesario cambiar y más peligroso no llevar a cabo cambios. La destrucción del sacrificio tiene precisamente como finalidad el ser una donación que ha de ser necesariamente devuelta (Mauss,1979:173).

#### **5.4 Competencia musical de repertorios musicales:**

##### **¡Tóquele recio *maistro!***

*Para que el sistema de la producción musical pueda funcionar en un contexto social es necesario reproducir la música, es decir, aprender a tocarla de una manera que sea aceptada por el pueblo, o sea, los oyentes*

Jardow-Pedersen

El *homo musicus* por su carácter de malabarista del tiempo tiene mucho prestigio, el cual se gana a través del tiempo de servicio comunal dentro del ciclo de fiestas cívicas y religiosas; dicho poder le confiere ciertos privilegios como estar exentos del trabajo comunitario o tequio de mantenimiento del pueblo. El *homo musicus* como sacerdote oficiante y especialista ritual produce a través de su arte estados *emotivo-perceptivo-aesthetics*, el impacto en los sujetos receptores [humanos y no-humanos] dependerá de su eficacia simbólica al interpretar los géneros tradicionales, provocando a través del estímulo artístico emociones positivas y negativas en los procesos cognitivos y afectivos. Como se ha insistido, no es pertinente para fines analíticos profundos y críticos separar la vida emocional de la dimensión *cognitivo-discursivo-semiótica*, ya que como también se ha mostrado, el ritual es una fábrica de sentidos complejos, arquitectura barroca de la fiesta interminable. El arte musical, con toda la carga simbólica que guarda dentro de sí, produce emociones, es depositario

de la memoria de la cultura, es complejo porque es indispensable para la vida afectiva, una necesidad fisiológica que está presente en todas las culturas. La música es compleja porque tiene convergencia con otras disciplinas artísticas, es inseparable de la danza, evoca nostalgia, es contradictoria porque puede producir alegría y tristeza, otorga seguridad: ¿Cuál es la mejor música del mundo? La propia. La música del género conocido como chilenas, tiene como característica principal, al igual que otros sonos tradicionales que acompañan rituales, la repetición de un tema.

El arte musical, como parte del ritual, utiliza ciertas **narrativas sónicas**, como es el recurso de repetición de ciertas notas, las cuales producen estados de ánimo de éxtasis, sobre todo en contextos de carnaval, en donde el *paisaje-sonoro-ritual* es fortalecido con la atmosfera que produce una banda de viento, utilizando para tal efecto el recurso semiótico de la contradicción: diablos danzando frente a una Iglesia católica:

La costumbre y técnica que consiste en repetir una pequeña melodía cientos de veces, merecería el comentario de un psicólogo musical, ya que esta clase de repetición musical, aunque incluye improvisaciones y variaciones, quizás ejerce un efecto particular en la mente humana. Personalmente no he podido repetir tal tipo de melodía corta en mi piano durante más de dos o tres minutos sin sentirme mareado. Me parece que esta tradición, que también es común en otras comunidades en México, es el rasgo melódico que más distingue la música indígena mexicana de la tradición musical europea (Jardow-Pedersen, 1999:106).

Una de las principales re-acciones *emotivo-perceptivo-aesthetics* es la catarsis, el cuerpo reacciona de múltiples formas, de acuerdo al estado de cada sujeto, a su grupo de edad y al conocimiento del código ritual en el cual se está participando. Las emociones contienen elementos corporales



F743110215OR Narrativas sónicas andinas en competencia: Encuentro de bandas tradicionales de viento, Oruro, Bolivia

*motórico-expresivos-fisiológicos* (Vigotski, 2004) que son depositados en el sujeto receptor. La catarsis entendida como purificación, es producto del baño de caos, de la exposición a la lluvia de símbolos que se acomodan durante la re-presentación de manera aparentemente desordenada, el sacrificio corporal catártico es parte de la búsqueda de equilibrio, luchar a través del arte en contra de la entropía que produce la vida cotidiana. Purificación *emocional-corporal-mental* mediante la experiencia *aesthetica*, dominar las pasiones ataviándose de pecado, bailar encarnando al diablo para seguir vivo. Los sujetos receptores saben bien de las propiedades curativas del ritual, la fase liminal del ritual es salvada sumergiéndose en el caos carnavalesco: para purificar el alma hay que internarse en los laberintos de la música y la danza.

Muchos de los repertorios tradicionales se vienen tocando desde hace mucho tiempo, y aunque existen variaciones en cuanto a las dotaciones instrumentales, el sentido *emotivo-afectivo-aesthetico* se conserva casi intacto. De hecho, las músicas tanto mixtecas como zapotecas son de las más vitales, ya que existe un movimiento vivo de compositores que constantemente están produciendo nuevos sones que se van integrando a las danzas de acuerdo al gusto cambiante del público receptor. Incluso en situaciones de migración, los repertorios se transforman en un símbolo de arraigo o desarraigo, la banda de viento que toca los sones con más apego al *sonido-matriz-originario*, están más cerca de la comunidad, y por lo tanto tienen más eficacia simbólica que otras bandas que tocan de manera más libre los repertorios tradicionales.

Una característica más entra en escena en la dimensión emocional en el músico tradicional: la relación con su instrumento. Una especie de fetichismo espiritual se establece como relación entre el instrumento y el músico, como hemos señalado anteriormente, el costo es elevado, lo que implica que para adquirirlo hay que tener cierto poder adquisitivo. Se puede tener el instrumento de manera personal, comprándolo uno mismo, o también de manera colectiva, esto es, que pertenece a la escoleta. En este sentido, existe una competencia por dotar a la banda del pueblo originario con los mejores instrumentos de marcas de prestigio, siendo la comunidad migrante quien costea la compra y el traslado. La entrega de los instrumentos nuevos para la banda se hace a través de una ceremonia en donde participa toda la comunidad, las autoridades tradicionales y civiles.

En el caso de los músicos de la banda viajera en situación de migración, el hecho de estar en mejores condiciones socio-económicas les permite comprar instrumentos nuevos de marca reconocida, los cuales

personalizan a su gusto mandándolos a talleres que se especializan en “costumizar” los instrumentos de viento. Esta competencia que aparentemente no pertenece al ámbito ritual, se ve reflejada en el aspecto visual de los sujetos receptores, quienes prefieren a las bandas con más elementos visuales que fortalecen la semiotización del espacio con su barroca presencia. La devoción hacia sus instrumentos musicales es muy parecida a la que muestran los danzantes con su máscara y su indumentaria; de este modo, tanto el instrumento como la máscara son una marca semiótico-ritual de confirmación de identidad, que hace que se diferencien de los demás.

Los mixtecos no hacen música, son música, al formar sus bandas de viento florecen para seguir unidos a la *tierra-matriz-originaria* que genera y regenera los sueños. Se sienten orgullosos de pertenecer a la ancestral casta de embajadores culturales, ofrecen a través de sus instrumentos una parte de su alma y corazón trashumante, son demiurgos de la nostalgia por lo que está ausente y lo que está presente en cada mixteco. Los *homo musicus* son hadas y magos sagrados que hechizan el corazón junto con los danzantes, conjuran el peligro de no saber quiénes son dentro de un mundo caótico y cambiante, hacen que el pensamiento vuele hacia el lugar más seguro del mundo: la comunidad de origen, encarnada y materializada en el *paisaje-sonoro-ritual*. Los músicos son encantadores de serpientes, de esas que cargan los diablos danzantes que como *tlalloques* modernos piden por la lluvia, provocan alegría en la cara de ogros y brujas que desconocen el código interpretativo, hacen milagros con sus pies que acarician amorosamente la piel del mundo a manera de ofrenda por los favores recibidos. Así, músicos y danzantes entonan una oración que llega directo a los poderes sobrenaturales, en esto radica la eficacia, se compite por ello.

Los músicos que portan el arte de hacer comunidad a través de la mixtequidad tienen a su cargo el don de la reciprocidad y la mano vuelta, tienen tatuada en la frente una leyenda que dice: “tóquele recio y con el corazón por delante”, esta es la eficacia en el intercambio simbólico-espiritual, llegar a tocar las emociones del sujeto receptor. Los *homo musicus* pueden vivir entre la tradición y la modernidad porque son malabaristas del tiempo, son sacerdotes oficiantes que ofrecen sus notas como sacrificio hacia la madre tierra y al padre cielo. Son guardianes de la memoria de la cultura, aman comulgar entre iguales y partir el pan y la sal, son filarmónicos porque aman la armonía que producen con su partitura invisible entre paisanos vivos y muertos, aman la patria chica y se regocijan en el encuentro, abrazan con la mirada al *paisaje-sonoro-ritual*, aman el camino que les recibe entre el estruendo de campanas y cuetes: se enternecen con la luz matinal cuando las botellas están vacías. Son jardineros estelares, siembran estrellas en la noche de la fiesta inagotable y el eterno retorno, cosechan felicidad porque saben muy bien que la raíz florece en donde se planta la tradición; viajan con su repertorio tradicional a cuestas, saben que es equipaje imprescindible que les una a través de un lazo simbólico amoroso con el pueblo originario.

Los *homo musicus* son sabios curanderos porque le regresan al cuerpo su centralidad, las emociones que producen se transforman en símbolos corporales, en huellas indelebles en el alma, la algarabía recobra su justa dimensión como sanadora de la absurda realidad cotidiana, y aquí también radica la eficacia simbólica por la que se compite. Con la música y la danza, el cuerpo como sustancia de identidad primigenia se transforma en Comunalidad con los demás, consigo mismo y con el cosmos; los cuerpos ritualizados cuentan historias, viven la fiesta a través de la experiencia profunda de re-encontrarse en un nivel de realidad más



F754010114PI Narrativas sónicas andinas ecuatorianas: los *homo musicus* son sabios curanderos

amable, más llevadero, la vida se torna tolerable gracias a las bondades terapéuticas del estruendo y del bullicio en el tiempo de la fiesta. Los músicos promueven la imaginación que estalla en mil colores, promueven el gesto delirante, proponen una manera especial de moverse sobre el espacio semiotizado: experiencia perceptiva del mundo en donde la premisa es vivir a tope, despertar la conciencia del cuerpo sensible a los *olores-colores-sabores*, volver a existir a través del cuerpo; luchar contra la muerte, buscar como locos trascender la caducidad de la vida, ser músico se convierte en parte central de la existencia, regocijarse en sus propios símbolos, inscribirlos en la indumentaria, en los objetos rituales, en los instrumentos, en el corazón. Los músicos son sobrevivientes de la barbarie moderna y sus promesas falsas de desarrollo, son entidades míticas que se unen en un continuo abrazo creativo, un abrazo colectivo que les fortalece y los vuelve casi invulnerables. El *homo musicus* compite por ofrecer su arte como sacrificio, acto ritual voluntario en donde el uso y abuso extraordinario del cuerpo es una constante: memoria ancestral

de la cultura que se niega a morir. Los músicos son magos de la risa, abandonan la seriedad cotidiana, invitan al juego, al “desmadre”, a pasarla bien: no todo es trabajar y trabajar, a reír todo el mundo, a reírse del mundo, a reírse del trabajo, a reírse de la vida. Al propiciar la risa-ritual entre los sujetos receptores, el músico le devuelve a la vida su categoría de espacio de juego: el mundo se vuelve un recinto sagrado.

### **5.5 Experiencia musical *emotivo-perceptivo-aesthetica* desde el género musical de bandas de viento**

*Una parte importante de la identidad de nuestros prójimos se desenmascara en el momento en que conocemos su música y la importancia que le dan*

Max Jardow-Pedersen

La identidad ha permanecido como uno de los grandes temas en los estudios culturales, en los cuales el *homo musicus* ha sido el centro de atención en el análisis. Dichos estudios provienen principalmente de la etnomusicología o antropología de la música, a la cual entiendo no únicamente como el estudio técnico de los sonidos musicales, ya que se trata también de una ciencia humanista en la cual es más importante el estudio del hombre y su contexto cultural. Cuando se realiza el trabajo de gabinete del repertorio musical de algún grupo humano, se debe contextualizar, por esto es tan importante el trabajo etnográfico. Si se trata a la música fuera de su contexto, conservará su valor intrínseco, pero la función socio-histórico-político-cultural de estas *aesthesis-rituales-comunales* permanecerá oculto, por eso la importancia de profundizar el análisis con herramientas teórico-metodológicas como las que ofrece la postura epistemológica de la complejidad y la transdisciplinariedad, como se ha insistido, ya que esto nos permite pasar a un nivel de comprensión más profundo y no quedarse únicamente en el nivel descriptivo.

En este sentido, se propone que para el análisis es pertinente articular la categoría transdisciplinaria de *experiencia musical emotivo-perceptivo-aesthetica*, la cual al integrar diferentes dimensiones puede ser más heurística. Cuando se escucha por primera vez un repertorio músico-ritual, el sujeto que escucha está ante una experiencia, la cual traducirá con sus elementos culturales y bajo sus propias experiencias musicales anteriores, la dimensión emotiva sin duda surgirá casi de inmediato, produciendo un buen número de sensaciones corporales, aún sin tener conocimiento del ritual, su percepción del evento le dejará cierta huella en la memoria. En un segundo momento, si el mismo sujeto escucha nuevamente el mismo repertorio, pero ahora con más conocimiento del código del ritual, percibirá de manera distinta, comprenderá las dinámicas, los silencios, el estruendo, la función del *homo musicus* como especialista y sacerdote oficiante. Si el mismo sujeto escucha por tercera vez el mismo repertorio musical, y se informa de la importancia que tiene para fortalecer procesos identitarios, de cohesión social, de reciprocidad a través del sistema de dones e intercambios, etc., la traducción semiótica que elaborará estará más cercana a una comprensión de la experiencia musical *emotivo-perceptivo-aesthetica*. Idealmente, este sencillo esquema debiera ser el que todo investigador tendría que usar como método de acercamiento, ya que cada nueva experiencia musical ofrece más elementos para el análisis.

¿Qué es lo que nos ofrece el conocer la música dentro del contexto étnico cultural? Lo que se observa y se escucha en el trabajo de campo son reflejos de la identidad:

La capacidad convocatoria de la identidad se deriva precisamente de ese contenido afectivo, derivado de la participación en un universo moral, ético y de representaciones comunes, que la hace comportarse como una lealtad primordial y totalizadora (Bartolomé, 1997:48).



F765110215OR Narrativas sónicas bolivianas: experiencia musical *emotivo-perceptivo-aesthetica* en el Carnaval de Oruro

Desde la dimensión emotiva, la música genera una atmosfera sacra, de la cual se desprende un fuerte sentimiento de unión y fraternidad, que unidos a los lazos identitarios étnicos, promueve de manera eficaz lo que se conoce como comunidad, la cual se entiende como:

Un núcleo de población históricamente definido que subsiste con base en el cultivo de la milpa, se organiza y resiste apoyado en un modo de vida comunal y se mantiene unido a través de una red de relaciones de parentesco y con una identidad que gira en torno a símbolos culturales y el conocimiento, más o menos objetivo, de la historia y el territorio, base de su asentamiento (Rendón, 2003:31).

La Comunalidad, o arte de hacer comunidad, que se manifiesta en Oaxaca tiene como principio y práctica cotidiana fundamental el trabajo. El prestigio social, la participación en la toma de decisiones por medio de las asambleas, el sistema de cargos, la participación en las fiestas, el mantenimiento y obras para el pueblo a través del tequio, el sistema

de mano vuelta a través de las gozonas musicales, todos estos aspectos tienen sustento firme en la mano vuelta.

La presencia de las bandas de viento en la vida cotidiana de los pueblos de Oaxaca es importantísima. No se puede entender la historia de la música en esta entidad sin tomar en cuenta esta manifestación.

Con la aplicación de las leyes de reforma, y ante el temor de ser despojados por parte del Estado de los capitales y bienes de cada pueblo, se invirtió en la formación de bandas de viento. Esta tradición es la continuación que antiguamente habían desempeñado las capillas musicales de las Iglesias durante la época de la Colonia (Navarrete, 2001:8).

La apropiación simbólica de la música como una forma de identidad, a través de la transdimensión *emotivo-perceptivo-aesthetica* ha rebasado los ámbitos territoriales locales y nacionales, y se ha trasladado hacia otras latitudes: la banda viajera, o el arte de hacer comunidad fuera del pueblo de origen, como ya se ha analizado. Formar una banda de viento fuera del pueblo de origen permite reducir el sentimiento de abandono de la *matriz-cultural-ancestral* al reproducirla junto con los paisanos en el nuevo lugar de residencia, además se conserva el vínculo con la patria chica, el terruño. Una vez que se funda la banda los migrantes encuentran a través de ella lazos de pertenencia y filiación (nosotros) dentro del contexto citadino (ellos), permitiendo al mismo tiempo la reproducción del ciclo de fiestas cívicas y religiosas de acuerdo al calendario que rige en el pueblo originario. Estas representaciones dentro del contexto urbano fortalecen su identidad grupal emergente y refuerza las instituciones y formas de ver la vida comunitaria. El hecho que las bandas cuenten entre

sus integrantes a niños, jóvenes y adultos logra una buena comunicación intergeneracional y funciona como elemento cohesionador. En este sentido, la banda permite borrar los límites espaciales entre el pueblo de origen y la ciudad de residencia, permitiendo que Oaxaca florezca en el imaginario colectivo de los migrantes, al mismo tiempo les otorga un sentimiento de pertenencia étnica e identidad.

Es tan imperiosa esta necesidad de organización espacial de la memoria colectiva, que, en situaciones de desarraigo, exilio o pérdida de la propia territorialidad, los grupos humanos inventan un espacio imaginario totalmente simbólico para anclar allí sus recuerdos (Giménez, 2005:103).

Esta identidad cultural reformulada y adaptada en el nuevo lugar de residencia es un agente importante que promueve la organización de la banda y todos los aspectos que giran en torno de ella. Uno de estos aspectos es el que se refiere a la escoleta, que normalmente es un espacio en un domicilio particular prestado por algún paisano, destinado para los ensayos de la banda, lugar de resguardo de los instrumentos, partituras y



F776081215SM Florecer en el exilio: *homo musicus* migrante mixteco en California, E.U.

atriles para lectura. Una vez que se ha consolidado la banda, el siguiente paso es la creación de un grupo de danza, en el que participaran distintos grupos de edades, en este caso la escoleta se convertirá en lugar de ensayo para la banda y el grupo de danza. La compra de instrumentos, reparación de los que se han dañado por el uso, atriles para lectura, pago de maestro, comida y bebida para músicos (y a veces también a los integrantes del grupo de danza) durante los ensayos en la escoleta, y demás gastos que se generan son asumidos en forma colectiva, a través de aportaciones económicas por parte de los paisanos.

Para garantizar la continuidad de la tradición de las bandas de viento formadas por migrantes, se capacita a las nuevas generaciones con clases de solfeo. Estas clases son impartidas por el director de la banda, o por otro maestro que es contratado para este fin cuando el director titular no está disponible, están dirigidas a niños y niñas principalmente, aunque hay adultos que también están interesados en aprender la música. Poco a poco se van integrando nuevos elementos, que en el futuro podrán sustituir a algún paisano que por alguna causa ya no pueda continuar dentro de la banda. Esta capacitación se da dentro del espacio y horarios designados por la persona encargada de la escoleta. Algunas bandas han optado por formar clubes o asociaciones civiles, ya que esto les facilita la gestión de recursos económicos para la compra de instrumentos.

En el contexto citadino, la adquisición de partituras que van conformando el archivo de la banda se hace principalmente por intercambio, aunque se dan casos de bandas que son recelosas y no comparten sus archivos. Cuando alguna banda está preparando la grabación de un disco compacto o casete con algún repertorio, o necesita ensayar alguna pieza para ser presentada en alguna audición y tiene la necesidad hacer un arreglo especial a alguna pieza, se le paga a un maestro para que

escriba el arreglo para cada uno de los instrumentos. Considerando que es una suma considerable de dinero la que se desembolsa por el pago de un arreglo para instrumentos de viento, es comprensible que algunas bandas no quieran compartir sus partituras.

Llevar la cultura a cuestras implica la búsqueda de transformar el sitio a donde se llega, hacer que en la medida de lo posible empiece a parecerse al pueblo propio. Se busca que las casas se parezcan a las casas del pueblo, se pegan calendarios en las paredes, fotografías familiares, trastes, se arregla de cierta forma la mesa: semiotizar la cotidianidad. Contar con un espacio que, aunque no es el pueblo, pero se le parece, es contar con la posibilidad de reunirse y de seguir unidos. Dentro de este equipaje cultural, la música ocupa un lugar sobresaliente ya que el oaxaqueño migrante, aunque ama profundamente su tierra, puede vivir lejos de ella; también ama profundamente su música, y procura tenerla cerca, como algo indispensable, un lazo espiritual con su pueblo de origen a través de la *aesthesis-ritual-comunal*.

Cuando los migrantes de una misma región, comunidad o etnia van formando una colectividad en los lugares de destino, se abre la posibilidad de resaltar elementos identitarios del lugar de origen. La música y las fiestas son elementos importantes en este proceso de reactivación identitaria. Dicho proceso puede conformar enclaves étnicos que llegan a reproducir patrones culturales propios de las localidades de origen (Camacho, 2006:270).

Las instituciones de organización comunitaria que son funcionales dentro del pueblo de origen, como las gozonas y tequios musicales, no desaparecen cuando se da el fenómeno de la migración, más bien se integran al nuevo contexto urbano para fortalecerlo. Tal es el caso de las invitaciones que se hacen entre paisanos a participar en eventos como kermeses, Guelaguetzas, exposiciones artesanales y fiestas patronales.

En estas invitaciones se da por entendido que la banda tocará sin remuneración alguna, pero a su vez contará con el apoyo de sus paisanos músicos migrantes cuando sea requerida la “mano vuelta”.

Para la realización de la Kermés se alquila un lugar grande para recibir al mayor número de personas posible. Si se es músico el apoyo será en especie, amenizando el baile popular con sones y jarabes tradicionales, y si no, el apoyo consistirá en la compra del boleto de entrada y el consumo de comida y bebida oaxaqueña. Para este tipo de apoyo no importa si se es mixteco o zapoteco, de la sierra o del istmo;



F787200113CY Llevar la cultura a cuestas: músico migrante mixteco en fiesta patronal en Coyoacán, Ciudad de México

incluso ni siquiera importa el grupo étnico, basta con tener la intención de cooperar. En algunas ocasiones el dinero que se recauda en este tipo de eventos se destina al pago de la renta de un autobús que llevará a la banda migrante al pueblo de origen el día de la fiesta patronal. Por lo tanto, y de acuerdo a los usos y costumbres originarios, será casi un deber participar como banda en las fiestas de los migrantes oaxaqueños. En este sentido, la banda funciona como un embajador fuera del pueblo, y los músicos como un pequeño grupo de diplomáticos culturales: la transdimensión *emotivo-perceptivo-aesthetica* surte su eficacia al integrar aspectos positivos para la continuidad de la memoria de la cultura en situación de migración, la banda viajera vuela en cielo seguro.

En otro orden de ideas, es pertinente señalar que La Guelaguetza entendida como mano vuelta, en el contexto urbano tiene otra connotación diferente, se entiende más como un espectáculo. Existen varias organizaciones que se dedican a presentar Guelaguetzas en la Ciudad de México y área metropolitana, en donde la finalidad es conseguir funciones pagadas. Los espacios que más se aprovechan son las explanadas delegacionales, se realizan fuera de la fecha que se acostumbra realizar en la ciudad de Oaxaca. En años recientes el gobierno de la Ciudad de México a través de la Secretaria de Cultura organizó junto con los paisanos algunos eventos de cierta importancia, uno de ellos fue un desfile del Ángel de la Independencia al zócalo capitalino, en donde participaron un buen número de bandas de migrantes.

En otras ocasiones organizaron Guelaguetzas en el zócalo capitalino, en donde cada una de las bandas de viento participantes musicalizaba uno de los cuadros de danza de determinada región de Oaxaca. Posteriormente se organizó un concierto monumental en la explanada del zócalo capitalino con todas las bandas. La forma en que se da el tequio,

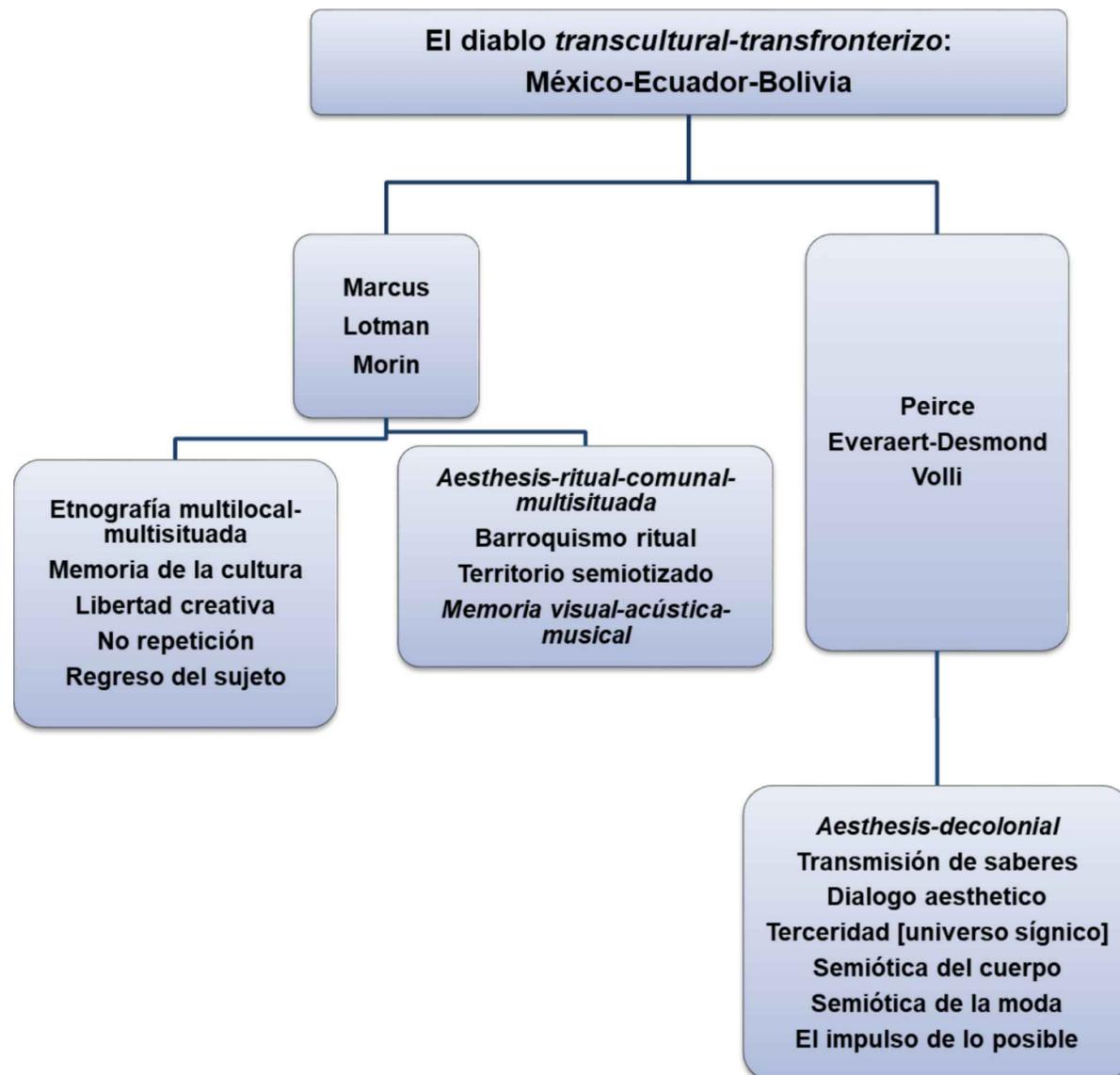
es participando con la banda de manera gratuita con la finalidad de ser tomadas en cuenta por parte de las instituciones culturales y la iniciativa privada, y conseguir presentaciones pagadas. En algunas ocasiones cuando por diversas circunstancias una banda no puede presentarse en el evento en el cual fue contratada, se le pasa la tocada a otra banda suplente. Estas expresiones son una manifestación de la organización que se reproduce de los patrones de ayuda mutua, aprendidos en los pueblos de origen.

Algunos migrantes han buscado de alguna manera el sustento económico, para ello han formado asociaciones civiles junto con artesanos, músicos y danzantes. El objetivo de estas asociaciones es conseguir espacios en donde se pueda instalar por algunos días una muestra artesanal y muestra gastronómica. Los espacios pueden variar, y van desde universidades públicas y privadas, museos, plazas públicas, explanadas delegacionales, centros culturales, casas de cultura, etc. Cuando la venta de los productos señalados es buena, se cierra el periodo de la estancia de la “Presencia de Oaxaca” con una representación de la Guelaguetza, es aquí cuando aparece la participación de la banda musicalizando el espectáculo. En este tipo de eventos la banda sí recibe un pago por su presentación, también en estos eventos se recurre a la contratación de músicos “refuerzos”, dependiendo del espacio y el lugar. Como se puede apreciar, las experiencias musicales *emotivo-perceptivo-aesthetics*, también pueden ser una forma de ganarse el pan.

# CAPÍTULO VI

## *El diablo anda suelto: estudio contrastivo-comparativo México-Ecuador-Bolivia*

Modelo visual operativo capítulo VI



### Introducción

Este último capítulo tiene como objetivo mostrar que a través de la etnografía multisituada y multilocal se puede construir un objeto de estudio complejo que puede ser más abarcativo, ya que ofrece la posibilidad de analizar contrastivamente los diferentes aspectos de las prácticas emotivo-discursivas en las que se encuentra inmerso el diablo *transcultural-transfronterizo*. El capítulo está dividido en tres apartados. En el primer apartado que lleva por título **6.1 Lo que une y separa:**

**Etnografía comparativa-contrastiva, ¿Quién es más diablo?**, en el cual se hace una descripción general de la diablada de Píllaro, Ecuador, la cual es el hilo conductor a través del cual se irá haciendo el estudio contrastivo-comparativo con la diablada de Oruro y la danza de diablos de Oaxaca. Se incluyen las diferentes hipótesis sobre la génesis de dicha práctica, las cuales atraviesan un océano de imaginarios anclados en la memoria de la cultura, algunos de los cuales sobreviven con mayor fuerza, y otros se diluyen para ser trans-formados continuamente por la tradición oral. El sentido de rebeldía, la transgresión, la catarsis vigotskiana y la crítica socio-visual son elementos que con el paso del tiempo se ha ido fortaleciendo y se mantienen en constante actualización dentro del contexto de la ya mencionada lucha de sentidos, además de ser transversales en el diablo *transcultural-transfronterizo*. En el subapartado **Dimensión comunitaria: ordenando el caos para florecer**, se describen las maneras de organización comunal en torno a la diablada, sus respectivas jerarquías, transferencia de saberes, la función cohesionadora de dicha práctica y los puntos de convergencia y/o diferencia con la diablada de Oruro y la danza de diablos de Oaxaca. En el subapartado **Contar historias con el cuerpo: aspectos coreográficos de la diablada**, se analiza desde la dimensión corporal el carácter transgresor del diablo y su sentido bajtiniano del “mundo al revés”, a través de la narración se van tejiendo los cruces de caminos entre las historias que el cuerpo van contando en las diferentes latitudes de la danza multilocal-multisituada. Más adelante, en el subapartado **Vestirse con el manto cósmico-ancestral: aspectos semiótico visuales en la Indumentaria**, se describe la importancia del gremio hacedor de indumentaria y de máscaras, para posteriormente aplicar las propuestas teórico-metodológicas pertinentes. En el subapartado **Lo acústico-sensorial-emotivo: fortaleciendo el orgullo de identidad y pertenencia**

**a través de la música** se regresa al tópico desarrollado en el capítulo V, pero ahora se traslada hacia las tres diabladas, se insiste en la importancia de la música en la dimensión corporal de la danza y como directora de lo *escénico-coreográfico*. Se destaca la importancia de la música desde la dimensión *emotivo-ideológica* al re-vivir la patria chica desde lo sonoro, y la función de la multirreferencialidad en el sentido *emotivo-afectivo* del sujeto productor y el sujeto receptor de los repertorios sacros.

En el apartado **6.2 *Aesthesis-ritual-comunal-multisituada: etnografía en movimiento tras la metáfora transcultural-transfronteriza***, se hace una crítica hacia la manera tradicional de hacer etnografía monosituada, al método de construir objetos de estudio empíricos monotemáticos y las desventajas de la etnografía local tradicional. Más adelante se señalan las ventajas de construir un objeto de estudio a través de la etnografía multilocal (Marcus, 2001) con una perspectiva ubicada en macro procesos socio-histórico-político-culturales. Se muestra como el principal aporte de la etnografía multilocal-multisituada es la posibilidad de construir objetos complejos multidimensionales *transculturales-transfronterizos*, que supera con mucho a los estudios unilocales. En el subapartado **Comparación multisituada-multilocal entre México, Ecuador y Bolivia: la danza del diablo**, se analizan las conexiones y asociaciones del diablo *transcultural-transfronterizo*, para lo cual se utilizan categorías como memoria de la cultura, perspectiva decolonizadora, dimensión simbólica, el *continuum* entre lo urbano-rural, lo ancestral, la *aesthesis-ritual-comunal*, el barroquismo ritual, los saberes y su transmisión, el sentido carnavalesco, lo sagrado, el territorio semiotizado y **diálogo estético artístico**. Además de las categorías anteriormente señaladas, se utilizan en el estudio contrastivo-comparativo aspectos históricos, de organización, coreográficos, de apropiación del espacio, la indumentaria y la música.



F798250711JX El diablo como sistema de control del comportamiento ha sido burlado

En el apartado **6.3 Conexión entre *aesthetics-rituales-comunales: Ecuador-México-Bolivia***, se analiza la máscara y el látigo como objetos rituales de primer orden que están presentes en las danzas de diablo, para ello se aplican las propuestas lotmanianas sobre el arte (1999) que tienen que ver con aspectos como la libertad. Más adelante se aplica al análisis la propuesta de Peirce en base al modelo desarrollado por Everaert-Desmond (2008) en el cual ubica al artista en la terceridad, es decir, en el universo sígnico. Dentro de este universo de símbolos es posible trastocar la realidad gracias al impulso de lo posible, las manifestaciones nuevas, el suceso y la captación-materialización de fuerzas plásticas, las cuales a su vez generan nuevas redes simbólicas; se señalan además los paralelismos entre la producción artística y la producción científica, como

el asombro, la abducción, la deducción y la inducción. En el subapartado **Repetición o no-repetición en el arte popular: ese es el dilema**, se destaca una característica fundamental en el diablo *transcultural-transfronterizo* y la práctica estético-plástica de hacer máscaras: la no repetición, para lo cual se acude nuevamente a Lotman (1999), se agrega la música de bandas de viento como un aspecto más en el análisis, ya que como se ha venido mencionando, es un elemento presente en las danzas de diablo. En el subapartado **Estabilidad, inmovilidad, tradición, hábito, novedad, extravagancia, e iniciativa en la indumentaria del diablo transcultural-transfronterizo**, se señala el sentido de crítica visual del vestuario, así como los procesos de semiotización corporal que implica su uso. Finalmente, se aplica la propuesta de Volli (2001) sobre la semiótica de la moda y se muestra como el danzante integra guardarropas externos y se los apropia e integra a sus prácticas *aesthetico-rituales-comunales-decoloniales*.

### **6.1 Lo que une y separa: Etnografía comparativa-contrastiva, ¿Quién es más diablo?**

*Por la quebrada, va La Diablada  
se oye la banda, ya está anunciada  
muchos colores, más colorado  
ya lo aciales<sup>1</sup>, van agitando  
parejas en línea, vienen bailando  
ya las Guarichas saltan gritando*

Patricio Alejo Robaliño

### **Génesis: La Diablada de Píllaro, Provincia de Tungurahua, Ecuador**

Varias son las hipótesis sobre el origen de La Diablada de Píllaro, La primera afirma que en tiempos de la colonia hubo varias **rebeliones contra los blancos**, las cuales fueron desarticuladas a través de grupos

---

<sup>1</sup> Látigo para hacer que trote un animal.

paramilitares que protegieron a los **hacendados**. Dichos levantamientos armados no alcanzaron a expandirse a otros ámbitos más allá de lo local, permaneciendo solamente como focos aislados de rebelión, sin establecer vínculos con otros movimientos armados rebeldes que pudieran dar cuenta de una revuelta de mayor alcance territorial. Cualquier intento de rebelión por parte de las clases populares oprimidas era visto por la clase hegemónica como una **amenaza al orden establecido**, una afrenta a la paz social que estaba fincada en condiciones de producción de desigualdad y asimetría. Estas rebeliones fueron una constante durante toda la época de la colonia, lo cual provocó cierta dicotomía simplista que intentaba explicar de alguna manera los ejes que movían a las clases populares oprimidas a tomar las armas contra el hacendado y el latifundista, entrando en juego las **formaciones imaginarias** que seguían vigentes después de las invasiones de la Conquista: los colonizadores representaban el bien, encarnado en el dios católico que encarga la tarea de desterrar del mundo la “idolatría” y el “paganismo” a través de la conquista armada-espiritual; y el colonizado, quien representaba la antítesis del dios cristiano, encarnación del mal, lo diabólico que había que extirpar usurpando sus creencias y aboliendo su manera ancestral de mirar y explicarse el mundo.

Dentro de este contexto socio-histórico-político-cultural, en el año de 1768 se origina una revuelta indígena en Píllaro que es comandada por **Manuel Tubón**, dicho levantamiento armado se produjo como reacción ante las injusticias y maltratos de los hacendados y terratenientes. De acuerdo a la tradición oral, los alzados se disfrazaban de diablos para asustar y burlar a sus perseguidores. Como otros tantos movimientos armados de la época, el levantamiento fue aplastado y su líder Manuel Tubón fue apresado y sacrificado, se dice que recibió 300 azotes antes de

ser condenado a muerte. Con el tiempo, **la imagen del hombre apresado y torturado se convirtió en símbolo de rebeldía** y de libertad, atributos que históricamente se han asociado con la figura del diablo. En este sentido, la re-apropiación simbólica del diablo sintetiza una adhesión al fallido movimiento de Manuel Tubón: Todos somos *diablos-rebeldes-insurrectos*. Se dice que después de 100 años, los pillareños integraron el sentido del *diablo-rebelde-insurrecto* en la fiesta de santos inocentes, como parte de una tradición que se conoce como “**La Legión**”, que eran familias que se disfrazaban con trajes fantásticos, y cuya función era salir a la calle en las noches a espantar.

Una segunda hipótesis sobre la génesis de la diablada, afirma que tuvo su origen tras haber sido traída a Píllaro por una migración de un grupo étnico *mitimae* que llegó de Bolivia o desde Perú. Se sabe que la función de los mitimaes [desterrados en el idioma quechua] fue política y estratégica, dicha función era en beneficio del imperio incaico, que tuvo cierta expansión durante una breve temporada antes de la conquista española. Una tercera hipótesis de la génesis es que durante las fiestas de año nuevo y 6 de enero los hacendados les permitían a sus peones ataviarse de la forma que prefirieran, lo cual era aprovechado para **hacer catarsis** y liberarse de manera *simbólico-ritual* de las cargas del trabajo esclavizante. En dichas oportunidades la indumentaria se utilizaba para hacer una **crítica visual** sobre las condiciones de explotación padecidas y para hacer escarnio sobre los cómplices de la explotación: autoridades civiles y religiosas y sus representantes. Otra hipótesis es que los hombres de las parroquias de Tunguipamba y Marcos Espinel se vestían de diablos para ahuyentar a los hombres, evitando que se acercaran a sus mujeres.

Otra versión más reciente, que permanece en la tradición oral, es que el diablo tiene la función de espantar a los fuereños para que no



F809030114PI El diablo en su advocación andina: homenaje multicolor a la rebeldía y crítica visual

se lleven a las mujeres pillareñas. Una última versión nos dice que en términos generales la diablada es un acto de rebeldía contra la iglesia católica ante la imposición de la religión, y por lo tanto en sus primeros tiempos fueron realizadas en la clandestinidad: un **homenaje multicolor a la rebeldía** y la lucha de los indígenas.

Aunque el aspecto central de este libro no es determinar cuál fue la génesis, es importante señalar que dentro de un enfoque epistemológico de la complejidad, no se debe considerar una **visión monogenista** respecto al origen de la diablada o cualquier otro aspecto cultural. Si consideramos que la realidad es multidimensional y multireferencial, entonces se debe tomar en cuenta cualquier aporte histórico u oral en la construcción del dato; por lo tanto, un **enfoque poligenista** podría ser más abarcativo

y explicativo. En este sentido, cada una de las hipótesis tiene aportes para entender de manera global el funcionamiento de la memoria de la cultura, por lo que ubicarse dentro de una sola explicación sería caer en un reduccionismo y simplismo, que es la antítesis de la epistemología de la complejidad. En este sentido, la génesis de La Diablada de Oruro, que se presenta durante las fiestas de carnaval, tiene un origen más certero: el diablo es la mina, de hecho al diablo de la mina se le conoce como *tiw*, que en lengua aymara quiere decir “el dueño del cerro”; de hecho, en cada entrada o bocamina hay una figura del *tiw* a la que hay que dejar una ofrenda antes de entrar a la mina, que consiste en hojas de coca, licor y cigarros. Es importante notar como en los 3 casos que se están analizando, el diablo está anclado simbólicamente a diferentes imaginarios: en Oaxaca, el diablo es el mestizo, en Ecuador, el diablo es el hacendado, y en Bolivia, el diablo es la mina.

### **Dimensión comunitaria: ordenando el caos para florecer**

*Viva Píllaro, arrarray, achachay  
viva Píllaro atatay, arrarray  
desde el uno al seis de enero  
como quien no hace nada  
en este Píllaro fiestero  
se celebra La Diablada*

La **organización** se hace desde las once comunidades cercanas a la cabecera cantonal de Píllaro, son ellos quienes desde hace más de **cien años** conservan esta manera ancestral de orden. La **cohesión** es imprescindible como punto de partida, los aspectos más importantes a tomar en consideración son: determinar los espacios en que se desarrollará la fiesta, establecer los lugares en que serán los descansos y la secuencia de la celebración, para todo ello se toma muy en cuenta la experiencia

previa de los que han ejercido el cargo de **líderes comunitarios**, y las propuestas de los jóvenes que se van integrando.

Los ensayos o “repasos” son primordiales como antecedente a la fiesta, el espacio en donde se realizan estas actividades se transforma en un **lugar en donde se transfieren saberes**, sentidos de pertenencia locales y barriales. La convocatoria se hace por invitación de casa en casa a través del Cabecilla, quien dentro de la organización tiene la mayor carga de responsabilidad en la organización de “la partida”. El Cabecilla es quien invita a las “parejas de línea”, quienes se comprometen a asistir a los “repasos” y a bailar en la fiesta. Normalmente los ensayos se hacen en casa del Cabecilla durante los 15 días previos al inicio de la fiesta, la cual inicia a la media noche del 31 de diciembre, se repasa con acompañamiento de música de violín y guitarra. Este tipo de **organización establece fuertes vínculos comunitarios**, es una buena oportunidad para que **convivan diferentes grupos de edad**, algunas “parejas de línea” se conocen durante los ensayos, por lo que también es un **espacio de cortejo** para los jóvenes, además de que garantiza la continuidad en la trasmisión de saberes hacia las futuras generaciones que heredarán y custodiarán la tradición.

El **Cabecilla como líder comunitario** es quien organiza la partida; para llegar al cargo deben de pasar varios años en los que tiene que demostrar su capacidad de organización, y de esta manera ganar prestigio dentro de la comunidad. Las funciones del Cabecilla son: Contratar la banda de viento que acompañará a la partida de diablos en todo el recorrido desde la comunidad y hasta el centro de Píllaro, y al regreso a la comunidad después de su presentación; contratar los lugares de descanso, que son espacios en los que los diablos y los demás personajes pueden quitarse por algunos minutos su atuendo, comer y beber; coordinar los días de participación de su comunidad, ya que por



F810040114PI Ordenar el caos: decolonizar cuerpo y espíritu para florecer ser solo 6 días de fiesta, se hace un sorteo para saber quiénes y qué días participarán; finalmente, también se encarga de transmitir usos y costumbres a las nuevas generaciones.

En la Diablada Pillareña 2014, la participación las Partidas de los **once barrios** quedó de la siguiente manera: Tunguipamba 1 y 5 de enero, Marcos Espinel 1 y 4, Guanguibana 1 y 4, Cochalo 1 y 4, San Vicente 2 y 5, Robalinopamba 1 y 6, Nuevo Rumuhuayco 2 y 5, La Elevación 2 y 6, Guanguibana La Paz 3 y 6, La Florida 2 y 5. Es notorio que en las 3 diabladas, México-Ecuador-Bolivia, el sentido comunal es fundamental, existen ciertas jerarquías, líderes que se ganan su autoridad por usos y costumbres, la dimensión del poder político de dichos líderes en algunos casos puede seducirlos para buscar puestos públicos administrativos.

## Contar historias con el cuerpo: aspectos coreográficos de la diablada

*El cuerpo no es una cosa:  
es nuestra comprensión del mundo,  
el boceto de nuestro proyecto.*

Simone de Beauvoir

*Para algunos dizque está mal,  
bailar como en el infierno,  
sin embargo, este gobierno,  
con un criterio formal  
no viendo nada anormal  
ha decidido nombrar  
a La Diablada Píllareña  
Patrimonio Cultural*

La **corporalidad** que se manifiesta durante la diablada tiene un carácter transgresor de las normas sociales cotidianas, en el tiempo de la fiesta **la comunidad rompe con sus atavíos** y se vuelca sobre las calles encarnando a un personaje determinado, dicho *alter ego* será su guía espiritual durante los 6 días que dura la fiesta. A través de su transformación en personaje de comparsa, cada cuerpo entrará en un rito ancestral que viene desde muy lejos, con su atuendo cada personaje le dará de nuevo vida a ese eco lejano, repitiendo y re-viviendo la **memoria visual-acústica-musical** que llega hasta el presente. La competencia *aesthetico-ritual-comunal* tiene como espacio de lucha las calles principales de Píllaro, en las cuales se busca la eficacia para seducir la mirada del **espectador [humano o no-humano]**, arrancar de los rostros un gesto de admiración ante la proeza plástica de la máscara, quitar el aliento ante el prodigio logrado de cargar con una indumentaria que hace peso sobre el cuerpo del personaje, arrebatarse gritos de alegría: ¡Viva Píllaro! **La memoria de la cultura se pasea por las calles principales**, se detiene frente a la Iglesia que se convierte en el “diablodromo” en donde se realiza la competencia *aesthetica* entre comunidades. Como acto transgresor los

diablos bailan y gritan “achachay” [hace mucho frío fuera del infierno]: los cuerpos ataviados cuentan historias, una historia de identidad y pertenencia, una historia de comunión entre iguales, una historia digna de contarse. La Plaza o Parque Central es el corazón de la fiesta, en los días de más concentración de gente se colocan gradas para mirar sentado más cómodamente desde el “diablodromo”, el desfile de las comparsas. Las casas que tienen balcón que da hacia la calle permanecen todo el día y parte de la noche convertidas en fiesta, con toda la familia reunida mirando pasar una y otra vez las comparsas. Como se apuntaba anteriormente, cada una de las onces comunidades se organizan en partidas para llegar hasta el centro del cantón de Píllaro, las cuales tienen cierto orden al momento de hacer su recorrido por las calles principales. A continuación, presento una etnografía que nos ayudará a comprender el orden del caos en el carnaval de Píllaro:

En primer plano se ubica “**La Pancarta**” que es una lona impresa con el nombre de la comunidad, cumpliendo la función de identificar visualmente y diferenciar cada barrio de origen, por ser la pancarta el objeto que encabeza la partida, sirve también para abrirse paso entre la multitud de gente que se acerca a mirar. Este rasgo, es compartido por la 3 diabladas en cuestión, cada barrio participante se muestra gráficamente, buscando identificarse en la mirada de los sujetos receptores. Detrás de la pancarta se ubican los guardianes de la tradición, **Niños y Niñas**, ataviados de diablos, algunos de ellos apenas comienzan a dar sus primeros pasos participando dentro de la comparsa.

Después de los niños y niñas se ubican **Las Guarichas**, y aunque durante el recorrido se pueden mover por todo lo que abarca la partida, siempre regresan a ocupar su lugar. La Guaricha es un personaje trasgresor del espacio ritual entre espectador-danzante, se trata de



F82030114PI Contar historias con el cuerpo: la memoria ancestral de la cultura pasea por las calles

hombres vestidos de mujeres, que ofrecen trago a los que observan, juegan a través de movimientos eróticos con los hombres que salen al paso, enseñan los calzones, sacan a bailar a hombres y mujeres, algunas de ellas cargan un bebe [gua gua], el cual es ofrecido a los hombres despistados, los cuales son increpados por la Guaricha: “hijoputa tantas noches de placer que tuvimos y no reconoces a tu hijo, hijoputa”. El significado de la palabra Guaricha es ambivalente, puede significar “prostituta”, pero también “persona con sabiduría” o “mujer sagrada” [quichua]. Este sentido bajtiniano de “**el mundo al revés**” se materializa a través de la acción de las Guarichas: son hombres vestidos de mujeres que reclaman a los hombres espectadores que respondan por el hijo engendrado en “tantas noches de placer”, al invertirse los roles son ellos quienes cargan con el estigma de ser “mujer pública”, ataviados como personaje de comparsa se transforman en bufones rituales, cuya función es transgredir las normas morales, y acompañar a los diablos con sus

movimientos provocativos dentro y fuera del espacio de presentación. Esta característica del *trickster* o bufón ritual es compartida con La Danza de Diablos oaxaqueña, quizá la diablada de Oruro en algún momento tuvo un personaje ritual que ejerciera el papel de semiotizar el espacio de re-presentación, pero actualmente no está presente.

**El Cabecilla** como líder comunitario ocupa un lugar especial dentro de la partida, se le puede ubicar después de las Guarichas, detrás de los niños y niñas, o junto con ellos. Debe de estar siempre pendiente para tomar decisiones importantes, como son el inicio del traslado de la partida hacia el centro de Píllaro, la hora y lugar para los descansos, y la hora de regreso a la comunidad, normalmente se le ve acompañado de otros dirigentes y líderes comunitarios, algunos de los cuales en épocas anteriores cumplieron con la misma función. El personaje conocido como **El Capariche** [barrendero] se mueve a lo largo y por ambos extremos de la partida, ataviado con un uniforme y una escoba, va abriendo espacio con su escoba, barriendo los pies de la gente que tiene la osadía de invadir el espacio sagrado de la comparsa. El hecho de tener dos personajes que cumplen la función de *trickster*, hace que sea un rasgo particular de esta diablada, que no comparten México ni Bolivia.

Las **parejas de línea** ocupan el centro de la partida, más o menos a la altura de las Guarichas, solo que a diferencia de éstas, su posición con respecto a todos los personales es más estable, ya que por lo regular se trata de parejas hombre mujer que ya están establecidas, y como se mencionaba anteriormente, algunas de estas parejas se conocieron durante los repasos. **La Banda** se encuentra ubicada estratégicamente en la parte media de la partida, esto es porque al tratarse de instrumentos de viento sin sonido local que amplifique la música, el espectro sonoro debe de abarcar el mayor espacio posible, por lo que de acuerdo a las posibilidades

económicas de cada comunidad que participa busca contratar a una banda con el mayor número de integrantes para hacer más estruendosa la música, el promedio del número de integrantes es de 15 elementos. Cuando la música se deja de escuchar, los diablos gritan ¡Banda!, como señal de que es el momento de seguir con la fiesta. Este rasgo, el de la banda de viento, es compartido entre México-Ecuador-Bolivia, y no sólo la dotación instrumental, sino también el ritmo sesquiáltero 6/8 3/4, lo que lo convierte en un rasgo *transcultural-transfronterizo* muy importante.

La ubicación de **Los Diablos**, los personajes centrales del ritual, es alrededor de la banda, y se pueden mover libremente por todo el espacio escénico, son ellos junto con las Guarichas quienes tienen mayor libertad de movimiento para interactuar con los sujetos que observan la partida. La corporalidad transgresora se manifiesta en actitudes sexuales, utilizando el látigo o fuste como símbolo fálico van provocando en la mirada del espectador asombro y risa. Los géneros que interpreta la banda son: San Juanitos, Albazos, Pasacalles, Tonadas, etc. El penúltimo lugar lo ocupan **Los Delegados**, quienes acompañan a la partida, su función es la de cuidar el orden, estar al pendiente de las necesidades como cuando a algún personaje se le estropea algún elemento de la indumentaria, apoyar en los lugares y horas de descanso, y cuidar que no se invada el área de escenificación.

Finalmente, **El Cierre** o final de partida lo conforman un grupo de personas que forman un cordón para que no ingresen sujetos ajenos a la partida. Normalmente en el lugar de cierre va colocado un diablo con unas alas enormes que sirven para evitar que la gente se meta directamente en el espacio de la comparsa.



F83040114PI Libertad coreográfica en el arte de seducir la mirada

En términos generales, la **coreografía tiene mucha libertad**, sobre todo los personajes centrales que son el diablo y la guaricha; no así las parejas de línea que tienen ciertos pasos de baile, que de acuerdo a la tradición oral, se trata de una burla coreográfica dirigida hacia los viejos bailes de salón de las clases hegemónicas. Para ser diablo y contar una historia con el cuerpo se necesita el valor, el arrojo y la fuerza para aguantar durante los 6 días que dura la diablada las jornadas extensas, aguantar el peso de la máscara y la corona, seis días de baile y carnaval: el sentido del sacrificio corporal con fines propiciatorios es sin duda un aspecto que permanece en la memoria ancestral de la cultura, este rasgo es compartido las danzas de Oaxaca y Bolivia. **La iglesia permanece cerrada** durante los 6 días que dura la diablada, aunque se observa a

algunas gentes con micrófono y Biblia en mano que arengan a la gente tratando de persuadirlas de no participar en el “culto al diablo”. Aquí valdría detenerse para analizar los grados de vinculación con la iglesia católica, ya que en el caso de la danza de diablos de Oaxaca, existe un cierto grado de vinculación, no mucho, pero existe, ya que ciertos líderes comunitarios profesan la fe católica y tienen cierto apego; en el caso de la diablada de Oruro, el vínculo es muy fuerte, el grado es mayor ya que están directamente ligados con el culto a La Virgen del Socavón y su fiesta. Es importante señalar los grados de vinculación institucional de la terna de diabladas, aunque por supuesto que esto no es indicativo de que su poder simbólico de transgresión pierda su fuerza por los grados de vinculación a la iglesia o las autoridades cívicas.

### ***Vestirse con el manto cósmico-ancestral: aspectos semiótico-visuales en la Indumentaria***

*Ya llegan hasta el parque  
las partidas de los diablos  
con unas bandas del pueblo  
que entonan unos Albazos  
para que hagan los siete pasos  
estos diablos ancestrales  
bailando con raro encanto  
con sus máscaras de espanto*

La hechura de la **indumentaria** se divide en dos ramas artesanales, los **mascareros** por un lado, y las **costureras** que confeccionan los trajes, lo que coincide en ambos gremios es la **competencia**, que aunque no está abiertamente declarada, visualmente es notorio que el espacio de presentación de la diablada se convierte en un espacio con sentido de fuerte competencia *aesthetico-ritual*; además dentro de cada uno de los once barrios se hacen concursos en los cuales se premia la creatividad, la originalidad y la innovación en los diseños, lo cual de entrada plantea

cierta competencia por el premio en dinero en efectivo [dinero que aportan los negocios locales], y el prestigio que implica ganar este concurso anual. La declaratoria de la diablada como Patrimonio Cultural Intangible del Pueblo Ecuatoriano en el 2009, sin duda contribuyó a que las formaciones imaginarias que expresan identidades locales o barriales se vieran proyectadas dentro de la parafernalia de la indumentaria: banderas ecuatorianas, logotipos de marcas de cervezas, equipos de fútbol, marcas gráficas de grupos de rock, etc., se combinan con la indumentaria tradicional. Es importante destacar el uso de animales disecados como parte del atuendo: cocodrilos, mapaches, zarigüeyas, cuyos, armadillos, serpientes, etc., en algunas ocasiones se utilizan animales vivos.

La indumentaria de cada uno de los personajes **cuenta historias** a nuestra mirada, cada una de ellas es un **micro-universo** de sentido, una pieza de rompecabezas dentro de la complejidad de la memoria ancestral de la cultura. Los niños y niñas ataviados como diablos neonatos son elegidos para custodiar y dar continuidad a la tradición, son los futuros guardianes que atesoran en su corazón la semilla de la dimensión comunal de la fiesta: lucharán contra el olvido. Cualquier participante adulto guarda en su memoria personal los días de infancia en que formaron parte de sus primeras diabladas junto con sus familiares cercanos. En este sentido, la indumentaria del diablo niño o niña recién parido en su primera partida, es la estafeta de la tradición, es la condicionante a continuar como custodio para cuidar que la fiesta nunca termine, este rasgo es compartido por la triada de diabladas México-Ecuador-Bolivia.

Guarichas y Parejas de Línea hacen escarnio a la indumentaria de las clases en el poder, lo visual se transforma en un arma que dispara críticas simbólicas, trasgredir a través de la indumentaria del “otro”, vestirse del enemigo histórico para descargar la ira acumulada durante



F84040114PI La indumentaria como micro-universo de sentidos complejos

siglos de colonia, vencer temporalmente la asimetría que asfixia en el tiempo de la cotidianidad. En estos 6 días de fiesta, habrá que **soltar todo el descontento acumulado**, para poder vivir con cierta paz los siguientes 359 días; este mecanismo de crítica-catarsis no solo es vivido de manera intensa por cada uno de los personajes que integran la diablada, también es recibido visualmente por los que observan: personajes y observantes cierran el círculo perfecto, haciendo eficaz la ritualidad: bañarse de caos para que el 7 de enero florezca de nuevo la vida, y la cotidianidad que se avecina sea más soportable.

Dentro de este caos de imágenes, la indumentaria del diablo es la que tiene más **densidad de sentido**. Permanecen elementos nómadas visuales medievales como la asociación con el macho cabrío, la asociación

del color rojo con las llamas del infierno, el color negro asociado al mal; así como aspectos más contemporáneos que asocian al diablo con el mestizo. La máscara guarda elementos visuales como los cuernos, que tienen el sentido de símbolos fálicos y son asociados con la lujuria, las orejas puntiagudas que pertenecen al orden de la estética nómada medieval, la lengua prominente que está asociada a la mentira y que en muchas ocasiones sale del cuerpo de la máscara. De acuerdo a la exegesis bíblica, Satán significa macho cabrío en árabe, dicho simbolismo se opone a la mansedumbre del cordero, símbolo ancestral del orden simbólico de Jesucristo. Esta versión de la máscara andina del diablo es belleza, produce placer y encanto en la mirada del espectador, goce *aesthetico-espiritual*. Las máscaras pillareñas ríen, se burlan de la muerte, la desafían a través de vivir al máximo las jornadas extenuantes de música y baile; **la máscara encarna la memoria ancestral de la cultura**, transforma y libera al portador, lo convierte en un caos corporal que a través de la catarsis que le provocará danzar durante los 6 días que dura la diablada, le devolverá su humanidad: deshumanizar el cuerpo, para después permanecer en el limbo ritual caótico, y regresar purificado a la vida cotidiana.

La dinámica cultural trastoca a la *aesthesis-ritual-comunal*, se notan cambios en la indumentaria, pero sobre todo en la máscara, se adaptan ciertos elementos orientales que se han desprendido de los imaginarios visuales orientales, esta “chinización” también es observable en la diablada de Oruro:

Si han existido cambios hermano...por ejemplo: las máscaras de hace unas décadas respondían más al concepto de diablo ligado a la iglesia católica, como una cara de hombre , fea, con cachos [cuernos], con caras a dos lados o a cuatro lados, luego, se han ido “chinizando” digo yo, sin que me asuste mucho, porque se siente más a la cultura

oriental, con figuras de dragones o animales diversos y colores que van superando al rojo tradicional, como el verde fosforescente, en lo musical, los ritmos se han ido acelerando con los años y en el concepto organizativo también hay cambios, ahora se siente más la importancia del dinero en la organización, es decir, ya no bastan voluntades, por ello, algunas partidas “desaparecen” no más y asoman otras...a veces con bailarines comprados de otras partidas... en fin, hay que seguir hablando...<sup>2</sup>

### **Lo *acústico-sensorial-emotivo*: fortaleciendo el orgullo de identidad y pertenencia a través de la música**

*Unas voces gruesas dicen: ¡¡BANDA!!  
y llegan de Tunguipamba  
atrasito bailan con gana  
y son los de Guanguibana  
los de Cochaló ya llegan  
gozando sin disimulo  
y a continuación le sigue  
San Vicente de Quilimbulo*

**La música** es indispensable e inseparable de la *aesthesis-ritual-comunal*, el sentido que le otorga lo acústico al cuerpo tiene varias dimensiones que van de lo corporal, a lo emotivo y a lo ideológico. En la **dimensión corporal**, la banda a través del repertorio musical que interpreta le otorga a cada personaje el ritmo y la cadencia para que sus pies dancen, para que de acuerdo al carácter de cada personaje la expresión corporal se manifieste hacia la mirada del espectador; en este sentido, **la música dirige lo escénico-coreográfico** a través de una partitura invisible que viaja por el viento: cuando la música se detiene los personajes se quedan en un espacio liminal en el cual la expresión corporal se queda sin sustento, por eso tanto diablos como guarichas gritan casi al unísono: ¡BANDA!

Desde la **dimensión emotiva**, la música re-genera el ciclo ritual

---

<sup>2</sup> Entrevista con Patricio Alejo Robaliño Espín.



F85140215OR Advocación andina-femenina del diablo *transcultural-transfronterizo*

anual, los sanjuanitos se escuchan mejor que nunca, mejor que siempre, lo acústico que se comparte entre iguales sabe mejor, sabe a comunidad, llega hasta el oído y se va hasta los pies para sentir las ganas irresistibles de acariciar la patria chica con un baile amoroso, dejarse llevar por la seductora guaricha y aceptarle el trago y su baile, dejarse llevar por un diablo para ser envuelto por su látigo y su movimiento de caderas. La emoción de llegar nuevamente con mucha vida hasta esta semana de fiesta, saber que la vida sigue y que seguro está fiesta será mejor que la anterior, saber que la fiesta es eterna, y que el fuego no se extingue a pesar de lo efímero de la carne. Suena por las calles la pieza “Píllaro viejo” y no faltan los espectadores que rompen el cerco del espacio vital del ritual, se meten a bailar hombre y mujeres con los diablos y guarichas, el orgullo de pertenencia comunitaria se materializa en el cuerpo, encarna el deseo de agitar los brazos y las piernas, la rutina se queda de brazos cruzados: es el tiempo de la fiesta. Desde la **dimensión ideológica**, la música produce fuertes lazos con la identidad comunitaria, **la patria chica se vive desde lo sonoro** con más emotividad, el cuerpo identifica las tonadas de lo acústico tradicional, cuando la multitud reconoce la

pieza que interpreta la banda se producen gritos unísonos de alegría, se produce un rito común que los une con lo ancestral andino; el sentido transgresor de la diablada es enmarcado por lo acústico, sin este elemento lo corporal se detiene, es necesario que la banda continúe tocando para orientar a cada personaje dentro de su tiempo-espacio a través de esta partitura corporal invisible. **La multirreferencialidad de la música** juega entre el sentido que adquiere para el músico ejecutante de la banda que acompaña a la diablada, el sentido que lo *acústico-sonoro* produce en cada uno de los personajes de la partida y el sentido que le dan los espectadores, en donde se incluyen tanto humanos como no humanos, es decir, fuerzas sobrenaturales o ancestros. El músico que interpreta el conjunto de géneros para acompañar a la diablada se muestra como un orgulloso representante de su comunidad, se sabe pieza fundamental como acompañante de las *aesthetics-rituales-comunales*; no es raro observar que algunos de ellos empiecen a portar una indumentaria más carnavalesca que el tradicional traje serio. Al ocupar la banda el centro de la partida, se transforman en el corazón que mueve a la partida, la ausencia de sus notas desestabiliza y detiene la acción *performativa*: ¡Banda!

Cada personaje junto con el carácter corporal que le es dictado por la tradición, vive la música de manera *emotivo-afectiva* intensa, parece algo irónico que cuando suenan las primeras notas del sanjuanito que lleva por título “Soldado de Cristo”, los ánimos se exalten, como si la sola mención acústica sonora del personaje antitético del diablo originará nuevos bríos para asaltar las calles principales de Píllaro, tomar los lugares que representan durante la vida cotidiana el poder hegemónico: la iglesia, el parque principal, el mercado, las calles principales. Tomar por asalto el poder que sistemáticamente se ha negado y por el cual las clases populares han luchado durante siglos, transgresión heredada desde el imaginario rebelde de Manuel Tubón.

A través de lo *acústico-sonoro* los espectadores saben que vienen bajando desde sus comunidades de origen la diablada a la que le toca el turno el día de hoy, el sentido de la música es de marcar el inicio del ritual colectivo, el espectador se prepara para salir al balcón, salir a la calle principal, o apartar un buen lugar en el “diablodromo”, no sin antes pasar a por una cervecita, un traguito, una fritada; para todos los gustos hay posibilidades: es fiesta y el cuerpo lo sabe.

## 6.2 *Aesthesis-ritual-comunal-multisituada*: etnografía en movimiento tras la metáfora transcultural-transfronteriza



F86311214HJ El diablo como metáfora *transcultural-transhistórica-transfronteriza*

El modo de hacer etnografía que se viene haciendo de manera tradicional es aquel en el cual el antropólogo se instala dentro de una comunidad haciendo trabajo extensivo durante un largo periodo de tiempo, en muchos de los casos se hace extensivo desde el inicio de los estudios de licenciatura hasta terminar con el nivel académico de doctorado, e incluso en el postdoctorado. Así se va construyendo un objeto de estudio en el cual **el objeto empírico** es el mismo que se eligió como proyecto de

investigación formativa, posteriormente a este objeto de estudio empírico se le irán agregando las propuestas teóricas que se irán aprendiendo en un nivel de maestría y doctorado. El objeto empírico poco se transforma durante los estudios profesionales, mientras que el objeto teórico se va complejizando conforme el alumno va adquiriendo nuevos enfoques y propuestas analíticas de acuerdo a la línea de investigación en la cual fue aceptado su proyecto inicial. A esta forma tradicional de hacer etnografía local, habría que añadir un aspecto más: normalmente se decide por un objeto de estudio empírico que sea asequible y viable, es decir, un objeto empírico que **no traspasa las fronteras del país**; independientemente de que si se trata de una comunidad étnica rural o urbana, o algún tipo de comunidad emergente; también la norma es casi siempre elegir un grupo que pertenece a las clases populares [sujetos subalternos]. No es el objetivo de este libro señalar cuantitativamente cual es el número y porcentaje de etnografías realizadas dentro del país, y cuantas se han hecho fuera, pero seguro es que dichas cifras arrojarían un panorama que bien podría ilustrar la idea de que dentro de nuestras instituciones se está haciendo **etnografía local extensiva de tipo tradicional**. Ante esta situación, lo que se propone es que para abordar un objeto de estudio no se puede permanecer “centrado en una sola localidad intensamente investigada”; hay que hacer etnografía en movimiento que:

... investiga y construye etnográficamente los mundos de vida de varios sujetos situados, también construye etnográficamente aspectos del sistema en sí mismo, a través de **conexiones y asociaciones** que aparecen sugeridas en las localidades (Marcus, 2001:112).

Esta **etnografía multilocal** daría cuenta de **macro procesos culturales**, utilizando como hilo conductor a **sujetos empíricamente rastreables**, lo que necesariamente nos llevaría a construir objetos

de estudio multilocales-multirreferenciales, tomando en cuenta sus conexiones y asociaciones. En resumen, es posible afirmar que la investigación local está fragmentada mientras no construyamos un objeto de estudio complejo.

Para los etnógrafos interesados en los cambios culturales y sociales contemporáneos locales, la investigación unilocal no puede ser ya ubicada fácilmente en una perspectiva de sistema mundo. Esta perspectiva se ha vuelto fragmentada, es decir “local” en sentido estricto (Marcus, 2001:113).

El aporte de la **etnografía multilocal-multisituada** entonces sería defragmentar la visión del sujeto investigador tradicional, transformado los objetos de investigación en **objetos complejos multidimensionales**, traduciendo de una cultura a otra las prácticas semióticas discursivas:

... lo persuasivo del amplio campo que cualquier etnografía construye y mapea reside en su capacidad de generar conexiones mediante la traducción y el seguimiento de discursos distintivos de sitio a sitio (Marcus, 2001:114).

La etnografía multilocal representa una invitación a regresar a los estudios antropológicos comparativos, para así superar la fractura y discontinuidad de los **estudios unilocales**:

... en la etnografía multilocal, la comparación se efectúa a partir de plantear preguntas a un objeto de estudio emergente, cuyos contornos, sitios y relaciones no son conocidos de antemano, pero que son en sí mismos una contribución para realizar una descripción y análisis que tiene, en el mundo real, sitios de investigación diferentes y conectados de manera compleja (Marcus, 2001:115).

Las etnografías multilocales-multisituadas son **transculturales**, ya que a través de la **dimensión comparativa** se reintegran saberes que han permanecido fragmentados por la tradición etnográfica unilocal.

El reto fundamental es construir **espacios multilocales transculturales** de estudio, en el que el sujeto investigador etnógrafo pueda construir de manera crítica objeto de estudio complejos, sin perder de vista la perspectiva de lo subalterno [resistencia y contracultura].

Bajo las premisas anteriores, la búsqueda de conexiones y asociaciones entre las danzas de diablo a través de una etnografía multisituada-multilocal es uno de los objetivos fundamentales de este libro, ya que de esta manera se busca romper con la manera tradicional de hacer etnografía.



F87050114PI *Discurso estetico-decolonial: el diablo transcultural-transfronterizo*

Cuando la cosa trazada se encuentra dentro del ámbito del discurso y de las modalidades de pensamiento, la circulación de signos, símbolos y metáforas guía el diseño de la etnografía (Marcus, 2002:119).

Otra forma de construir etnografía multilocal, es **comprobar el potencial heurístico producto de nuestras investigaciones unilocales**, sin duda que desde la dimensión comparativa podemos verificar la **circulación de hipótesis** en un ámbito multilocal: comparar para

comprender, proyectando lo unilocal hacia lo multilocal. De esta manera se puede comparar si las tesis sobre lo comunitario, la identidad, la transgresión, el poder, y demás dimensiones, pueden tener algún vínculo cuando se comparan entre diferentes países.

Al identificar icónicamente en un lugar un fenómeno cultural que es reproducido en otra parte, se suscitan varias discusiones conceptuales que sirven de guía para indagar etnográficamente una “sensibilidad” para el sistema entre sujetos situados (Marcus, 2001:122).

El etnógrafo multilocal-multisituado genera mapas, al tener a varios sujetos situados, la dimensión reflexiva que es inherente a toda investigación se vuelve más rica, tanto para el sujeto investigador como para los sujetos investigados. Un mapeo de las danzas de diablo en los diferentes países en donde se efectúa, nos arroja datos interesantes; este **mapa** sin duda es pertinente, ya que no debemos de olvidar que la condición de subalternidad de dichos países, fruto de siglos de colonización, es una conexión que aporta elementos para la comprensión de esta práctica cultural que se encuentra en países como México, Panamá, Cuba, Chile, Venezuela, Ecuador, Perú, Ecuador, Bolivia.

Comparar desde una etnografía multisituada-multilocal, es intentar **establecer una “pasarela”** entre tres cosmovisiones aparentemente lejanas, como los son México [Oaxaca], Ecuador [Píllaro] y Bolivia [Oruro]. El método comparativo ha permanecido abandonado en las ciencias sociales, como ya se ha mencionado antes, olvidando que **la comparación es un dispositivo cognitivo**, en el cual se establecen diferentes niveles de análisis, que van desde la comparación a nivel trivial, a nivel multipolar, y la comparación a nivel transcultural. Un análisis comparativo-contrastivo puede aspirar a niveles más profundos, como son la comparación a nivel de **búsqueda de universales**, comparación

en el espacio y comparación dentro de un contexto de globalización; es pertinente señalar que en algunos estudios comparativos no aparecen los sujetos-actores del ritual, por lo que desde una epistemología de la complejidad, es necesario retomar la propuesta moriniana del regreso del sujeto-observador y el sujeto-observado a los estudios científicos:

Desde hace más de medio siglo sabemos que ni la observación microfísica, ni la observación cosmo-física, pueden separarse de su observador. Los más grandes progresos de las ciencias contemporáneas se han efectuado reintegrando al observador en la observación. Cosa que es lógicamente necesaria: todo concepto remite no sólo al objeto concebido, sino al sujeto conceptuador (Morin, 2001:23).

Hacer etnografía bajo estos presupuestos es tratar de hacer una traducción de una cultura a otra, **utilizar analogías y metáforas** como herramienta primordial, porque comparar no es una mera descripción. ¿Qué es lo que tiene que ser comparado? Puede compararse las diferentes maneras de hacer antropología, los diferentes sistemas ontológicos [la cuestión del ser], la presencia de universales, las estructuras variantes e invariantes, semejanzas y diferencias, intercambio de ideas [ir en contra de los tradicionales estudios comparativos-verticales-monosituados], circulación de hipótesis: se compara para entender.

### **Comparación multilocal-multisituada entre México-Ecuador-Bolivia: la danza del diablo**

A partir de las premisas arriba mencionadas, a continuación presento las conexiones y asociaciones entre La Diablada de Píllaro [Ecuador], La Danza de Diablos de Juxtlahuaca [México], y La Diablada de Oruro [Bolivia]:

1. Las tres prácticas dancísticas pertenecen a una **tradición** que se ha mantenido a través de la **memoria ancestral de la cultura**, se han mantenido a lo largo de varias generaciones, y **expresa la cosmovisión** particular de entender el



F88250711JX El *diablo transcultural-transfronterizo* expresa cosmovisión cuando semiotiza el espacio

mundo, a través de esta práctica se relaciona la comunidad con su medio ambiente, con los sujetos que integran la comunidad, y con las entidades sagradas.

2. Con ciertos grados y ciertos matices, dichas danzas recrean o contienen **elementos históricos** que se han mezclado con **aspectos simbólicos** que pertenecen al orden ancestral, **sustentados en mitos y leyendas**.
3. En la génesis particular de cada una se encuentra presente la **perspectiva decolonial**.
4. La **dimensión simbólica** inscrita en la indumentaria, la música, la coreografía, el color y los números, tienen una fuerte carga de ancestralidad; esto se mantiene a pesar de que algunos códigos van desapareciendo, o van perdiendo su poder debido a las condiciones de producción, que como en el caso de Oruro, padecen una crisis por la sobre-explotación simbólica con fines de lucro turístico.
5. En los tres casos se trata de un **modo de vida rural**, en donde las actividades agrícolas y el comercio son el sustento principal. Aunque en el caso de Oruro, la actividad comercial es más determinante en su modo de producción, por lo que se podría decir que existe un *continuum* hacia una forma de vida rural-urbana,

6. En la vida cotidiana existe una clara **diferenciación entre la gente de la ciudad** y el modo propio de existencia, ubicando de manera precisa a la alteridad “**mestiza**”, con la cual no siempre existe una buena relación, ya que en los tres casos analizados han existido históricamente relaciones sociales asimétricas que vienen desde la época de la colonia.
7. Existe un *continuum* en las formas ancestrales de cultura, con cierta continuidad *simbólico-ritual*, como es el caso de las cuestiones escatológicas como parte del rito de fertilidad, la presencia de *tricksters* o payasos sagrados que delimitan el espacio, el uso de animales como parte de la indumentaria, y el sentido del sacrificio corporal extremo como parte de un ofrecimiento de carácter propiciatorio.
8. Se trata de comunidades de origen ancestral, que si bien han padecido procesos históricos largos de colonización, han encontrado a través de la puesta en marcha de sus repertorios culturales una forma de **estabilizar su identidad** étnica.
9. La tradición dancística es una *práctica aesthetico-ritual-comunal*, que da sentido de **pertenencia y de cohesión social**.
10. En los tres países encontramos **barroquismo ritual**, entendido como exceso de parafernalia; la competencia *aesthetico-ritual-comunal* que se da entre comunidades y/o barrios está asociada a excesos en cuanto a la innovación de la máscara y la indumentaria, año con año se observa la inclusión de elementos de otras estéticas que tienen su origen en los medios masivos de comunicación: la “chinización” y la inclusión de personajes del cine se observan con cierto porcentaje, que aunque no es mayoría, afecta a los sectores organizadores que mantienen ciertas posturas conservadoras respecto a la tradición. La presencia de medios masivos de comunicación en Oruro, ha desatado una competencia por destacar y llamar la atención de las cámaras de televisión, tanto que recientemente se incorporaron máscaras de diablo que lanzan fuego.
11. **Transmisión de saberes** hacia las nuevas generaciones a través de la iniciación desde edades tempranas. Es común observar a pequeños diablos danzantes que empiezan a formar parte de la tradición, esta iniciación se da dentro del seno familiar, normalmente de padres a hijos.
12. Dentro de los grupos de danzas se da una **convivencia intergeneracional** entre diferentes grupos de edad, lo que fortalece la unión comunitaria entre **intrafamiliar e intracomunitaria**, la convivencia entre jóvenes ha permitido

que se formen parejas que se conocieron durante los ensayos o repasos, y que una vez formada su familia, iniciaran a sus hijos desde pequeños dentro de las comparsas.

13. Coreográficamente mantienen cierta sencillez, la **libertad de movimientos corporales** es un elemento que une a las tres latitudes; estas maneras de vivir la fiesta y contar historias con el cuerpo es sin duda un rasgo transgresor importantísimo.
14. Aunque existen libertades coreográficas, existen **sanciones de conducta**, que en casos extremos puede ocasionar la expulsión temporal o definitiva del danzante.
15. La corporalidad del danzante utiliza ciertos movimientos que tiene que ver con una fuerte **carga sexual**, bajo el manto de secreto que guarda la indumentaria y la máscara, el danzante se regocija ante la mirada del espectador, sus movimientos sexuales son apoyados por el látigo invocador de lluvia, que se convierte en falo que se muestra con orgullo.
16. El sentido de los **personajes** que acompañan a las danzas tiene que ver con el caos, la trasgresión, la decolonialidad, lo carnavalesco, lo lúdico, etc.
17. El **sentido carnavalesco** es uno de los textos principales dentro del rito, y aunque existen otros personajes que acompañan a la figura central que es el diablo danzante, estos solo sirven para enmarcar y resaltar lo grotesco como trasgresión, la segunda vida más tolerable, la inversión de los roles de poder, el mundo al revés que seduce, la toma de espacios de poder que son abolidos al menos de manera temporal.
18. La danza ancestral al ser puesta en escena se transforma en un medio de **comunicarse con lo sagrado**, el danzante-diablo se convierte en un ser mítico que es **intermediario** entre los dioses y los hombres, el danzante-diablo se transforma en sacerdote **oficiante**.
19. Existe un alto **sentido de territorialidad** que se materializa en el amor a la *patria chica-comunidad-terruño*: esto se puede observar directamente en algunas indumentarias que incorporan simbólicamente el paisaje, los colores, glifos, y demás marcas semióticas que están ligadas al sentido de pertenencia al paisaje que rodea al pueblo originario.
20. La conexión musical se da por el tipo de agrupación musical, ya que para acompañar tanto la diablada como la danza de diablos se utiliza una **banda de viento**.



F89160215OR Sexualidad exacerbada y sentido carnavalesco del diablo  
*transcultural-transfronterizo*

21. En las tres prácticas existe un gremio de hacedores de **máscaras**, los cuales entablan un **dialogo estético** con el danzante para diseñar y dar forma *plástica-visual* a lo que se tiene entendido como el “rostro del mal”. Este rasgo no es muy claro en Oruro, ya que debido a la recién declaratoria de la UNESCO de la diablada como Patrimonio Cultural de la Humanidad, la demanda por participar ha fomentado que se empiecen a hacer máscaras en serie, que se pueden adquirir en La Paz.

En resumen, estos 20 puntos de **conexión y asociación** nos revelan que:

En el **aspecto histórico**, aunque se encuentran diferencias sobre al origen, los contextos y las coyunturas, la dimensión transgresora de la danza, sin duda es un rasgo que unifica a las tres prácticas semiótico-discursivas.

En cuanto a la **organización**, existen varios elementos comparativos que coinciden en el aspecto comunitario-organizativo, ya que existen comisiones que se encargan de organizar los recorridos, los descansos, la alternancia en los cargos, el vínculo entre migrantes y residentes originarios, etc. Se busca que la organización permanezca al margen de las instituciones cívico-religiosas, sin embargo, persisten ciertos grados de vinculación con las instituciones cívico-religiosas en cada caso particular.

El **aspecto coreográfico** es muy parecido, ya que al tratarse de movimientos que se encuentran dentro de un contexto **estético-transgresor**, con fuerte carga de carnaval y sexualidad, la **coreografía es libre**, aunque existen ciertos convencionalismos, que tienen que ver con la convención social de lo que corporalmente y visualmente se entiende como “lo diabólico”; las tres danzas tienen personajes que cumplen con la función de *tricksters* o bufones rituales. La **apropiación de los espacios de poder** a través de la presencia del cuerpo-transgresor también es un rasgo que une.

La **indumentaria** ofrece muchos elementos visuales que pueden ser comparados, **el diablo como símbolo *aesthetico-nómada* pan-étnico**, conserva elementos imprescindibles para su reconocimiento: la máscara, el látigo, los colores, los cuernos, y demás elementos simbólicos que tienen reminiscencia con la cosmovisión ancestral, aspecto que es tratado en el siguiente apartado.

La **música** es interpretada con bandas de viento, en vivo, que acompañan los recorridos por los espacios que simbolizan el poder hegemónico, un análisis de la métrica y la armonía musical nos pueden ofrecer referentes para comprender el aspecto festivo, y la atmosfera que es creada a través de lo acústico, aspecto en el cual se profundizó en el capítulo anterior.

### 6.3 Conexión entre *aesthetics-rituales-comunales* Ecuador-México-Bolivia

Como anteriormente se señalaba, uno de los rasgos culturales con mayor densidad de sentido y que tiene más conexión y asociación entre diabladas, es **la máscara**. En las tres latitudes existe un gremio especializado en la construcción y elaboración de este **objeto ritual de primer orden**, de igual manera existe una competencia entre artistas por entregar de manera plástica la mejor pieza, la más innovadora, la que arranque más suspiros y gestos de admiración, esta **retórica de la máscara** busca seducir en primera instancia al sujeto danzante, y después al público receptor. Existe también un diálogo entre danzante-artista para la concepción de la *máscara-pieza-única*, ya que se trata de un objeto ritual que tiene que ser personalizado, en el cual se encarna la *concepción socio-histórico-político-cultural* sobre la noción de lo que plásticamente es el diablo. La libertad de creación no tiene límites, el arte de hacer máscaras es libertad con respecto a la realidad: las manos que elaboran las máscaras para los danzantes trabajan en un campo de creación y libertad. La libertad en el arte permite la experimentación intelectual y espiritual:

El superior grado de libertad respecto a la realidad convierte el arte en un polo de experimentación. El arte crea su mundo, que se construye como transformación de la realidad extraestética según la ley: “si, entonces...”. El artista concentra las fuerzas del arte en aquellas esferas de la vida en las cuales indaga los resultados de una creciente libertad. En sustancia no hace diferencia el hecho de que se vuelva objeto de atención la posibilidad de violar las leyes de la familia, de la sociedad, las leyes del buen sentido, de las costumbres y tradiciones o hasta las leyes del tiempo y el espacio (Lotman, 1999:203).

Confrontar la realidad cotidiana a través de la creación para entregar al danzante un objeto que será ofrendado y consagrado al ritual, un objeto que lo conectará con su dimensión ancestral, sentir que al colocarse la

máscara personalizada se pasa de un estado de incompletud a un estado de plenitud; **el artista transforma lo emotivo en objetos sagrados**, en elementos que serán referentes primordiales de autoconocimiento y de contacto con los demás.



F90140215OR La máscara como objeto ritual de primer orden

El artista hacedor de máscaras mixteco y el andino, establecen un dialogo con el danzante diablo, juntos buscan crear una máscara que sea capaz de reflejar la personalidad única e irrepetible de ambos. Este dialogo estético genera múltiples posibilidades, que se materializaran en una *mascará-objeto-ritual-aesthetico*, la libertad de creación sale de su encierro, la esencia de ambos personajes se revela a través de la libertad de creación, en una dimensión fuera de la realidad, fuera del mundo, en el plano de la fantasía, tejiendo lo real con lo no-real.

El pensamiento humano distingue entre lo posible y lo real [Kant], a través del **simbolismo** [la terceridad de Peirce], lo **posible** [la primeridad de Peirce] y lo **real** [la segundidad de Peirce].

1. la primeridad hace referencia a la dimensión emocional.
2. la segundidad a la vida práctica.
3. la terceridad se refiere a lo intelectual, cultural y social.

Los humanos vivimos en la terceridad; estamos sumergidos en un universo de signos, y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y ser. El pensamiento humano es un pensamiento simbólico, por eso es capaz de operar entre lo real y lo posible (Everaert-Desmedt, 2008:2)

Lo que opera en un artista creador de máscaras de diablo es un distanciamiento, **el artista se transforma en un subversivo que enfrenta a la realidad**, mediante un “pensar diferente” deconstruye la realidad, filtra la cultura y los códigos; a partir del dominio previo de los códigos de su propio entorno, el artista subvierte la realidad y la traduce de manera plástica a su obra:

1. La subversión de la realidad se manifiesta a través del **impulso de lo posible**, descomponer lo pre-existente para re-componer la obra futura: **lo real nuevo** [Primeridad].
2. Una vez que lo hace posible se coloca dentro del contexto cultural, se convierte en símbolo, entonces el proceso de ruptura que generó esta **manifestación real nueva**, tendrá nuevos impulsos por parte de las nuevas generaciones para incluir de nuevo el impulso de lo posible, gracias a un mecanismo de espiral sin fin que continuamente irá renovando el mundo del arte, creando nuevo conocimiento.

Para el artista, el objetivo consiste en captar no lo real, sino lo posible (la primeridad). Para alcanzar este objetivo, el artista procede, en su obra, a la modificación del simbolismo preexistente y la elaboración de un nuevo simbolismo. La consecuencia de la tentativa artística es una nueva percepción de lo real, que resulta de un filtro simbólico modificado (Everaert-Desmedt, 2008:3).

3. El arte es un **suceso [segundidad]**, entonces la primeridad se traslada a la terceridad [lo posible en el simbolismo].

4. A través del arte se busca **captar y materializar fuerzas**: la máscara busca convertir en fuerza plástica la emoción, lo cognitivo y lo corporal [hacer visible lo invisible]: “Una obra de arte que no se preocupa de construir su propio simbolismo, deshaciendo el simbolismo preexistente, será indefectiblemente interpretada mediante el simbolismo preexistente (Everaert-Desmedt, 2008:4)”. Solo es posible captar la primeridad **elaborando nuevas redes simbólicas**, es decir, una ruptura.

En el caso de las máscaras de diablo, tanto andinas como mixtecas, tenemos un simbolismo establecido, un código cultural preexistente sobre lo que visualmente es el rostro del diablo y sus atributos mínimos de referencia. La ruptura de este simbolismo la encontramos cuando el artista que elabora las máscaras, junto con el danzante diablo, diseñan una nueva posibilidad de materializar la noción visual tradicional de lo que es el rostro maligno, modificando lo que visual y tradicionalmente se conoce como la cara del diablo: rostros multicolores, cuernos de todo tipo, personajes mestizos, políticos, estrellas de cine, políticos corruptos, personajes históricos, etc.: **La ruptura del código favorece la creatividad, la libertad y la intuición.**

Es importante señalar que la producción artística y científica tiene algunos paralelismos:

1. **Asombro**, ante un hecho inexplicable con los presupuestos teóricos existentes. El artista padece una turbación, un caos [el artista se encuentra ubicado en la PRIMERIDAD]
2. **Abducción**, formulación de hipótesis que intentan explicar lo sorprendente. El artista intenta captar sentimientos, apropiarse de un problema estético, para replantearlo y reformularlo.
3. **Dedución**, someter a prueba las hipótesis. El artista da forma plástica a su sentimiento, el acto creador de objetos de arte es autorreferencial.
4. **Inducción**, generalizar las pruebas positivas que comprueben las hipótesis. El artista pone a prueba si su obra ha vuelto inteligible su sentimiento, transformando su sentimiento en un signo [El artista pasa de la primeridad (sentimiento) a la terceridad (un signo)]



F91140215OR La ruptura de códigos favorece la creatividad en la máscara del diablo *transcultural-transfronterizo*

La obra terminada es un **signo icónico** o **hipoícono**, en este sentido la función de la obra de arte es hacer inteligible un sentimiento.

Volver inteligible algo requiere de la intervención de la **terceridad**, esto es el uso de *signos*. Pero, puesto que las cualidades de sentimiento se encuentran en un nivel de **primeridad**, no pueden venir expresadas sino por medio de signos *icónicos*, esto es, signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad (Everaert-Desmedt, 2008:11).

El artista hacedor de máscaras hace inteligible el sentimiento en dos sentidos, en primer lugar logra la satisfacción de observar la obra terminada que posteriormente se convertirá en objeto-ritual, cerrando el ciclo de creación cuando la eficacia de su creación seduce la mirada del espectador receptor; en segundo lugar, la obra terminada encarna

un sentimiento de pertenencia en el danzante, ahora sus pasos tendrán un rostro que le acompañará durante los recorridos de su comparsa o calenda, el dialogo *aesthetico* entre el artista hacedor de máscaras y el danzante cerrará de esta manera un ciclo recursivo entre lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible, lo bello y lo admirable.

### **Repetición o no-repetición en el arte popular: ese es el dilema**

Tanto en México como en Ecuador y Bolivia, la premisa en el arte de hacer la *máscara-objeto-ritual-aesthetico* es la de **no repetir**. Aunque sin duda existe un *continuum* de aspectos que históricamente se vienen repitiendo, como podrían ser la factura de manera artesanal, la libertad de creación, la incorporación de elementos emergentes que pueden tener su origen en coyunturas políticas, y la pertenencia a un gremio.

Un aspecto más que conecta a las prácticas del diablo *transcultural-transfronterizo* es la música: por una asombrosa coincidencia, en las tres fiestas los danzantes-diablos utilizan para crear la atmosfera ritual ideal a la **música de banda de viento**. En dichas prácticas la banda ocupa el lugar central de la comparsa [Ecuador-Bolivia] y la calenda [México], en los tres casos no se utiliza algún tipo de amplificación electrónica ya que al tratarse de instrumentos de viento y de percusión no es necesario utilizarlo. De igual manera existen ciertas piezas que son las preferidas, las que causan más revuelo, dichas piezas son usadas estratégicamente por los músicos cuando los ánimos decaen, a sabiendas que tan solo con escuchar esas piezas emblemáticas los danzantes volverán a la normalidad caótica del rito dancístico.

La repetición de un mismo **texto musical**, permite que se reciba una información de manera audiovisual: la danza ha empezado. Así, quien recibe el texto musical se transforma anímicamente, es hora de salir a la calle, es hora de empezar la fiesta, nadie que escuche tocando por

primera vez una banda de viento oaxaqueña o a una andina **permanece impune emocionalmente**. En este caso, la repetición funciona como una forma de fomentar el paroxismo necesario para el clímax.

La repetición de un mismo texto no denota, sin embargo, no recibir nada de información. La repetición de la lectura del diario no tiene sentido, porque la información nueva se espera de un texto que llega del exterior. Pero en los casos en los que nosotros escuchamos el mismo registro repetidamente, cambia no quien transmite sino quien recibe (Lotman, 1999:208).

**No hay espectadores pasivos ante el diablo *transcultural-transfronterizo***, se observa cómo se mueven discretamente los pies al compás de la música, bailan los ojos mirando como una pareja de diablos se abrazan y abrazan la tarde en el atrio de la iglesia. Un danzante se percata de la “cara de velorio” que tiene un espectador, y ni tardo ni perezoso se abalanza sobre él para meterlo a la bola de danzantes. No hay espectadores pasivos, una muchacha con su vestido de domingo es abordada por un diablo que le cierra el ojo, y es invitada a bailar chilenas junto con los demás demonios. Una mujer frente a la iglesia cerrada de Píllaro levanta su biblia para conjurar el mal, mientras arenga a las multitudes [que hacen caso nulo a sus palabras] para que dejen de celebrar al maligno, para que retomen el camino “verdadero” de la iglesia católica. La multitud aúlla frenética cuando pasan por sus gradas la diablada durante el Carnaval de Oruro, el diablo seduce las miradas del espectador, semiotiza el espacio y al transformarse en *cuerpo-tripartido-ritual*, transforma a los sujetos receptores humanos y no-humanos. El diablo *transcultural-transfronterizo* es eficaz, es portador de *aesthesis-ritual-comunal*, decoloniza el alma, decoloniza el cuerpo y propicia el caos fértil.



F92160215OR No hay sujetos pasivos ante el asombro

### **Entre la tradición y la posmodernidad: la indumentaria del diablo *transcultural-transfronterizo***

A pesar de los cambios que se observan en la indumentaria, lo que no se mueve es **el sentido de crítica visual** a través del uso ridiculizante de la indumentaria del mestizo, del poderoso, del que históricamente ha saqueado la riqueza del suelo patrio; la flexibilidad en el uso de la indumentaria tiene que ver con la libertad, con la posibilidad de **agenciarse las novedades estéticas** que llegan de fuera, de **carnavalizar al otro**. Fijar en la indumentaria un elemento determinado es dotarlo de relevancia, de sentido, **la indumentaria es semiótica porque transforma lo insignificante de la moda en significativo en la indumentaria**. La semiótica de la indumentaria en la danza tradicional implica siempre a un observador, sea este de índole humana, o no-humana. Lo sectores compuestos por jóvenes son quienes de manera lúdica integran a la indumentaria tradicional elementos “ajenos”: lentes de sol que son copias chinas de marcas costosas, bolsas de mano que utilizan en las ciudades,

playeras con logos de grupos de rock que están de moda en las ciudades, máscaras que resultan híbridos estéticos entre lo tradicional y personajes Hollywoodenses, animales de peluche hechos en serie que sustituyen a los animales disecados que se usan para espantar a los que observan, etc.: la **transgresión dentro de la transgresión**.

El fenómeno comunicativo de la moda según Lotman, consistiría en poner en evidencia una jugada comunicativa, en volver significativa una “incomprensión”. Se trata de una línea de análisis interesante sobre todo para ciertos fenómenos extremos, como las subculturas jóvenes (Volli, 2001:59).

Si consideramos que la función de la indumentaria en la danza dentro del carnaval es la **ruptura del código de la indumentaria cotidiana**, entonces ¿Cuál es la unidad de análisis para describir los procesos semióticos vinculados a la indumentaria de la danza tradicional? Sin duda, sería el guardarropa o ropero de cada danzante:

Si consideramos al “hablante” individual de la moda, nos encontramos con que este está siempre provisto de una especie de “diccionario” para sus significaciones relativas a la indumentaria. Este “diccionario” consiste en lo que concretamente una persona puede usar para comunicar con su propio vestuario, es decir, el conjunto de los objetos-para-vestirse de que dispone, su *guardarropa* (Volli, 2001:61).

El guardarropa o ropero contiene los límites económico-culturales del sujeto; camisas, pantalones, zapatos, faldas, huipiles, rebozos, este “repertorio paradigmático” se pondrá en uso dependiendo de las “**ocasiones contextuales**”: trabajo, fiesta, deportes, paseos, etc. Un elemento importante a tomar en consideración es la obsolescencia física y estética, ya que ambas podrán determinar la salida de la indumentaria del *ropero-guardarropa-diccionario*. Queda muy claro que en el caso de la indumentaria del diablo *transcultural-transfronterizo*, considerada

como un **acto comunicativo**, busca provocar emociones, sentimientos de pertenencia, busca poner en cierta animosidad festiva a los sujetos que observan. Luego entonces, ¿Qué comunica la indumentaria del danzante?:

- Comunica actitudes corpóreas
- Propone autorreferencialidad.
- Caracteres fáticos.
- Ejercen una acción sobre los interlocutores.
- Comunica acción voluntaria.
- Se dirigen genéricamente a una audiencia posible y no a un único interlocutor (pareciéndose más a la escritura que a la oralidad)
- Estructuradas sobre un eje paradigmático y otro sintagmático
- Contenidos primordialmente conectados con los usos y categorías sociales (y aquí se incluye la virtualidad del código que ya hemos analizado)
- Seducción (Volli 2001:64).

Por supuesto que la danza de diablos comunica cierta corporalidad que se encuentra inscrita en la memoria del cuerpo; la autorreferencialidad es un aspecto que se encuentra ligado a la corporalidad, se baila como mixteco o como andino, se grita como mixteco o como andino.

# CONCLUSIONES

Concluir una investigación implica la revisión de las construcciones teórico-metodológicas, que una vez aplicadas al objeto empírico confirman su productividad, sus limitaciones y su aporte. El principal hallazgo en esta arquitectura del libro, fue que al ir de lo particular [el diablo mixteco] a lo general [el diablo *transcultural-transfronterizo*] fue posible la aplicación de la etnografía multilocal-multisituada, lo cual ofreció una ruta analítica que permitió obtener muy buenos resultados. La postura epistemológica fincada en las propuestas de la complejidad y la transdisciplinariedad, en donde desde un principio se centró la investigación, permitió elaborar modelos analíticos cuya aplicación se muestra en cada capítulo. Por supuesto que cada modelo pudo haber incluido más autores con sus respectivas rutas analíticas, sin embargo, en la medida de lo posible se trató de integrar propuestas desde diferentes campos cognitivos, siempre considerando la pertinencia del uso de dichas categorías analíticas, sin forzar su aplicación.

El diablo *transcultural-transfronterizo* tiene muchas advocaciones, y en cada país que padeció la invasión colonial es posible encontrarlo, observar los grados de resistencia simbólica, su presencia dentro de la fiesta como crítica social e inconformidad y la lucha de sentidos que provoca al ser interpretado. En este libro el universo de estudio abarcó cuatro países: México, Ecuador, Bolivia y Estados Unidos, quedando pendientes los restantes países en donde también encontramos esta práctica semiótica-discursiva, como Cuba, Panamá, Venezuela, Colombia, Argentina y Chile. Es importante señalar que el diablo en su advocación mexicana es en sí mismo un macro-universo de posibilidades que quedan pendientes, ya que solo se tomó como eje de investigación la producción simbólica del diablo danzante mixteco, dejando de lado otras danzas en las cuales

también tiene presencia el diablo, con sus particularidades y parafernalias. Una ruta analítica que sin duda puede ser muy interesante para los estudios de la decolonialidad es “La Pastorela”, práctica escénica que es el aporte de México al mundo del teatro. En dicha práctica semiótica-discursiva el diablo siempre pierde, es un diablo burlado que intenta seducir a los pastores para que no lleguen al nacimiento de Jesús. El viaje como metáfora del rito de iniciación sigue el esquema bajtiniano que es bien conocido y reconocido en la grades novelas: encuentro-separación-búsqueda-recuento: los pastores se encuentran para iniciar el viaje a Belén, pero en el camino el diablo a través de un sinnúmero de artimañas logra confrontarlos, enemistándolos hasta lograr separarlos, convirtiendo a algunos de ellos en ovejas descarriadas. La etapa de búsqueda implica la reflexión filosófica-moral respecto a la noción del bien y del mal, finalmente el diablo es burlado, porque siempre triunfa el bien: los pastores se rencuentran y por fin logran terminar su viaje místico ritual. Posiblemente el diablo burlado en las pastorelas mexicanas mantiene un *continuum* con la resemantización del diablo, tal como se muestra en la danza, lo que queda como propuesta para futuros estudios. Dentro del arte popular, existe una enorme producción plástica que está emparentada con la semiosfera del diablo. Un ejemplo emblemático lo encontramos en Los Diablos de Ocumicho [Michoacán], que son piezas de arte en cerámica que muestran escenas de la vida cotidiana de forma surrealista, algunas de las piezas tienen una fuerte carga sexual. Una ruta analítica más es la elaboración de Judas, arte efímero en cartón que hace catarsis colectiva al quemar efigies-diablo que retratan las figuras de políticos y demás personajes que representan al mal. Finalmente, la semiosfera del diablo aplicada a la música popular puede ofrecer muchas posibilidades analíticas, sobre todo en géneros como el rock en los cuales es indispensable el diablo que cuestiona, el diablo que trasgrede.

En el caso del presente libro, se muestra la manera en que los mixtecos ponen en marcha sus repertorios culturales en contextos de migración, como es el caso de los oaxaqueños que residen en California y que han tomado a la danza de diablo mixteca como un emblema, el cual muestran orgullosos en cualquier ocasión que lo amerite: fiestas de santos patronos, fiestas del calendario cívico, bailes populares, kermeses, cumpleaños, bodas, bautizos, etc. Este fenómeno es muy interesante porque en su gran mayoría los sujetos danzantes han perdido el código, es decir, desconocen los orígenes, lo simbólico de la indumentaria y algunas funciones rituales que cumple la danza dentro de la comunidad de origen. En este sentido, es importante que en futuras investigaciones se analice qué es lo que sucede con otros grupos migrantes, porque si bien es cierto que los códigos se tornan borrosos, el sentido identitario étnico crece y se fortalece en situaciones *transculturales-transfronterizas*. Por ejemplo, se sabe que existe un grupo de migrantes bolivianos que participan en actividades culturales en la Ciudad de México presentando la Diablada de Oruro, y también se sabe que en algunas ocasiones han utilizado a bandas de viento oaxaqueñas que los acompañan en los recorridos de la comparsa. Este tipo de movilidad de la *aesthesis-ritual-comunal* es un tema que ofrece un campo de estudios culturales muy interesante, en donde los modelos de investigación creados bajo epistemologías abiertas, podrían integrar eficazmente propuestas como lo transcultural, lo decolonial, la fiesta como espacio de lucha de sentidos, etc. Dentro de las interdisciplinas, como la etnomusicología y la etnodanza -cuyas propuestas fueron revisadas dentro de la fase de exploración bibliográfica-, se han suscitado acaloradas discusiones desde sus inicios como disciplinas antropológicas, cuyas principales críticas van dirigidas a su incapacidad para crear objetos teóricos. Sin

embargo, el crear modelos de investigación desde la complejidad y la transdisciplinariedad, estos muestran que es posible integrar categorías analíticas de campos cognitivos que enriquecen y potencializan los alcances teóricos en la creación del objeto de estudio, en este sentido, la presente investigación abre horizontes que favorecen futuros estudios.

Por todo lo anteriormente expuesto, el valor y la importancia de investigaciones insertas dentro de modelos complejos-transdisciplinarios aportan posibles soluciones a la discusión, transformando los objetos de estudio a través de epistemologías abiertas, que logran ser más heurísticos y abarcativos. Lo mismo aplicaría en la construcción del dato, que al ser tamizado por lentes *teórico- metodológicos-complejos*, se convierten en datos etnográficos complejos, que permiten análisis más profundos, lo cual es una necesidad impostergable en un contexto de vertiginosa realidad. Este proceso de apertura, que desde hace varios años se ha iniciado dentro de la Línea de Investigación de Análisis de Discurso y Semiótica de la Cultura, permite reconocer que ante objetos de estudio complejos insertados en un escenario cambiante y caótico, nos obliga a la construcción de estrategias de investigación capaces de responder a los retos que implica la comprensión de la realidad socio-histórico-política-cultural compleja, transdimensional. El aporte que ofrece la investigación ubicada dentro de la epistemología compleja, es que al integrar las propuestas y rutas analíticas en las cuales ya otros autores mostraron su eficacia, se puede construir algo “nuevo”. La originalidad de la complejidad y la transdisciplinariedad es que puede crear modelos inclusivos, en donde no exista exclusividad en el análisis de objetos de estudio de algún campo cognitivo en particular. Siempre se buscó la coherencia entre el objeto empírico y el objeto teórico, en un proceso dialéctico en el que se fueron tejiendo las propuestas y

categorías analíticas pertinentes. Fueron varios los casos en los que se encontraron divergencias entre las propuestas teórico-metodológicas y la realidad estudiada, cuando esto sucedió se evitó, por ética profesional, la aplicación en el análisis de dichas categorías, reduciendo el camino, o de plano evitando esas rutas analíticas, por lo que la investigación de manera dinámica se fue ajustando a las condiciones que se iban presentando en la búsqueda de la metáfora transcultural del diablo.

Otro aporte considerable que ofrece el presente libro, es la incorporación de la imagen compleja como *corpus* semiótico discursivo, materializado en las 92 imágenes fotográficas que incluye, y que además funciona como un segundo hilo conductor que apoya y reafirma al diablo *transcultural-transfronterizo*. Es importante aclarar que no se trata de “ilustrar” el texto desarrollado en cada uno de los VI capítulos, por el contrario, cada imagen al ser curada y elegida tiene en sí misma una capacidad explicativa y las características técnicas que la convierten en un dato etnográfico. Por lo tanto, la semiótica visual y sus aportes fueron la columna vertebral que dirige y estructura el orden del discurso visual que ofrecen las mencionadas imágenes que no “ilustran”, sino que muestran, analizan, cuestionan, asombran y seducen la mirada. Durante la exploración bibliográfica que precede a cualquier investigación, se encontró un buen número de textos [libros, tesis, artículos] sobre la imagen, en los cuales –paradójicamente- no se incluían imágenes, por lo que desde un principio fue una prioridad la inclusión de la imagen en el presente libro.

Varios fueron los objetivos planteados al inicio de la investigación. El primero fue conocer –para posteriormente comprender- el sentido de la danza entendida como práctica semiótica-discursiva, lo cual nos llevaría a considerar en qué grado permanecía ligada a textos mítico-

rituales ancestrales, por lo que fue necesario articular dentro del modelo operativo propuestas teórico-metodológicas de los campos cognitivos de la antropología, el análisis del discurso, la semiótica, la historia, la etnohistoria y la arqueología, las cuales ofrecieron la oportunidad de crear una relación dialógica que permitió construir un objeto de estudio complejo. En este sentido, es posible afirmar que los objetivos iniciales se cumplieron exitosamente, sin embargo, el objeto empírico fue creciendo, y al extenderse hacia otras latitudes como el mundo andino, y la comunidad migrante oaxaqueña radicada en Estados Unidos, los objetivos también se fueron ampliando.

En un principio se consideró como universo de investigación al sujeto danzante diablo *transcultural-transfronterizo* como el lugar de la enunciación, sin embargo, conforme fue avanzando el trabajo etnográfico de campo surgieron nuevos sujetos actores con un vínculo muy estrecho entre la danza y la *aesthesis-ritual-comunal*, como fue el caso de los artistas hacedores de máscaras para la danza. Un macro universo de sentido se presentó como reto analítico, por lo que fue necesario ampliar los objetivos y agregar al sujeto artista como sujeto de enunciación, lo cual potencializó enormemente la investigación. Es importante señalar que se quedó pendiente el análisis de la recepción, es decir, los sujetos hacia quienes va dirigida la danza, ya sea humanos o no-humanos. Si bien se tomó en consideración que la naturaleza mágica es uno de los espacios hacia donde primordialmente va dirigida la danza ritual, queda para futuras investigaciones profundizar sobre los procesos de recepción.

Durante el último periodo de trabajo de campo, el cual se realizó con trabajadores agrícolas migrantes oaxaqueños que residen en el estado de California, surgieron nuevas interrogantes, muchas de las cuales se quedaron en el tintero. Si bien se incluyen algunos trazos sobre cómo

el migrante se adscribe a un pasado *mítico-ritual-mixteco* a través de la práctica de la danza, haría falta profundizar, ya que por ejemplo, muchos de los practicantes de las nuevas generaciones de “diablitos” no han conocido la comunidad de origen y solo tienen referencias por lo que se cuenta sobre el pueblo por parte de los padres – muchos de ellos no han regresado en décadas a la comunidad de origen por su situación de falta de documentos migratorios- por lo que danzar es una forma de mantener una identidad, y al mismo tiempo resistir la dura condición de exilio. Fue precisamente durante este último periodo de trabajo de campo que la misma comunidad migrante, a través del Consulado de México en Oxnard California, me pidió que fuera a darles una pequeña charla-taller sobre la danza de diablos mixteca. En dicha reunión se expuso una parte del presente libro, lo que más les sorprendió a los asistentes, fue saber que en una buena parte del continente americano se realizan danzas de diablos y con acompañamiento musical de bandas de viento, y que también utilizan *látigo-serpiente-rayo*, y que también existe un gremio hacedor de máscaras. Muchos de ellos y ellas ya no hablan el español, mucho menos el mixteco, pero se siguen considerando como mexicano-oaxaqueños y en sus imaginarios vive la comunidad de origen, mantienen vínculos estrechos hacia ella a través de la comida, la indumentaria, la música y por supuesto, la danza. Aunque no estaba dentro de los objetivos iniciales el mostrar a los resultados preliminares de la investigación a los sujetos migrantes, el objetivo se cumplió y ofreció una nueva ruta analítica, que queda pendiente. Sin duda implicó todo un reto el hacer una exposición de resultados académicos, ya que los sujetos investigados están muy interesados en saber cómo entiende el sujeto investigador sus tradiciones, ellos como portadores tienen autoridad y su opinión es importante para cerrar el círculo virtuoso. El hacer una traducción intersemiótica dirigida a la comunidad migrante permitió poner a su consideración la validez de

las hipótesis de trabajo, ya que si bien los sujetos danzantes desconocen la mayoría de las propuestas teóricas implícitas en el objeto de estudio, son ellos los expertos del objeto empírico desde su dimensión emocional. Contrariamente a los que se piensa dentro de los circuitos académicos, a los sujetos investigados si les interesa conocer lo que se está escribiendo sobre ellos, aunque increíblemente aún permanece la práctica común de nunca regresar a la comunidad estudiada a entregar los resultados de las investigaciones, que sin duda es una falta de ética profesional muy seria.

A continuación, sintetizo las ideas centrales de cada capítulo del libro, señalando los fundamentos, argumentos, alcances y limitaciones:

## I

El laberinto como metáfora de la danza permitió visualizar la complejidad, y tratándose del primer capítulo, fue acertado colocar los principales fundamentos teórico-metodológicos en el inicio del libro. Incluir como ruta analítica las premisas de la complejidad y la transdisciplinariedad [Morin. Nicolescu], así como la categoría de principio dialógico aplicada al vínculo entre campos cognitivos para construir el objeto de estudio, resultó muy productivo porque durante todo el desarrollo del libro se insistió en la necesidad de este enfoque. El principio de recursividad ofreció la posibilidad de crear *continuums* entre categorías, y así hacerlas operativas, como es el caso de la *aesthis-ritual-comunal*, *pensamiento-simbólico-mágico*, *sacrificio-ritual-corporal*, *cuerpo-tripartido-ritual*, *tiempo-sacralizado-festivo*, etc. Queda pendiente comprobar la capacidad heurística y eficacia de las categorías analíticas antes mencionadas, y ser aplicadas en la creación de nuevos objetos de estudio, tanto en estudios los uni-locales como multilocales y multisituados.

El principio hologramático y su aplicación en el diablo *transcultural-transfronterizo*, mostró que el todo está en las partes, y las partes en el todo, sin embargo queda pendiente, cómo se ha venido señalando, el estudio de otras *aesthesis-rituales-comunales* en las que el diablo es el personaje central como un macro-universo de sentidos complejos. Los niveles de realidad y sus niveles de percepción al ser aplicados a la dimensión sacra [o de no resistencia] de la danza ancestral revelaron que para comprender dicha práctica semiótico-discursiva es necesario moverse de los niveles de realidad tradicionales de “la razón” objetivo-científica. En este sentido, queda pendiente profundizar en el análisis de la recepción desde la dimensión sacra por parte de los sujetos hacia quienes va dirigida la danza, los cuales incluyen humanos y no humanos.

La categoría moriniana del sujeto *Homo complexus* y sus distintas dimensiones [*sapiens, symbolicus, faber, economicus, demens, ludens, consumans, religiosus, musicus, performans, narrans* etc.] resultó muy productiva para comprender de qué manera se pueden articular los distintos campos cognitivos para crear una relación dialógica entre ellos. El reto a futuro es adoptar dicha categoría para construir nuevos objetos de estudio *multireferenciales-multidimensionales* en los cuales sirva de mapa para crear modelos analíticos que puedan ser más explicativos y abarcativos. Una de las premisas de la transdisciplinariedad es el regreso del sujeto a la investigación, tanto del sujeto-investigador como del sujeto-investigado, dicha propuesta aparece dentro del presente libro y se articula con la categoría multidimensional de la identidad y sus diferentes niveles analíticos [sujeto, comunidad, étnica, regional, nacional, continental, humana] y se agrega la dimensión *emotivo-afectiva-cognitiva*, lo cual consideramos que es un aporte.

El estudio de los mitos de origen y su relación *antropo-bio-cosmológica* aplicada al caso mixteco produjo buenos resultados, ya que no solamente se integraron las herramientas teórico-metodológicas de Nicolescu-Morin, sino que también se lograron articular los aportes de Toporov y otros autores, los cuales muestran la relación entre estética y cosmogonía, que resultaron de gran utilidad en el análisis del mito de origen mixteco. Queda pendiente aplicar este modelo a otros mitos de origen de otros grupos étnicos, no solo de México, sino de otros países como los que están incluidos en la semiosfera del diablo *transcultural-transfronterizo*, y mostrar sus alcances. El laberinto como metáfora de la danza tradicional, puede ser sorteado al construir un modelo que articule de manera pertinente las propuestas de los diferentes campos cognitivos y sus categorías analíticas, este es el hilo de Ariadna.

## II

El discurso del mal como eje de sentido, señaló como el diablo al ser insertado como sistema de control del comportamiento, mantiene continuidad en los antiguos textos tanto de cronistas militares como en las órdenes mendicantes, queda pendiente la aplicación analítica a otros textos de la gran cantidad de bibliografía sobre el tema. La importancia transhistórica de dichos documentos tiene que ser analizada con un sentido crítico por parte del *sujeto-investigador-reflexivo*, quien a través de la herramientas teórico-metodológicas que ofrece el análisis del discurso debe integrar la dimensión del poder, ya que una investigación que adolece de esta materialidad es una investigación ciega. En este caso se profundizó sobre la “extirpación de la idolatría” como objeto discursivo nuclear, pero definitivamente se podrían hacer análisis sobre otros temas como la esclavitud, que fue disfrazada en el sistema de encomiendas, o en los abusos cometidos por la Inquisición, por solo mencionar un par de ejemplos.

Se analizaron las condiciones de *producción-circulación-recepción* del discurso del mal durante la época, aunque también se podría incluir como ruta analítica en futuros estudios la recepción del discurso científico que se genera desde la historia y la etnohistoria y que tiene como sustento de *corpus* analítico las fuentes de La Colonia. Implementar las herramientas foucaultianas de las condiciones de posibilidad de los discursos [tabú del objeto, ritual de las circunstancias, derecho del sujeto enunciante, oposición razón/locura, la voluntad de verdad] fue de gran productividad ya que abren un abanico de posibilidades analíticas muy amplio, sobre todo cuando se articulan y se tejen desde la dimensión del poder. La materialidad ideológica del discurso del mal mostró como en realidad se trató de una invasión de una empresa colonial expansionista disfrazada de buenas voluntades, que trajo más calamidades que beneficios. El diagnóstico de Mesoamérica y su “condición satánica” fue el principal sustento de la maquinaria *ideológico-político-religiosa*, que desde un discurso de poder orquestó los primeros años de saqueo; sin embargo la materialidad histórica demuestra cómo bajo estrategias de simulación se mantuvo continuidad en las prácticas rituales ancestrales que se practican en la actualidad, planteando serias dudas sobre la eficacia de la llamada “conquista espiritual”. La teología de la colonización y la noción de pecado funcionaron como herramientas pedagógicas, sin embargo el sentido del diablo fue subvertido y reelaborado simbólicamente, como se muestra a lo largo del libro.

### III

La categoría transdisciplinaria de *aesthesis-ritual-comunal*, presente de manera transversal en todo el libro, funcionó de manera pertinente y eficaz como herramienta heurística en el análisis del diablo *transcultural-transfronterizo*. En este mismo orden de ideas, la categoría lotmaniana de

semiosfera aplicada al complejo cultural mixteco oaxaqueño funcionó muy bien como herramienta analítica, para atender la dimensión histórica dentro de los estudios culturales ya que ayuda a comprender los contextos. La categoría de *continuum* mostró ser de gran utilidad para entender el funcionamiento de los mecanismos semióticos de la memoria de la cultura, sobre todo en lo que se observa en el ritual actual de petición de lluvias y el culto a la naturaleza mágica encarnada en los dueños del cerro y demás deidades del panteón étnico moderno. El diablo al ser traducido intersemióticamente produjo nuevos sentidos, y aunque en un principio la función e intención fue la de ser una herramienta de control del comportamiento, el resultado en la recepción fue el que hemos venido describiendo. Consideramos que el reto siguiente es mostrar la eficacia analítica y explicativa de las categorías transdisciplinarias aplicadas a otros objetos empíricos. La propuesta de construir modelos en donde el objeto empírico se transforme en un objeto *transcultural-transfronterizo*, a través de etnografías multilocales-multisituadas potencializó la perspectiva del libro. Si bien en el caso del diablo en su advocación mixteca, se abundó en la dimensión histórica, queda pendiente profundizar en los otros espacios nacionales en donde también tiene presencia el diablo. En otro orden de ideas, las categorías de Nicolescu de multidimensionalidad y multireferencialidad aplicadas al tópico de la identidad étnica fueron de gran utilidad.

Las *aesthesis-rituales-comunales* sin duda reproducen la memoria ancestral de la cultura dentro de la compleja semiosfera del diablo *transcultural-transfronterizo*. En este sentido, el alcance explicativo que se mostró al extender el estudio hacia Ecuador, Bolivia y los Estados Unidos, puede ser una referencia en futuros estudios, y se insiste en que es necesario extenderlo hacia los países que no aparecen en este libro,

pero que comparten alguna versión propia de la danza de diablos. Las características que comparte el diablo *transcultural-transfronterizo* actual, es la asociación con el mestizo, su relación con la naturaleza mágica, que está asociado con la riqueza, con el agua y con la ganadería. La categoría bajtiniana de cronotopo aplicada a la fiesta muestra un *tiempo-espacio-ritual* en donde el encuentro es primordial, y exacerbar la identidad étnica. Por otro lado, la categoría de cuerpo fue enriquecida al enfocarla desde la dimensión emocional, ya que al entender el cuerpo como metáfora el danzante diablo puede inscribir dentro de su coreografía estilos expresivos propios: el cuerpo es metáfora de sacrificio, risa, transgresión, etc.

Utilizar las herramientas que proporciona la semiótica de la imagen compleja, aplicadas al *corpus* discursivo de la imagen etnográfica fue de gran utilidad, ya que permitió comprender la complejidad de lo subjetivo, la producción del sentido, la semiotización del espacio que se traslada a otro nivel de realidad o zona de no resistencia, la migración de la imagen nómada, etc. Queda pendiente la aplicación de un modelo semejante a la indumentaria, por ejemplo, ya que cuando el danzante se viste con su manto ancestral se cubre con una complicada red de símbolos.

#### IV

Articular la categoría de semiosfera con algunas propuestas de la perspectiva decolonial enriqueció de manera notable el modelo de investigación, ya que bajo este enfoque y cruce de miradas fue posible comprender los mecanismos socio-histórico-político-culturales en la semiosfera mixteca como productora de *aesthesis-decolonial*. Queda pendiente profundizar e integrar más autores, ya que la producción académica de la mencionada perspectiva constantemente se renueva y abre también constantemente discusiones en torno a sus alcances y limitaciones analíticas.

Como se mostró a lo largo del libro, el diablo *transcultural-transfronterizo* y sus diferentes advocaciones pro-mueven una manera particular de habitar el mundo, ya que la perspectiva decolonial permea tanto la cosmovisión del sujeto danzante como la del sujeto investigador: decolonizar la producción del conocimiento artístico-científico, dejar de considerar a Europa como el lugar de la enunciación y fortalecer el pensamiento crítico. En este sentido, consideramos que la propuesta de la *aesthesis-ritual-comunal* puede funcionar como un eje rector de sentidos plásticos de resistencia contracultural, y generar una propuesta de *arte-popular-decolonial*, generando un campo de reflexión en los ámbitos del auto-reconocimiento y adscripción-filiación étnica: la *matriz-cultural-originaria* que se opone a la *matriz-cultural-colonial*. Una propuesta que también produjo buenos resultados fue la de vincular la categoría de transculturalidad para crear un lugar de enunciación decolonial, en donde la utopía es posible.

El reto de hacer operativo un modelo teórico-metodológico-transdisciplinario, se muestra en la articulación de la propuesta de la fiesta como espacio propicio para la insurgencia de los símbolos dentro del carnaval, junto con la perspectiva transcultural, en donde la dimensión política de la identidad hace posible el encuentro. Decolonizar cuerpo y espíritu; danzar es decolonizar la existencia para re-conocerse, al ataviarse de diablo el sujeto sataniza al satanizador y pone en duda que en realidad haya existido una conquista espiritual. Quedaría pendiente aplicar dicha perspectiva transcultural-decolonial y aplicarla en otros carnavales en México, tanto los que suceden en áreas rurales, como en áreas urbano-rurales y urbanas.

Considero que el diablo *transcultural-transfronterizo* es un símbolo de *resistencia-transgresión-crítica social*, que al ser insertado como texto

a tierras mesoamericanas y andinas sufrió una inversión de sentido y se transformó en un símbolo insurgente. No es posible afirmar que en todo el territorio *mesoamericano-andino* se haya dado tal proceso o que se mantenga un alto grado de insurgencia en las representaciones de la danza de diablos, en este sentido, queda pendiente un estudio que se extienda hacia los países como Cuba, Panamá, Colombia, Venezuela, Chile y Argentina, en donde tenemos noticia de la presencia del diablo danzante. El categorizar al *arte-comunal* como un medio de alfabetización ritual que integra saberes ancestrales, permitió comprender los mecanismos mnemotécnicos de la memoria de la cultura. Como ejemplo emblemático se abordó el diálogo *aesthetico* que existe en la elaboración de la máscara de diablo, ya que en dicho proceso hace posible la rehabilitación de la tradición. La *libertad-imaginación-intuición* materializada en la máscara propicia de manera plástica decolonizar cuerpo y espíritu, y posteriormente decolonizar el espacio e invadir de manera simbólica los espacios de poder.

## V

Otro de los aportes principales del presente libro es la integración de la danza y la música en el modelo analítico, ya que desde la fase de exploración bibliográfica se observó que existe una gran cantidad de textos de una y otra disciplina artística, pero existe una ausencia notable de estudios que tomen en cuenta el matrimonio danza-música. La categoría de *homo musicus* integrada a la macro categoría moriniana de *homo complexus* fue de gran utilidad para el análisis de la dimensión musical del diablo *transcultural-transfronterizo*, además se integró la categoría de cuerpo y la dimensión emotiva para crear la categoría transdisciplinaria de *cuerpo-música-experiencia*. Si bien la aplicación del modelo se concretó en la música de bandas de viento oaxaqueñas y andinas, es posible

afirmar que produciría buenos resultados aplicándose a otros géneros y repertorios étnico y/o campesinos, tarea pendiente y necesaria en un país como México que tiene una producción constante en este rubro. La propuesta de la categoría transdisciplinaria de *paisaje-sonoro-ritual* resultó bastante productiva y apropiada en el análisis de la música que acompaña a las danzas de diablo y diabladas, quedando pendiente su pertinencia y aplicación en otros repertorios y/o géneros del vasto mapa etnomusicológico. El análisis de las condiciones socio-histórico-político-culturales de la música chilena mixteca fue de gran importancia para conocer los contextos, sin embargo, queda en el tintero aplicar el mismo análisis en las músicas andinas que acompañan este estudio.

Continuando con la integración de la premisa transdisciplinaria nicolesquiana del regreso del sujeto investigador-sujeto investigado, se agregó al modelo lo *emotivo- cognitivo-musical* como un eje de sentido, tejiéndolo con las categorías de niveles de realidad y flecha del tiempo. Un acierto más fue el de integrar las prácticas *aesthetico-rituales-comunales-musicales* de las comunidades mixteco-oaxaqueñas que radican en California, las cuales les mantienen unidos a su cultura matriz originaria. Se sabe que existe una comunidad boliviana que radica en la Ciudad de México y que representan en ciertas ocasiones la diablada de Oruro, queda pendiente el registro y estudio de estas prácticas musicales migrantes.

La aplicación de la clásica obra *El ensayo del Don* (Mauss 1979) en el sistema de intercambios musicales entre mixtecos y zapotecos abre una ruta analítica que podría ser muy productiva para la comprensión de este fenómeno, ya que se trata de bienes materiales-espirituales que otorgan mucho prestigio y circulan de manera multiétnica, estableciendo redes de intercambio y ayuda mutua, que incluso llegan a extenderse hasta los Estados Unidos. La competencia musical propicia estados

*emotivo-perceptivo-aesthetics*, que pueden ser comprendidos desde la propuesta de la categoría de narrativas sónicas. Se agregó también la categoría vigotskyana de catarsis para comprender la dimensión emotiva de las músicas que acompañan al diablo, ya que a través de lo observado durante el registro etnográfico se pudo comprobar que la catarsis (tanto del músico como del danzante, y de los sujetos receptores) es un elemento purificador y sanador corporal. Si bien se menciona el concepto de fetichismo presente en la relación entre el *homo musicus* y su instrumento, queda pendiente profundizar en futuros estudios sobre esta ruta analítica, integrando para ello algún campo cognitivo que no está en este modelo, como por ejemplo, la psicología. La categoría de *experiencia musical emotivo-perceptivo-aesthetica* dio cuenta de manera más heurística y multidimensional del hecho músico-artístico, además de que subrayó la inseparable relación con la identidad y la comunalidad.

## VI

Aplicar la propuesta de la etnografía multilocal-multisituada al diablo *transcultural-transfronterizo* y seguir su compleja metáfora, permitió la circulación de modelos de investigación que funcionaron de manera local, además de que se pudo comprobar el alcance de hipótesis centrales, como las que afirman que la danza y la música son prácticas semiótico-discursivas que están directamente vinculadas con la identidad étnica. Crear un hilo conductor empírico, que pudo ser rastreable, estableció rutas analíticas pertinentes que fueron aplicadas en el macro territorio analizado, lo cual pudo ser contrastado y comparado desde las particularidades específicas. En cada caso se señalaron las diferentes hipótesis sobre la génesis de la práctica dancística, muchas de las cuales permanecen ancladas con mucha fuerza en la memoria ancestral de la cultura, mostrando también que la búsqueda del origen se puede situar

muy bien en la lucha de sentidos. Se encontraron muchas coincidencias, como el sentido de transgresión y rebeldía, la catarsis, y la constante transformación de la parafernalia, que se actualiza constantemente, influenciada por una compleja guerra de imágenes ubicadas entre la tradición y la modernidad. La dimensión comunitaria omnipresente mostró que existen jerarquías, transmisión de saberes, cohesión socio-histórico-político-cultural, en este sentido, queda pendiente profundizar desde una perspectiva de la teoría del caos, es decir, poner énfasis en las desavenencias y desacuerdos que generan las dinámicas de poder que existen dentro de la práctica ritual-dancística.

Al construir un estudio contrastivo-comparativo en donde aparecen aspectos como la coreografía, la indumentaria y la música fue posible hacer un listado que muestra lo que nos une y lo que nos separa, quedaría pendiente un estudio etnomusicológico que profundice en aspectos técnicos como la métrica, la organología, los repertorios, etc. que podrían aportar una ruta analítica interesante, ya que como se mostró, la música del diablo *transcultural-transfronterizo* en los casos mostrados es interpretada con bandas de viento. Las conexiones y asociaciones entre las diferentes advocaciones del diablo, tuvieron como eje rector la *aesthesis-ritual-comunal*, y posteriormente fueron enriquecidas analíticamente con las categorías de memoria de la cultura, lo decolonial, el símbolo el barroquismo ritual, los saberes, etc. logrando buenos resultados. De las conexiones-asociaciones más importantes fue la máscara como elemento ritual primordial, para lo cual se integraron varias propuestas teórico-metodológicas, incluyendo la propuesta de Peirce sobre la terceridad, es decir, el mundo semiótico de las leyes. Sin embargo, la aplicación se quedó corta, quedando como un pendiente importante la profundización analítica aplicada a más casos y contextos etnográficos.

# BIBLIOGRAFÍA

Acuña Delgado, A. (1988). Consideraciones teórico metodológicas en el estudio semiológico y contextual de la danza Yu'pa. En *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana* (págs. 244-266). E.U.: University of Texas Press.

Albán Achinte, A. (2011). Estéticas Decoloniales y de Re-existencia: Entre memorias y cosmovisiones. En J. Haidar, & G. Sánchez Guevara, *La Arquitectura del Sentido II* (págs. 87-116). México: INAH-ENAH.

Albero Molina, M. (2003). Pascolas y chapayecas: problematización de la figura del bufón ritual (ritual clown) en los dos personajes enmascarados del ceremonial yaqui. Tesis licenciatura en Antropología Social UAM-I.

Almeida, I., & Haidar, J. (2011). Semiótica de la Cultura Quechua. Modelo Mitopoético y Lógica de lo Concreto. En *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. No. 17-18.

Báez-Jorge, F. (2003). Los disfraces del diablo: ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del mal en Mesoamérica. Xalapa Veracruz, México: Universidad Veracruzana.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Balandier, G. (1990). *El desorden*. España: Gedisa.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bartolomé, M. A. (1997). *Gente de Costumbre y Gente de Razón. Las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI-INI.

Bautista Hernández, I. (2006). *Creación y recreación de la danza, ¿manifestación de la fe? moros vs. cristianos en San Agustín Tlacotepec, Oaxaca*. Tesis UNAM.

Beristáin Romero, C. (2002). *“Yosocuiya” Juxtlahuaca a través de su historia*. México: Edición particular.

Bonfiglioli Ugolini, C. (1998). La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacochoistlahuaca: un estudio de contexto y sistema antropológico de la danza. Tesis doctoral UNAM.

Bonfil Batalla, G. (1987). México profundo. México: SEP-CIESAS.

Bonfil Batalla, G. (1991). Pensar nuestra cultura. México: Alianza Editorial.

Burke, P. (1991). La cultura popular en la Europa Moderna. España: Alianza Universidad.

Buzo Flores, M. G. (1998). Reflexiones en torno a la gestualidad dancística. En E. A. Sandoval Forero, & M. Castillo Nechar, Danzas Tradicionales ¿Actualidad u obsolescencia? (págs. 29-39). Toluca Estado de México: UAEM.

Caballero, M. d. (1985). Danzas regionales del Estado de México. México: SEP.

Cabañas Osorio, J. A. (1996). La danza folclórica espectáculo como sistema de comunicación: un acercamiento a la significación para el acto comunicativo. Tesis UNAM.

Cabrera Paloma, R. (2001). La dispersión que produce la danza: el imaginario étnico entre los zapotecos del istmo de Tehuantepec. Tesis Licenciatura en Etnología.

Camus, M. (2002). Ser indígena en la Ciudad de Guatemala. Guatemala: FLACSO.

Carmagnani, M. (1988). El regreso de los dioses: El proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII. México: Fondo de Cultura Económica.

Carvalho, J. J. (1995). Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. En N. García Canclini, Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina. México: CNCA.

Castro Estrada, B. (2000). La danza de la comunidad: un acercamiento al concepto holista de la comunicación. Tesis UNAM.

Certeau, M. (1999). La cultura en plural. Buenos Aires: Nueva Visión.

Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano. México: UIA-ITESO.

Cristóbal Carvajal, N. A. (2006). Ni yendo a bailar a Chalma: análisis cualitativo del uso y significado que se le da a la danza prehispánica en Chalma desde la significación de quien la realiza. Tesis UNAM.

Dahlgren de Jordan, B. (1966). La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas. México: UNAM.

Dallal, A. (1982). El "Dancing" mexicano. México: Oasis.

Dallal, A. (1986). La danza en México. México: UNAM.

Dallal, A. (1991). Incrustaciones. Tiempo y persistencia mítica en la danza de la pluma. En Tiempo y Arte. XIII Coloquio internacional de historia del arte (págs. 221-241). México: UNAM-IIE.

Díaz Cruz, R. (1991). Los hacedores de mapas: antropología y epistemología. Una introducción. En Revista Alteridades (págs. 3-12). México: UAM-I.

Díaz, R. (1998). Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual. Barcelona: Anthropos-UAM.

Douglas, M. (1978). Símbolos naturales. Madrid: Alianza.

Eco, U. (2010). Historia de la belleza. China: Debolsillo.

Flanet, V. (1977). Viviré si Dios quiere. México: INI.

Foucault, M. (1980). El orden del discurso. Barcelona: Tusquets Editores.

García Canclini, N. (1982). Las culturas populares en el capitalismo. México: Nueva Imagen.

García Canclini, N. (1985). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1987). Políticas culturales en América Latina. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (s.f.). La globalización imaginada.

Geertz, C. (1987). Descripción densa. En C. Geertz, La interpretación de las culturas. México: Gedisa.

Geertz, C. (1987). El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre. En C. Geertz, *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Geertz, C. (1994). Desde el punto de vista del nativo: sobre la naturaleza del conocimiento antropológico. En *Conocimiento local*. Madrid: Gedisa.

Gimate-Welsh, A. (2011). ¿Estado mono-étnico o multiétnico? Un acercamiento desde una semiótica del fenómeno político. En J. Haidar, & G. Sánchez Guevara, *La Arquitectura del Sentido II. La producción y reproducción de las prácticas semiótico-discursivas* (págs. 21-56). México: INAH-ENAH.

Giménez Montiel, G. (1987). La cultura popular: problemáticas y líneas de investigación. En *Antología sobre cultura popular e indígena*. México: CONACULTA.

Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura. Tomo I y II*. México: CONACULTA-ICOCULT.

Gluckman, M. (1978). *Política, derecho y ritual en la sociedad tribal*. Madrid: Akal.

Gómez Gómez, L. A. (2004). El uso del método de análisis documental para los códices mixtecos en el área de los instrumentos musicales, el canto y la danza. Tesis UNAM.

Gómez León, C. (2006). La petición de lluvias en la memoria colectiva de la comunidad indígena de Zitlala, Guerrero. Tesis UNAM.

González, A. (2004). Estudio etnocoreográfico: la danza de concheros en el contexto del nuevo milenio. Tesis Licenciatura en Etnología.

González Villalobos, S. (2005). *Danzas y bailes tradicionales del estado de Guerrero*. México: CONACULTA-DGCPI.

Guerra Lisi, S., & Stefani, G. (2004). *La globalidad de lenguajes, Antropología, Semiótica, Pedagogía*. México: CONACULTA-INAH-ENAH.

Guzmán Ávila, J. N. (2002). *Uruapan: Paraíso que guarda tesoros enterrados, acordes musicales y danzas de negros*. Morelia Michoacán: Universidad Michoacana.

Haidar, J. (1994). Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas. En J. González, & J. Galindo Cáceres, Metodología y cultura. México: CONACULTA.

Haidar, J. (1998). Análisis del discurso. En J. Galindo Cáceres, Técnicas de investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación. México: Pearson.

Haidar, J. (2005). El análisis del sentido: propuestas desde la complejidad y la transdisciplina. En J. Haidar, La arquitectura del sentido. La producción y reproducción de las prácticas semiótico-discursivas (págs. 409-435). México: CONACULTA-INAH.

Haidar, J. (2006). Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos. México: UNAM.

Heiras Rodríguez, C. G. (2010). Cuerpos rituales, Carnaval, días de muertos y costumbres tepahuas orientales. Tesis Maestría en Antropología Social.

Hermann Lejarazu, M. A. (2008). Códices mixtecos prehispánicos. En Revista Arqueología Mexicana No. 90. México: Raíces.

Huberman Muñiz, M. (1986). La danza de la muerte como reflejo de la cultura y la sociedad bajomedievales. Tesis Licenciatura en Historia UNAM.

Imafuku, R. (1993). Música y participación corporal en la Semana Santa cora: una aproximación simbólica y semiótica. En J. Jáuregui, Música y danzas del Gran Nayar (págs. 287-297). México: INI-CEC.

Jáuregui, J. (1993). Música y danzas del Gran Nayar. México: INI-CEC.

Jáuregui, J., & Bonfiglioli, C. (1995). Las danzas de conquista I. México contemporáneo. México: CONACULTA-FCE.

Julio, H. (2002). Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena. México: INI.

Krotz, E. (1987). Utopía, asombro y alteridad: consideraciones metateóricas en Antropología Social. En Estudios sociológicos vol. 5 no 14. México: El Colegio de México.

L. Mompradé, E., & Gutiérrez, T. (1981). Danzas y bailes populares. En Historia general del Arte Mexicano. México: Hermes.

Leach, E. (1978). Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos. Madrid: Siglo XXI.

Lévi-Strauss, C. (1964). El pensamiento salvaje. México: FCE.

Lévi-Strauss, C. (1981). La vía de las máscaras. México: Siglo XXI.

Lisi, S. G., & Stefani, G. (2004). La globalidad del lenguaje. Antropología, Semiótica, Pedagogía. México: CONACULTA-INAH-ENAH.

López Austin, A. (1980). Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas.

López Cano, R. (2007). Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) Escuela Superior de Música de Catalunya.

Lora Krstulovic, R. C. (2005). Los diablos juguetones: un acercamiento al aspecto lúdico de la danza de diablos en una comunidad de la costa chica de Guerrero. Tesis licenciatura en etnología ENAH.

Lotman, I. M. (1996). Acerca de la semiosfera. En Semiótica de la cultura I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M. (1996). Acerca de la semiosfera. En Semiótica de la Cultura I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M. (1996). El símbolo en el sistema de la cultura. En Semiótica de la cultura I. Semiótica de la cultura y del texto (págs. 143-156). Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M. (1996). El texto en el texto. En Semiótica de la cultura I. Semiótica de la cultura y del texto (págs. 91-109). Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M. (1996). El texto y el poliglotismo de la cultura. En Semiótica de la cultura I. Semiótica de la cultura y del texto (págs. 83-90). Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M. (1998). El fenómeno de la cultura. En Semiótica de la cultura II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio (págs. 25-41). Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M. (1998). La memoria de la cultura. En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (págs. 152-162). Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. M., & Uspenski, B. A. (1979). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En *La semiosfera III* (págs. 169-193). Madrid: Ediciones Cátedra.

Macías Moranchel, R. M. (2007). *La danza de Tlaxinquis: una danza-teatro de Xalatlaco, Estado de México*. Tesis licenciatura en etnohistoria ENAH.

Marrazo, T. (1975). *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires: Ciordia.

Marroquín Zaleta, E. (2000). *La Cueva del Diablo: Análisis y Reconstrucción de un Mito Zapoteco*. En *Revista Académica para el estudio de las religiones*. Tomo 3. México.

Martínez Ayala, J. A. (2002). ¡Que bailen los Negros! danza e identidad étnica en Uruapan. En J. N. Ávila, *Uruapan: Paraíso que guarda tesoros enterrados, acordes musicales y danzas de negros* (págs. 95-122). Morelia Michoacán: Universidad Michoacana.

Matos Moctezuma, E. (1981). *Estudios de cultura popular*. México: INI.

Mendoza Guerrero, T. (1984). *Ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca. Primer centenario*. Oaxaca: s/e.

Mignolo, W. (2009). América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y Emancipación* (2) primer semestre, 251-276.

Mignolo, W. (2010). Aesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm. 4, 10-25.

Mignolo, W. (2017). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, núm. 25, 14-32.

Millán, S. (2007). La unidad y la diferencia. Dos alternativas para la antropología contemporánea. En M. E. Olavarria, *Simbolismo y poder*. México: UAM-I.

Mindek, D. (2003). *Mixtecos*. México: CDI-PNUD.

Monsiváis, C. (1981). Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares. En Cuadernos políticos no. 30 octubre-diciembre. México: Era.

Monsiváis, C. (1987). La cultura popular en el ámbito urbano. En Comunicación y culturas populares en Latinoamérica. México: GILFELAFACS.

Morin, E. (2001). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. México: Dower.

Morin, E. (2003). El Método V: La humanidad de la humanidad. Madrid: Catedra.

Muchembled, R. (2009). Historia del diablo. Siglos XII-XX. México: FCE.

Nicolescu, B. (1996). La Transdisciplinariedad. Manifiesto. Paris: Ediciones Du Rocher.

Noboa Viñán, P. (2011). Discursos, Representaciones y Prácticas de la Colonialidad: La interculturalidad como Práctica Decolonial. En J. Haidar, & G. Sánchez Guevara, La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas (págs. 120-156). México: INAH-ENAH.

Ogaz Sánchez, C. (2005). La danza de los concheros: testimonio de una identidad. Tesis UNAM.

Ogaz Sánchez, E. L. (2004). La danza de los concheros: un caso de elaboración actual. Tesis UNAM.

Ojeda Díaz, M. d. (2010). Fundamentos de la creación del mundo según los antiguos mixtecos. En A. Ortiz Escamilla, Tres Mixtecas una sola alma. Huajuapán de León Oaxaca: Universidad Tecnológica de La Mixteca.

Olmos Aguilera, M. (2005). El viejo, el venado y el coyote. Estética y cosmogonía: hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México. Tijuana B.C.: El Colegio de la Frontera Norte-Fondo Regional para la Cultura y las Artes.

Olmos, H. A. (2004). Cultura: el sentido de desarrollo. México: CONACULTA-Instituto Mexiquense de Cultura.

- Ortiz, F. (1993). Los factores humanos de la cubanidad. En *Etnia y sociedad*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Parga, P. (2004). *Cuerpo vestido de nación: danza folklórica y nacionalismo mexicano, 1921-1939*. México: CONACULTA-FONCA.
- Paz, O. (1987). *Los privilegios de la vista*. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pêcheux, M. (1969). *Hacia un análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Peterson R., A. (1990). *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana*. México: INI-CONACULTA.
- Pinkus Rendón, M. J. (2005). *De la herencia a la enajenación. Danzas y bailes "tradicionales" de Yucatán*. México: UNAM-IIF.
- Pury-Toumi, S. d. (1997). *De palabras y maravillas*. México: CONACULTA-CFEMC.
- Ramírez Bravo, M. (1996). *El simbolismo en la danza (juego) del volador*. Tesis licenciatura en historia ENAH.
- Ramírez Cortés, R. (2006). *Investigación etnográfica de la reproducción del ciclo de danzas de San Sebastián Mártir en la fiesta de Tepetlaoxtoc*. Tesis licenciatura en etnología ENAH.
- Ramírez Reynoso, M. I. (2001). *El sistema dancístico del Gran Nayar: coras y hicholes*. Tesina maestría en ciencias antropológicas UAM-I.
- Rendón Monzón, J. J. (2003). *La Comunalidad. Modo de vida de los Pueblos Indios*. México: CONACULTA-DGCPI.
- Ricard, R. (1986). *La conquista espiritual de México*. México: FCE.
- Ricoeur, P. (1970). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Robin, R. (1976). *Discurso político y coyuntura*. En P. R. Léon, & H. Miterrand, *L'analyse du discours* (traducción de Carmen Villanueva, revisión de Raúl González y Julieta Haidar). Montréal Canada: Educatif et Culturel.
- Rodríguez Zúñiga, M. (1994). *La danza tarahumara: un ejemplo de la cultura como medio y mensaje comunicativos (Semana Santa, Norogachi, Chihuahua)*. Tesis UNAM.

Ruiz Cohen, A. (2002). Los valores culturales en México a través de la danza. Una perspectiva sociológica. Tesis UNAM.

s/a. (1975). La danza del tecuan. México: FONADAN.

s/a. (1992). Rabinal-achí. El varón de Rabinal. Ballet Drama de los indios Quichpes de Guatemala. México: Porrúa.

Sánchez Durá, N. (1996). Introducción. En Los usos de la diversidad. Barcelona: Paidós.

Sánchez Guevara, G. (2004). La metáfora visual del poder. Representaciones en los libros de texto gratuitos de historia de México. En Fuentes humanísticas 35 (págs. 131-143). México: UAM-Iztapalapa.

Sánchez Guevara, G. (2005). La retórica visual novohispana: elemento fundamental para la construcción de la identidad nacional oficial. En J. Haidar, La arquitectura del sentido. La producción y reproducción de las prácticas semiótico-discursivas. México: ENAH.

Sandoval Forero, E. A., & Castillo Nechar, M. (1998). Danzas tradicionales ¿Actualidad u obsolescencia? Toluca Estado de México: UAEM.

Saussure, F. d. (1985). Curso de lingüística general. México: Origen-Planeta.

Sevilla Villalobos, L. (1981). La recuperación y el uso de la danza de voladores. Tesis licenciatura en antropología social ENAH.

Sperber, D. (1991). Etnografía interpretativa y antropología teórica. En Revista Alteridades no. 1. México: UAM.

Staffon Vázquez, E. (1978). Fortalecimiento del nacionalismo en México, a través de sus danzas y bailes populares. México: Academia de la Danza Mexicana.

Tapia Martínez, J. (1996). Danza de Pastoras, Símbolos en la indumentaria. Un análisis antropológico. En Revista Expresión Antropológica No.6 (págs. 82-87). Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura.

Thompson, E. P. (2000). Costumbres en común. Barcelona: Crítica.

Thompson, J. B. (2002). El concepto de cultura. En *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (págs. 183-240). México: Casa Abierta al Tiempo.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. México: FCE.

Valencia González, J. L. (2004). *La velación de la danza conchera: una análisis semiótico-discursivo transdisciplinario*. Tesis licenciatura en lingüística ENAH.

Valencia, J. L. (2010). *Las danzas Concheras*. En J. Haidar, & G. Sánchez, *Arquitectura del Sentido II*. México: INAH-CONACULTA.

Valenzuela Arce, J. M. (2006). *Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando*. En *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México: CONACULTA-DGCPI.

Van Gennep, A. (1982). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.

Warman, A. (1972). *La danza de moros y cristianos*. México: Setentas.

Williams García, R. (1966). *Los de Cardonal*. En *Summa Anthropologica*, en homenaje a Roberto J. Weitlaner (págs. 659-664). México: INAH.

Williams García, R. (1972). *Danza del Tigre "El jaguar: su significado en la cultura olmeca"*. En *Anuario Antropológico* (págs. 323-336). Xalapa: Universidad Veracruzana.

Williams García, R. (1972). *La Semana Santa por los rumbos de Papantla Veracruz*. En *Suplemento México en la Cultura*, 2 de abril. México: Periódico Novedades.

Williams García, R. (1974). *Fiestas de la Santa Cruz en Zitlala*. México: FONADAN.

Williams García, R. (1976). *Una visión del mundo totonaquense*. En *Actes du XLII Congrès international des Américanistes* (págs. 121-128). Paris: Fondation Singer-Polignac.

Williams García, R. (1984). *Etnografía de los nahuas de Veracruz*. En *Cuadernos de Trabajo de Acayucan no. 2* (pág. 8). Acayucan Veracruz: Dirección de Culturas Populares.

Williams García, R. (1985). El Matarachín, rito del dios dual. En Revista México Desconocido núm. 102 (págs. 51-52). México: México Desconocido.

Williams García, R. (1988). Colima. Fuego y palmeras (esbozo de una cultura regional). Colima: Dirección General de Culturas Populares-Universidad de Colima.

Winter, M. (2008). Cerro de las minas, Oaxaca. En Revista Arqueología Mexicana No. 90 marzo-abril. México: Raíces.

# ANEXOS

Desde esta cuenta de Instagram el lector puede navegar e interactuar con las imágenes del libro:

<https://www.instagram.com/diablomayor5/>

Liga para el vídeo documento “El diablo bolivariano: decolonizar cuerpo y espíritu”, con guion y dirección de David Terrazas Tello:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ejav4MEAMsg&t=82s>

Liga para el vídeo documental sobre la exposición fotográfica Itinerante “10 años de imágenes de La Mixteca: La danza de los diablos”, con guion y dirección de David Terrazas Tello, y edición de Isabel Galindo:

<https://www.youtube.com/watch?v=F0S5dl-Mv8A>

## **Vídeos sobre la Diablada de Píllaro:**

Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural:

<https://www.youtube.com/watch?v=1UxNEwsAiaI>

Fundación Villasis Endara:

<https://www.youtube.com/watch?v=5CHEH7sDTvI>

PonteCool Ecuador:

<https://www.youtube.com/watch?v=9lbb7UkJzO0>

Museo Mindalae:

<https://www.youtube.com/watch?v=z2f-DNyEDLs>

Ecuador TV:

<https://www.youtube.com/watch?v=9D3TMluMsVo>

Willy Viajero:

[https://www.youtube.com/watch?v=uJrGY6LP\\_KA](https://www.youtube.com/watch?v=uJrGY6LP_KA)

Universidad Estatal de Ohio:

<https://library.osu.edu/site/dancingwithdevils/diablada/>

Danza con IDENTIDAD:

[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=314778329843192](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=314778329843192)

El Heraldo de Ambato Tungurahua:

<https://www.elheraldo.com.ec/diablada-pillarena-y-su-repercusion-economica/>

¿Cómo se hacen las caretas de diablo de Píllaro?

<https://www.pinterest.com.mx/pin/467881848784868805/>

Diablada de Píllaro “La Gallada”

<https://www.facebook.com/galladapillaro/>

### **Vídeos de La Diablada de Oruro:**

Fraternidad Artística y Cultural La Diablada:

<https://www.facebook.com/facld/>

Gran Tradicional Diablada Auténtica Oruro:

<https://www.facebook.com/grantradicionalautenticadiabladaoruro/>

Conjunto Tradicional Diablada Oruro:

<https://www.facebook.com/tradioboliviapaginaoficial/>

Diablada Ferroviaria:

<https://www.facebook.com/diabladaferroviaria.oruro>

Diablada Artística Urus:

<https://www.facebook.com/groups/diabladaurus/?ref=share>

### **Videos de la Danza de Diablos Mixtecos:**

Guelaguetza 2021: Danza de los Diablos, Santiago Juxtlahuaca | Guelaguetza Digital

<https://www.youtube.com/watch?v=QAf-8iayCqM>

El Diablo de Juxtlahuaca

<https://www.youtube.com/watch?v=mmjK1odCAD0>

Oaxaca Bonito: Danza de los Diablos, Santiago Juxtlahuaca

[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=4090827374337555](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=4090827374337555)

25 de Julio Santiago Juxtlahuaca Danza de Los Diablos

<https://www.youtube.com/watch?v=0d-a3Jx2m5A>

LOS DIABLOS DE OAXACALIFORNIA

<https://www.youtube.com/watch?v=WRBHgrdVI4E>

San Francisco Carnaval Grand Parade 2018 Danza de los Diablos de Juxtlahuaca

<https://www.youtube.com/watch?v=iMsuHUTpemo>

Danza de los Diablos en el Barrio de Santo Domingo, Juxtlahuaca Oaxaca.

<https://www.youtube.com/watch?v=yX5lmnQgb8I>

Danza de los diablos bailando en Santa María Asunción Juxtlahuaca 2 de noviembre 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=ra8wbUhmWWg>

LA DANZA DE LOS DIABLOS, Delegación de San Sebastián Tecomaxtlahuaca. GUELAGUETZA 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=QrjC0wZh-3Y>

La Danza de los Diablos de Tecomaxtlahuaca

<https://www.youtube.com/watch?v=RCVno64ycdw>

Página de la artista Elibet Valencia Muñoz

<https://www.elibetvm.com/la-danza-de-los-diablos-1>



*David Terrazas Tello*

*Músico, escritor y antropólogo. Como músico ha participado en la compañía Artes Escénicas Populares y El Clan-Destino “Música, Maroma y Teatro”. Es compositor, arreglista y productor, labores que ha desempeñado en Estudios Mezcalina y actualmente en los estudios La Octava Arriba, donde colabora con bandas emergentes de la escena del rock, el hip-hop, el blues y el metal. Ha sido productor y conductor del programa de radio El Lado Oscuro de la Tuna. Su narrativa poética está situada en la periferia rural y urbana, donde se reconoce una mirada encarnada, como lo muestra su más reciente libro Noche Diablo. Como antropólogo, sus temas de investigación exploran la música y la danza en sus dimensiones estéticas, rituales, comunitarias y transgresoras. Sus textos han sido publicados en Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Chile, España, Estados Unidos, México, Perú y Polonia. Ha sido Investigador Asociado en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Ecuador; también realizó una estancia en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Tartu, en Estonia. Recientemente ingresó al Sistema Nacional de Investigadores.*

En tiempos como los que estamos viviendo, en los que el poder gracias a la pandemia está construyendo otra perversa geopolítica de dominación global para la dominación de los cuerpos, las subjetividades y los espíritus a través del miedo, el encerramiento, el disciplinamiento y la fractura de la alteridad, se hace necesario recuperar la dimensión festiva insurgente de la vida, como la que bellamente nos narra David Terrazas Tello en este trabajo fecundo que nos acerca a la semiosfera del diablo transcultural -transfronterizo de cuatro geografías distintas pero hermanadas en la necesidad de revitalizar la dimensión estética, política y festiva que el diablo tiene en México, Ecuador, Bolivia y Estados Unidos. En un lúcido recorrido diacrónico nos lleva a danzar por los laberintos festivos de la danza de diablos y nos devela la arquitectura del sentido de dicha ritualidad, va mostrando con abundante información histórica, profunda reflexión teórica y política desde horizontes transdisciplinares y concretado en un intenso trabajo etnográfico, pero –y esto es lo bello del texto- que además conversa con la belleza poética de los pluriversos simbólico-mítico-mágico de los pueblos ancestrales, para mostrarnos la aesthesis-ritual-comunal de la danza de diablos y su práctica semiótica discursiva y como se han ido construyendo desde la mirada del poder los imaginarios sobre el diablo que se impuso a los pueblos de Abya-Yala, en los que la herencia judeo cristiana lo ha representado siempre como encarnación del mal y como instrumento de control del ser y justificativo para el despojo, la violencia y la dominación, cuya semiótica analiza en forma profunda.

Tenemos que agradecer a David Terrazas Tello por esta diabólica invitación y por este texto en el que habita una polifonía festiva – y este es otro de sus méritos- que nos permite escuchar las voces de diablitas y diablos desde su propia palabra, de esos seres míticos que siguen danzando como una forma de corazonar el sueño de una distinta vida; cuestión importante sobre todo en estos tiempos en que necesitamos recuperar la esperanza y la alegría, a fin de que volvamos a revitalizar la dimensión festiva de la existencia, como la que bellamente nos invita la lectura de este festivo texto sobre los diablos tañsculturales y transfronterizos que aún siguen danzando y celebrando la vida en nuestro continente.

*Patricio Guerrero Arias  
Desde Witwa La tierra del Sol Recto*

## Iuri Lotman 100 Años



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**ANALÉCTICA**